SEDES HISPALENSIS

FONS PIETATIS

VOLUMEN I

Carro
del Entretenimiento del Agua
y su Acompañamiento que se coloca en el
Paseo En la Mascara que Celebraron
Individuos de las Reales Fábricas del Tabaco
Por la Escala de su Mad. el R. Don
Carlos VI. en 22 de Junio de 1747

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. José Ángel Saiz Meneses
ARZOBISPO DE SEVILLA

Ilmo. Sr. D. Francisco José Ortiz Bernal
DEÁN-PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. Francisco Román Castro
DELEGADO EJECUTIVO DE ADMINISTRACIÓN Y PATRIMONIO DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. Adrián Ríos Bailón
DELEGADO EJECUTIVO DE PASTORAL Y PERSONAL DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. José Luis García de la Mata Calvo
ARCHIVERO Y BIBLIOTECARIO DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

Sra. Dña. Ana Isabel Gamero González
CONSERVADORA DE PATRIMONIO HISTÓRICO ARTÍSTICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Sr. D. Miguel Ángel López López
ARQUITECTO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

SEDES HISPALENSIS

FONS PIETATIS

VOLUMEN I

EXPOSICIÓN
3 DE NOVIEMBRE - 20 DE DICIEMBRE DE 2024
SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

SEVILLA, 2025

EXPOSICIÓN

ORGANIZA
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

COMISARIO
Pedro Manuel Fernández Muñoz

DISEÑO EXPOSITIVO
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla
y Pedro Manuel Fernández Muñoz

PRODUCCIÓN Y MONTAJE MUSEOGRÁFICO
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

CONSERVACIÓN PREVENTIVA
Ana Isabel Gamero González y
Mari Cruz Gabarro Bando

PRODUCCIÓN GRÁFICA
4 Impresores

ILUMINACIÓN
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

COORDINACIÓN DE SEGURIDAD
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

SEGUROS
UMAS

AGRADECIMIENTOS
Catedral de la ciudad de Panamá
Fundación Santander
Hermandad de la Amargura
Hermandad del Amor
Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina
Hermandad de la Esperanza de Triana
Hermandad de la Estrella
Hermandad de los Estudiantes (Écija)
Hermandad de los Gitanos
Hermandad de la Hiniesta
Hermandad de la Macarena
Hermandad de Monte-Sión
Hermandad de la O
Hermandad de la Redención
Hermandad Sacramental del Sagrario
Hermandad de San Benito
Hermandad del Silencio
Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro
Hermandad del Valle
Institución Colombina
Monseñor José Domingo Ulloa Mendieta
Parroquia de San Roque
Real Maestranza de Caballería de Sevilla

CATÁLOGO

EDITA
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

PRODUCCIÓN
Ediciones Sagastizábal

COORDINADORES DE LA EDICIÓN
José Roda Peña
Antonio Joaquín Santos Márquez

DISEÑO DE CUBIERTA
Taller Daroal

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Páginas del Sur S.L.

ESTUDIOS INTRODUCTORIOS
Ramón de la Campa Carmona
Francisco Manuel Delgado Aboza
Antonio Flores Holgado
José Gámez Martín
Herminio González Barrionuevo
Salvador Guijo Pérez
Antero Pascual Rodríguez
Nuria María Prados Torres
Álvaro Recio Mir
Amparo Rodríguez Babío
Francisco Javier Sánchez de los Reyes
Antonio Joaquín Santos Márquez

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS
Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS):
Fondo Capitular (FC), Fondo Capilla Real (FCR),
Fondo Hermandad de la Granada (FHG)
Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS):
Fondo Arzobispal (FA), Fondo Hermandad de San
Pedro ad Vincula (FHSPV), Fondo Parroquia del
Salvador (FPS)
Archivo de la Real Parroquia de Santa María
Magdalena de Sevilla (ARPSSMS)
Archivo Parroquial de Villaverde del Río (APVR)
Archivo de la Archicofradía Sacramental del
Sagrario (AASS)
Archivo Histórico de la Hermandad de
la Hiniesta (AHHH)
Archivo Municipal de Sevilla (AMS)
Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS):
Sección Protocolos Notariales de Sevilla (SPNS)
Biblioteca Capitular y Colombina (BCC):
Fondo Gestoso (FG), Fondo Luque Cabrera (FLC)
Biblioteca del Arzobispado de Sevilla (BAS)

FICHAS
Emilio José Balbuena Arriola
Álvaro Cabezas García
Nuria Casquete de Prado Sagrera
Ramón de la Campa Carmona
Virtudes de la Riva Pérez
Elena Escuredo Barrado
Pedro Manuel Fernández Muñoz
Antonio Flores Holgado
Rafael Gallardo Montesinos
Ana Isabel Gamero González
María Isabel González Ferrín
Salvador Guijo Pérez
Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá
Fermín Lazpiur Santos
Pedro Luengo
Juan Carlos Martínez Amores
Pedro Manuel Martínez Lara
Rafael Ramón Morales Mora
Manuel Morales Morales
Enrique Muñoz Nieto
María Nieto Lozano
Isabel Núñez Díaz
María Gema Pérez Morales
Nuria María Prados Torres
Luis Prieto Sánchez
Álvaro Recio Mir
José Roda Peña
Amparo Rodríguez Babío
Jesús Romanov López-Alfonso
Rosa María Salazar Fernández
Francisco Javier Sánchez de los Reyes
José Ignacio Sánchez Rico
Antonio Joaquín Santos Márquez

FOTOGRAFÍAS
Daniel Salvador-Almeida González
ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla
SGI-Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

IMPRESIÓN
Artes Gráficas Moreno

ISBN
978-84-09-79567-3

DEPÓSITO LEGAL
SE 3071-2025

Índice

SALUDAS INSTITUCIONALES 10

I. LA PALABRA, FUENTE DE PIEDAD 16

San Juan de Ávila, predicador del amor de Cristo en la Catedral de Sevilla

ANTERO PASCUAL RODRÍGUEZ

II. LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LOS REYES Y A SAN FERNANDO 26

"Soberana de alegría, promesa en blanco bordada". Nuestra Señora de los Reyes, Madre y Patrona de Sevilla. Algunos hitos de su devoción

JOSÉ GÁMEZ MARTÍN

Fichas catalográficas 40

III. LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LA ANTIGUA 132

La devoción universal a Nuestra Señora de la Antigua

ÁLVARO RECIO MIR

Fichas catalográficas 146

IV. LA DEVOCIÓN A LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA, ELEMENTO VERTEBRADOR DE LA PIEDAD SEVILLANA 196

La devoción a la Inmaculada Concepción de María y el Cabildo de la Catedral de Sevilla

AMPARO RODRÍGUEZ BABÍO

Fichas catalográficas 212

V. OTRAS DEVOCIONES EN LA CATEDRAL DE SEVILLA 282

La historia de la devoción a otras advocaciones marianas de la catedral de Sevilla

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Fichas catalográficas 298

VI. EL CULTO A LAS RELIQUIAS DE LOS SANTOS 316

Las procesiones estacionales del Cabildo de la Catedral de Sevilla. El ejemplo de la fiesta de San Leandro

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Fichas catalográficas 328

VII. LAS PROCESIONES DE ROGATIVAS Y LA DEVOCIÓN AL SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN 368

La devoción al Santo Crucifijo de San Agustín

ANTONIO FLORES HOLGADO

Fichas catalográficas 390

VIII. EL CULTO Y LA LITURGIA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA 434

El culto catedralicio

RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA

Fichas catalográficas 458

El II Congreso Internacional de Hermandades y Piedad Popular es un acontecimiento eclesial que nació con la vocación de prestar un servicio a la fe de la Iglesia con un alcance universal. La iniciativa surgió desde la conciencia de que Sevilla, al ser la principal referencia en el mundo de las hermandades, tiene la responsabilidad de promover la reflexión y la búsqueda de caminos para potenciar la fuerza evangelizadora de la piedad popular. Según el papa Francisco, "las Hermandades y Cofradías pueden ser consideradas como un tesoro para la Iglesia, un espacio para el encuentro con Jesucristo y fragua de santidad para muchos que, a lo largo de los siglos, han vivido con sencillez una relación intensa con el Señor"[1]. Y en Sevilla, las hermandades han contribuido y siguen contribuyendo grandemente al florecimiento de la vida cristiana entre nosotros, aportando un importante caudal a la vida espiritual de nuestro pueblo, alimentando la vida cristiana de muchos y constituyendo un cierto muro de contención frente al fenómeno de la secularización.

La Catedral de Sevilla es el centro de la vida litúrgica de la Archidiócesis, corazón de la fe de los sevillanos y signo del magisterio y solicitud pastoral del Arzobispo. A lo largo de los siglos se han vivido entre sus muros innumerables acontecimientos en torno a la piedad popular. Acoge desde su reinstauración al culto cristiano la devoción a la Virgen de los Reyes, inicio del inmenso amor a María en esta tierra y traída por San Fernando. El cuerpo incorrupto del Rey Santo, cuya canonización fue impulsada por la extendida devoción del pueblo fiel, descansa a los pies de la patrona de Sevilla en la Capilla Real. Además, desde la Catedral se irradió la fe a toda América, constituyéndose como sede metropolitana de las Indias durante siglos. La Virgen de la Antigua, en su capilla, será inicio y culmen de la primera vuelta al mundo, y todos los que embarcan a América se encomendarán a su protección, y hasta hoy llegan a ella los hermanos en la fe de Hispanoamérica a rezarle con gran devoción. En la Catedral se fueron constituyendo algunas hermandades con diferentes fines piadosos y caritativos, y muchas de sus imágenes y retablos aglutinarán la fe de Sevilla en busca del amparo del Señor y de la Virgen en momentos de gran tribulación por epidemias, guerras o sequías (el Niño Mudo, el Cristo del Perdón, la Cieguecita, las mencionadas Virgen de los Reyes y Virgen de la Antigua, los retablos públicos de la calle Alemanes, etc.). Desde 1604, las cofradías han de encaminarse a la Catedral para el ejercicio de su penitencia en Semana Santa. La procesión del Corpus Christi del Cabildo, secularmente la fiesta más importante de la ciudad, fue extendiendo el culto y la devoción al Santísimo Sacramento. La piedad popular hacia la Inmaculada Concepción, impulsada por los canónigos, tiene su referente en

[1] Cf. FRANCISCO, *Homilía en la Santa Misa con ocasión de la Jornada de las Cofradías y de la Piedad Popular en el Año de la Fe* (5 de mayo de 2013), 1.

† José Ángel Saiz Meneses
Arzobispo de Sevilla

la Catedral. Y qué decir de las coronaciones canónicas de tantas imágenes de la Virgen que, como grandes gestos del amor a María, siguen teniendo lugar bajo sus bóvedas, así como las más importantes celebraciones de las hermandades de Sevilla. Y ahora, la Catedral será la sede principal del Congreso Internacional, acogiendo las celebraciones de la Eucaristía y actos litúrgicos, ponencias, mesas redondas y la gran procesión de clausura.

Por todas estas razones, la Catedral ha sido y es una fuente de la piedad popular de Sevilla. A ello nos remite el lema, Fons Pietatis, de la gran exposición que el Cabildo ha preparado en el contexto del Congreso Internacional para mostrar la síntesis entre la piedad popular y el arte, a través del lenguaje universal de la belleza, tanto a los participantes en el propio Congreso como a los visitantes de la ciudad que tendrán la oportunidad de disfrutar de esta muestra, también de forma permanente por este catálogo que presentamos. Las obras reseñadas tienen un indudable y altísimo valor artístico, pero no debemos olvidar que detrás de cada pieza encontraremos la piedad sincera de tantos hombres y mujeres sencillos del pueblo de Dios, cuya sabiduría excede a la de los sabios y entendidos en la acogida del misterio del Dios que se hizo hombre para salvarnos. La exposición Fons Pietatis ha de contemplarse con los ojos de la fe para hallar su verdadera y profunda dimensión: la adoración y la alabanza al Señor y su bendita Madre.

Agradezco al Cabildo Catedral esta hermosa iniciativa que complementa los objetivos que nos proponemos con la celebración del II Congreso Internacional de Hermandades y Piedad Popular: analizar, reflexionar y discernir en comunión la realidad y el futuro de las hermandades y la piedad popular como instrumentos de vida cristiana y evangelización. Y encomiendo a nuestra patrona la Virgen de los Reyes los frutos esperados del congreso y de esta exposición ●

“Sedes Hispalensis: Fons Pietatis”, la Catedral de Sevilla: “Fuente de piedad”

El Cabildo Catedral de Sevilla ha querido unirse a la iniciativa del Sr. Arzobispo en la celebración del II Congreso Internacional de religiosidad popular con esta exposición.

La Catedral de Sevilla, desde que se dedicara a Santa María de la Sede, ha sido madre y maestra, creando historia generadora de religiosidad, devoción y piedad popular.

A través de la “via pulcritudinis”, ha ido mostrando a todos los que a ella se han ido acercando, el modo de trascender lo que ven nuestros ojos, para poder llegar a Dios. Facilitando así el encuentro del hombre con el Dios de Jesucristo. A través de las imágenes, a través de la belleza; es más, su imponente edificio “Magna hispalensis” es desde el exterior una llamada, una respuesta a la búsqueda de todos los que andan preguntándose por el sentido de sus vidas.

Serán las expresiones de arte en sus distintas facetas: pintura, escultura, arquitectura, orfebrerías, documentos... lo que irá dando forma a esa fe profunda que han venido sintiendo los sevillanos a lo largo de los siglos, interactuando catedral y ciudad como espacio de encuentro común. El entrelazamiento manifiesto de arte y esplendor ha ido alimentando la fe del sevillano, que vería enriquecida su experiencia de fe con la contemplación y el encuentro con tanta belleza.

Cuando se entra en la Catedral, un paraíso se abre ante el que la visita, entra en un espacio que canta y te une a la gloria de Dios; la admiración brota en el corazón del que llega cuando descubre que tanta belleza se pensó para gloria de Dios y para que -el mismo que está pisándola en ese momento- se pudiesen encontrar con Él; y aquí podríamos cantar con el salmo 121: “qué alegría cuando me dijeron: ¡Vamos a la casa del Señor! Ya están pisando nuestros pies, tus umbrales, Jerusalén”. La “Magna Hispalensis” es la antesala de la Nueva Jerusalén que anuncia el Apocalipsis.

Así lo entiende este Cabildo, empeñado en que todo el que llegue pueda contemplar lo inalcanzable en la belleza contemplada; y de este modo el hombre y la mujer de cada época pueda encontrarse con el Dios omnipotente, con su bondad y con su misericordia. Afirma el papa Benedicto XVI, que los visitantes de nuestras catedrales y museos “tienen la oportunidad de “sumergirse” en un concentrado de “teología por imágenes”, pues la belleza de las obras

† **Francisco José Ortiz Bernal**
Deán-Presidente del Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla

que se muestran "brinda [la]…oportunidad para hablar a la inteligencia y a la sensibilidad de las personas", remite "a otra belleza, verdad y bondad que sólo en Dios tienen su perfección y su fuente últimas". La belleza es efectivamente una verdadera "vía para llegar a Dios" (Benedicto XVI, 2008),

Expresión de fe a lo largo de la historia, que no hemos querido dejar pasar. Hemos recopilado obras concretas, creando un itinerario, en el que el visitante de esta exposición pueda seguir descubriendo la riqueza de la fe de nuestros antepasados, y pueda a la vez descubrir y alimentar su propia fe.

Partíamos de la predicación, no podía ser de otro modo, porque el anuncio del Evangelio es fundamento de la acción de esta "Magna Hispalensis". La primera mirada de fe la iniciamos en el patio de los Naranjos, junto al púlpito renacentista, donde tantos predicadores insignes, como fueron: San Vicente Ferrer, San Francisco de Borja, San Juan de Ávila, y otros muchos, pudieron encender los corazones de tantos fieles para que volviesen su corazón a Dios.

Los primeros moradores de este enclave, desde que el rey Fernando III el Santo pudiera restablecer el culto cristiano en nuestra ciudad, irían transformando todos los espacios de la antigua Mezquita -al quedar en ruinas- en lugares de culto y oración, que hacían descubrir, a través de los sentidos, la presencia de Dios y la trascendencia del lugar.

La capilla situada en el patio de los Naranjos, llamada de la Granada, muestran los orígenes de esta religiosidad popular en la Catedral y, por tanto, en nuestra ciudad.

Han sido muchas las manifestaciones de piedad popular a lo largo de los siglos, en la exposición que nos ocupa damos importancia a la piedad popular más sencilla y expresiva; pasando del lugar expositivo, a un lugar iluminador recreando espacios de oración y de encuentro con Dios, un encuentro marcado por la sorpresa de la belleza: la capilla del Pilar

ante la advocación de la Virgen María de ese nombre; la devoción a San Judas en la capilla de San Pedro ante el Cristo de San Agustín; la capilla de San Pablo para venerar a la patrona de Panamá: la Virgen de la Antigua; recreando un espacio para poder venerar y contemplar a la Virgen del Socorro.

En la capilla de San Andrés se contempla al Santísimo Cristo de la Clemencia. Los espacios dispuestos para dejarnos embelesar por la Inmaculada. Y, en la Capilla Real, corazón de la diócesis, poder acercarnos a nuestra Patrona y protectora, Nuestra Señora de los Reyes.

Nuestros antepasados soñaron altos sueños a la hora de intentar acercar al hombre a Dios, y para ello lo mejor: los mejores escultores, pintores, ebanistas, compositores, arquitectos, orfebres. Todos ellos fueron instrumentos de Dios para expresar la fe de un pueblo.

Devociones a Cristo, a María y a los santos que han servido siempre para confortar a un pueblo que caminaba, muchas veces en este valle de lágrimas.

Pero lo más importante es que esta expresión de fe, no se ha quedado en el interior de esta montaña hueca de piedra. Sino que tiene resonancias, como una buena madre que es, engendrando hijos que van poblando toda la religiosidad popular nuestra bendita tierra.

Contemplemos tantos espacios que aún hoy conservamos en el exterior de la Catedral, que en su día fueron lugares de devoción popular y que, hoy día, siguen siendo espacios que nos recuerdan la fe de un pueblo que sigue viva.

Admiremos tantos retablos situados en las fachadas de la Catedral: arquitectura almohade, barroca, esculturas y pinturas del renacimiento son contante escenario de piedad popular.

Esta piedad popular, gracias a Dios, no se ha quedado en la propia Catedral, sino que se ha ido extendiendo. Para ello necesariamente hemos tenido que recurrir a préstamos de otras entidades y hermandades para poder explicar bien lo que ha significado y sigue significando la piedad popular en nuestra Catedral.

El propio espacio nos habla de Dios. Los enseres de la Virgen de los Reyes, nos hacen descubrir la grandeza de fe de un pueblo sencillo. La devoción a la santísima Virgen María en sus distintas advocaciones nos hace vislumbrar cuánto amor y cuánta devoción del pueblo de Sevilla a su bendita Madre. Una devoción que se extiende no solo en nuestra ciudad, sino que va más allá. Y para muestra podremos contemplar en la capilla de San Pablo la imagen de la Patrona de Panamá, Nuestra Señora de la Antigua. Qué duda cabe que la advocación nace en esta Catedral y viaja hasta más allá de los mares.

Desde aquí quiero agradecer, en mi nombre y en el del Cabildo Catedral, a todas las hermandades e instituciones su generosidad y su pronta respuesta a la hora de colaborar en esta exposición, que no pretende otra cosa que acercar al hombre y a la mujer de hoy a la grandeza del Dios de siempre.

¿Cuántas gracias tenemos que dar a nuestros antepasados? que fueron dando forma a tanta belleza, sin escatimar nada, para que nosotros pudiéramos hoy acercarnos al creador de la belleza y contemplar sus maravillas, proclamando ahora y siempre: "¡Levántate y resplandece, porque llega tu luz; | la gloria del Señor amanece sobre ti!"(Isaías 60,1) ●

P·E·R·M·E·R·E·G·E·S·R·E·G·N·A·N·T

I

La palabra, fuente de piedad

San Juan de Ávila, predicador del amor de Cristo en la Catedral de Sevilla

ANTERO PASCUAL RODRÍGUEZ

San Juan de Ávila, inicia su ministerio apostólico en Sevilla, después de haber recibido la ordenación sacerdotal, era el año 1526[1]. Entre otros, sacerdotes y religiosos que en la catedral hispalense anunciaron a Cristo, este llamado Apóstol de Andalucía ocupó un lugar destacado. Este es el propósito de San Juan de Ávila[2], ser predicador apostólico[3]. Es el tiempo de dar y anunciar lo recibido desde el ideal evangélico de "gratis habéis recibido, dad gratis" (Mt 10,8) y en la misma autoridad de Cristo que envió a los doce apóstoles. Era esta una tarea habitual en la Iglesia desde época medieval, existían predicadores de penitencias o de bulas que recorrían ciudades y pueblos anunciando conversión[4].

Así, todos los estudiosos coinciden en destacar la impronta paulina en la exposición y en el fin de su predicación, fue este el rasgo que tanto llamó la atención en el propio arzobispo de Sevilla, D. Alonso de Manrique, que le conminó a quedarse y permanecer en esta archidiócesis. Pues de su predicación en el púlpito del Patio de los Naranjos, se descubría cómo San Juan de Ávila llegaba al centro del misterio de Dios, al misterio de Cristo[5]. En un dinamismo evangelizador fruto de su experiencia de Dios, de su unión a Cristo en el amor por el sacerdocio y por ello como un don que se va cociendo en su propio corazón. Ante el cual, se impone el discernimiento de la experiencia nacida como *Secretum meum mihi*.

"Lo que en su corazón pasa con Dios, cállelo con grande aviso, como debe callar la mujer casada lo que con su marido pasa en la cama y no diga palabra por la cual le puedan tener en algo, mas en toda disimulación y llaneza conversará con sus prójimos, para que no les sea estorbo para la oración del Señor"[6].

Fraguándose esta experiencia con la ayuda de la gracia hasta hacerla transmisible a otros. Desde su predicación en la catedral quizás San Juan de Ávila en estos primeros tiempos en Sevilla[7] realiza su acción apostólica en el impulso sacerdotal de anunciar a Cristo viviendo unido a Él. Se consolida su misión de ser predicador y enseñar la doctrina cristiana no teniendo otro modelo que Cristo. "Ávila predicaba en los hospitales, visitaba las cárceles y escuelas para enseñar la doctrina cristiana"[8], del mismo modo que Cristo en los Evangelios curaba, enseñaba y llevaba a los hombres a la salvación.

De este modo, destaca la perspectiva de la humanidad de Cristo que en esta época había alcanzado un notable relieve[9]. Sólo desde la encarnación puede

[1] El 3 de marzo de 1526 la hija de los reyes de Portugal, Isabel, venia a casarse con Carlos V en Sevilla.

[2] "San Juan de Ávila no sólo predica desde el púlpito y a viva voz; predica con sus cartas y con toda su obra literaria y predica sobre todo con su vida". MORALES OLIVER, L.: "El Beato Maestro Juan de Ávila y el estilo de la predicación cristiana", *Semana nacional avilista,* nº 1, 1952, p. 20.

[3] M. Bataillon afirma que en este ardor por la predicación podemos notar una influencia del erasmismo, donde el púlpito era lugar de la difusión evangélica. BATAILLON, M.: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI,* II, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 112.

[4] "Uno de estos primeros predicadores medievales fue Gerardo Groote. Destacó también San Vicente Ferrer que anunciaba catástrofes apocalípticas y arrastraba a multitudes de penitentes. O Bernardino de Siena, heraldo del nombre de Jesús o San Juan de Capistrano". GARCÍA VILLOSLADA, R.: "La figura del Beato Ávila", *Manresa,* nº 64, 1945, p. 259.

[5] Fray Luis de Granada nos dice: "en otras muchas cosas procuraba este varón de Dios imitar en su manera al Apóstol San Pablo, que él había tomado por ejemplo y maestro, así también procuraba imitarle en este conocimiento del misterio de Cristo". DE GRANADA, L.: *Vidas del Padre Maestro Juan de Ávila*, BAC, Madrid, 1952, p. 74

[6] Av. *Carta 5,* IV, 39.

[7] Además parece haber constancia que en este tiempo en Sevilla "completaría la formación recibida en Alcalá, en el Colegio de Santo Tomás". JIMÉNEZ DUQUE, B.: *El Maestro Juan de Ávila,* Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 1988, p. 54.

[8] LLIN CHÁFER, A.: "San Juan de Ávila y los arzobispos Santo Tomás de Villanueva y San Juan de Ribera", *Anales valentinos: revista de filosofía y teología,* nº 53, 2001, pp. 157-180.

[9] "La literatura sobre la vida y misterio de Cristo, es muy abun-

el hombre llegar a comprender el gran amor que Dios le tiene y así actuar ante sus semejantes. La humanidad de Cristo es la puerta de acceso a todo el misterio de Dios.

"El pensamiento para el alma más alto y deleitable este es contemplar la grandeza de Dios y verle abajado tanto por nosotros, que se abajase a tomar nuestras miserias de hambre, frío y cansancio, etc."[10]

San Juan de Ávila en este misterio une la experiencia espiritual y la acción apostólica. De tal modo, que describe la vida apostólica en íntima comunión con la profundidad de la vida interior. La fuente de su amor a Dios brotaba del encuentro recogido en Cristo por el que se sentía amado en Dios para así amar a los hombres. De tal modo, que sabe fijar el criterio válido de cualquier relación con Dios, frente a aquellas espiritualidades, surgidas en estos momentos, que separaban lo interior de lo exterior, la fe de las obras, lo visible de lo invisible, el carisma de la institución.

Por esto, predica y anuncia el misterio de Cristo por pueblos y ciudades alrededor de Sevilla: Alcalá de Guadaíra, Lebrija, Palma y Jerez. Su predicación está siempre acompañada del estudio y de la oración. Aconsejaba que "el día antes del sermón ocuparlo en gustar lo que ha de decir y no predicar sin estudio ni sin este día de recogimiento particular"[11].

Desarrolla una labor apostólica que rápidamente es testimonio para que otros quieran unirse a él. De tal modo, que es iniciador de una escuela sacerdotal que en el futuro dará frutos abundantes. De nuevo, se pone de manifiesto el sentido de su sacerdocio en Cristo al modo paulino, pues es el siervo fiel que sabe ante otros dar razón de que no vive para sí, sino para predicar a Cristo.

Aun le quedará el descubrimiento vivencial que sostiene para San Pablo el motivo de su predicación: "Estoy crucificado con Cristo" (Gál 2,19). Pues San Juan de Ávila, aprenderá que "Dios enseña con obras"[12].

San Juan de Ávila, Pierre Subleyras, 1746, Birmingham Museums and Art Gallery.

Para San Juan de Ávila, la predicación es instrumento principal del oficio sacerdotal[13], "predicar a sus ovejas"[14]. Pues el sacerdote es ministro que anuncia a Dios, *portare nomen Domini Iesu, et divitias illius evangelizare* (cf Hch 9,15; Ef 3,8)[15].

Así, San Juan de Ávila, está convencido que el sacerdote debe consolidar de tal modo su vida que la predicación sea un ejercicio constante[16]. "Es un ejercicio

dante en el siglo XVI. Se pueden destacar: Sor Isabel de Villena, *Vita Christi,* (1497); Ludolfo de Sajonia, *Vita Christi,* (1502); Iñigo de Mendoza, *Vita Christi,* (1482); Francisco Eximenis, *Libro de la Vida de Cristo,* (1496); Juan de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo,* (1500); etc…". LLIN CHÁFER, A.: "El misterio de Cristo en San Juan de Ávila", en *Credere et celebrare: homenaje al Profesor D. Emilio Aliaga Girbés,* Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia, 2004, pp. 428-429.

[10] Av. *Sermón 3,* III, 50.

[11] Av. *Carta 5,* IV, 40.

[12] Av. *Carta 81,* IV, 341.

[13] Así le define Fr. Luis de Granada. "…*Avila mi nomen terra hospital, patria coelum. Quaeris quo functus munere? messor eran* ". DE GRANADA, L.: *Vida del venerable …, op. cit.,* p. 42.

[14] Av. *Algunas advertencias al Concilio de Toledo 17,* II, 657.

[15] Av. *Pláticas espirituales 4,* I, 827.

[16] San Juan de Ávila es llamado "predicador de Andalucía", "varón apostólico y predicador insigne". DE GRANADA, L.: *Vida…, op. cit.,* p. 137.

San Vicente predicando, Maestro de la Vista de Santa Gúdula, 1470-1480, Convento de Nuestra Señora de Caldas, Las Caldas de Besaya, Corrales de Buelna (Cantabria).

muy continuo, como San Pablo dice: *Opportune, importune* (2 Tim 4,2)"[17].

Especialmente necesario creía San Juan de Ávila este oficio de la predicación en el sacerdote[18]. En referencia a los obispos, tal y como manifiesta el concilio de Trento, "su principal responsabilidad es la predicación de la Palabra de Dios"[19]. Fundamentalmente, debido a la muy escasa formación del pueblo cristiano, "grandísima ignorancia de la doctrina cristiana"[20]. Él mismo sitúa la causa de este deterioro:

"Porque una de las causas y no pequeña, porque muchos cristianos han perdido la fe es por estar tan flacamente doctrinados y fundados en ella y tan sin gusto de los misterios de ella, que fácilmente se les ha podido persuadir cualquier error contra la fe, como a gente que no tiene firme atadura con la verdad"[21].

Esta crisis de fe tiene para San Juan de Ávila un origen claro en la historia del abandono por parte de los sacerdotes en no atender a la predicación de la palabra de Dios. "Restan los predicadores de la palabra de Dios, el cual oficio está muy olvidado del estado eclesiástico y no sin gran daño de la cristiandad"[22].

Por esto, vista la necesidad que existía, la predicación es actividad paternal que el sacerdote en su oficio realiza[23]. Es ante todo, actitud de Dios Padre: "Así tampoco quiere vuestro Padre del cielo que se pierda uno de esos pequeños" (Mt 18,14). "El predicador es mensajero de Dios y háblaos Dios por su boca"[24]. Es llamado padre el predicador en razón de su oficio. "Razón es que con ella agradezcamos y seamos padres de los hijos de Dios"[25]. Son ángeles enviados por Dios, "que os envíe pregoneros que nos sepan hablar de aquella inmensa bondad, de aquellas entrañas de misericordia, de aquella gloria que nos ha de dar"[26].

"Fidelísimo fue Cristo a su Padre, cuya gloria siempre predicó y buscó; en los milagros que hacía y palabras que predicaba, todo decía que le venía del Padre y que alabasen al Padre; y así los predicadores de Cristo su gloria han de predicar y a Él referir todo lo que bien obran y hablan, para que así sean coronados por Él, como Él lo fue por el Padre"[27].

San Juan de Ávila, establece una similitud con San Juan Bautista como mensajero de la salvación. El sacerdote habla en nombre de Dios. Tiene más trascendencia el anuncio que el anunciante. "Yo no soy San Joán Baptista; mas, por ser predicador, tengo su oficio y os

[17] Av. *Carta 177,* IV, 589.

[18] Hoy también es central este oficio. PO 4: "los presbíteros tienen como obligación principal el anunciar a todos el Evangelio de Cristo".

[19] Av. *Memorial primero al Concilio de Trento 47,* II, 493. El concilio de Trento afirmó que *praecipuum munus Episcopi est predicare verbum Dei*. Concilio de Trento ses. 5, c. 2.

[20] Av. *Memorial segundo al Concilio de Trento 58,* II, 584.

[21] Av. *Memorial segundo al Concilio de Trento 53,* II, 579.

[22] Av. *Memorial primero al Concilio de Trento 14,* II, 493.

[23] La vida de San Juan de Ávila es ejemplo en este sentido: "No se sabe con qué ganó más almas, si con su palabra o con la grandeza de su caridad y amor acompañado de buenas obras, que a todos mostraba. Porque así los amaba y así se acomodaba a las necesidades de todos, como si fuera padre de todos. Consolaba tristes, esforzaba los flacos, animaba los fuertes, socorría a los tentados, enseñaba a los ignorantes, despertaba a los perezosos, procuraba levantar a los caídos, más nunca con palabras ásperas, sino amorosas; no con ira, sino con espíritu de mansedumbre". DE GRANADA, L.: *Vidas* ..., op. cit., p. 41.

[24] Av. *Sermón 2,* III, 35.

[25] Av. *Carta 1,* IV, 6.

[26] Av. *Sermón 18,* III, 229.

[27] Av. *Carta 4,* IV, 30.

digo de parte de Dios y en nombre suyo que aparejéis vuestras ánimas"[28].

Por medio de la predicación se ratifica nuestra condición filial recibida en el bautismo, siendo sacados del pecado e injertados en Dios. La predicación es elemento esencial al oficio del sacerdote.

Este es el medio para engendrar y criar hijos espirituales… Cosa es de grande admiración y compasión, siendo este oficio esencial a los eclesiásticos, que es como un carácter y ejercicio propísimo de ellos, pues por él se llaman pastores y padres[29].

Del mismo modo, en el Antiguo Testamento, el sacerdote ofrecía sacrificios para agradar a Dios, en el Nuevo Testamento el sacerdote acude a la predicación para llevar los hombres a Dios, sacándolos del pecado y dándoles la salvación.

Quiere Dios que en el sacrificio que le hace el predicador, sacando ánimas de pecado con la palabra de Dios, no use de miel, de palabras melosas… Sal que es cosa amarga, eso sí: que ponga amargura en el corazón del hombre, temor, aborrecimiento del pecado, enojo contra su propia carne, etc[30].

La predicación en San Juan de Ávila no es teatro, ni una lección aprendida, ni mera oratoria[31]. "Lo que vivo en esta carne, en aquella fe vivo de que se dio Jesucristo por mí. En mucho tengo ser hijo suyo. No desecho la merced que ama Jesucristo. Y murió por mí. Mira no os engañéis que esta no es lición de escuelas"[32].

Su predicación es comunicación de experiencia[33], tiene su origen en Dios y su acción salvadora, mira a la realidad del momento y anuncia la necesidad de la conversión. El hombre ya ha sido salvado en Cristo, pero es necesaria la respuesta de la conversión, "la admirable mudanza de los corazones de los pecadores"[34].

Retrato de Juan de Ávila, taller de El Greco, 1580, Museo del Greco, Toledo.

El sacerdote es predicador a imagen de Cristo. El oficio sacerdotal dirige su mirada hacia su propia vida en Cristo, para darlo a los otros. "Cristo os es dado por ejemplo, para que, mirando a Él, rijáis vuestra vida. Si faltara esta imitación de Cristo, la predicación no surtiría efecto"[35]. Pues "Cristo nuestro Señor es el que envió el Padre para remedio de nuestros males"[36]. El mismo Sacerdocio de Cristo se inaugura con la predicación, "a pregonar año de gracia de Yahveh, día de venganza de nuestro Dios; para consolar a todos los que lloran, para

[28] Av. *Sermón 2,* III, 36.

[29] Av. *Memorial primero al Concilio de Trento 14,* II, 493.

[30] Av. *Lecciones sobre la Epístola a los Gálatas,* II, 34.

[31] En su época existían los predicadores de penitencias y de bulas. San Juan de Ávila dice de estos que "como saben que no van a otra cosa sino a buscar sus intereses". Av. *Algunas advertencias al Concilio de Toledo 35,* II, 677.

[32] Av. *Sermón 49,* III, 640.

[33] Según Á. Huerga, el Maestro Ávila entiende la predicación para "darle a la caza alcance", según la expresión de San Juan de la Cruz. HUERGA, Á.: "El ministerio de la palabra en el Beato Juan de Ávila", en *Conferencias de la semana avilista en el IV centenario de la muerte del Beato Maestro Juan de Ávila,* Imprenta Avilista, Madrid, 1969, p. 96.

[34] Av. *Audi Filia II (36),* I, 614.

[35] Av. *Memorial segundo al Concilio de Trento 13,* II, 535.

[36] Av. *Pláticas espirituales 4,* I, 827.

darles diadema en vez de ceniza, aceite de gozo en vez de vestido de luto (Is 61, 2-3)".

Para San Juan de Ávila, el interés por la predicación está estrechamente unido al celo del pastor, "que velen su ganado, que puedan decir con el Señor: no me las arrebatará nadie"[37]. En la actitud del "Buen Pastor que da la vida por sus ovejas" (Jn 10,11). Por esto, San Juan de Ávila, exhorta a los obispos, diciendo:

"Mire, pues, los prelados que no les eligieron para carniceros, que compran el ganado para lo matar y pesar y sacar dineros de sus carnes y sus pieles, sino para pastores y criados del ganado, que los apacienten en los pastos de ciencia y doctrina… y aunque sea con derramar sangre y dar la vida, como hizo Cristo"[38].

Pues en el anuncio del Evangelio, el predicador imitando a Cristo y siguiendo a San Pablo, tiene que encontrarse en disposición de dar la vida; "quisiéramos ofreceros no sólo el Evangelio, sino también nuestras vidas, por la grandeza del amor que os tenemos" (1 Tes 2, 7-8).

De este modo, aparece en el oficio de la predicación la mediación en Cristo que el sacerdote realiza. San Juan de Ávila centra el contenido de la predicación en la doctrina de Dios, que se ha manifestado en Cristo y que los apóstoles nos han anunciado, "como si el mesmo Jesucristo les predicara lo recibieron"[39].

Los temas preferentes de la predicación son la Eucaristía, la Iglesia, el Espíritu Santo y de un modo particular el Misterio de Cristo. La predicación en el Misterio de Cristo, tiene dos puntos focales: la Encarnación y la Redención en la cruz y ambos nos llevan a su corazón, lugar donde nos encontramos en el amor del Padre.

El sacerdote predica a Cristo, la Palabra que se ha hecho carne. Pues la Palabra encarnada es la que salva.

Esta *Palabra* eterna se hizo temporal (cf Jn 1,14). Si hubiese predicadores que esto predicasen no habría necesidad de predicar otra cosa. ¿Por ventura no se cierran todas las cosas en Dios? Luego predicar a Dios Encarnado sería predicar todas las cosas[40].

La predicación no es una actividad aneja o añadida al oficio del sacerdote, pues es llevar a los hombres a Aquel que es el Sacerdote, Cristo[41]. Es la "Palabra hecha carne en las entrañas de María para salvar a todos. Palabra hecha carne en las lenguas y corazones de los predicadores para actualizar la salvación"[42]. De modo análogo al de la Palabra que ha tomado nuestra carne, el predicador también toma la Palabra de Dios para hacer que el hombre se encuentre con Dios.

El oficio del predicador une en Cristo al sacerdote y por medio de este a todo el pueblo. Cristo es el predicador por excelencia, el sacerdote participa de este oficio. "Gran dignidad es traer oficio en que se ejercitó el mismo Dios, ser vicario de tal Predicador"[43]. "El sacerdote está configurado instrumento, ministro de su Palabra"[44]. Es ésta la grandeza de este oficio, Dios ha elevado al hombre para ser su pregonero. "No se desprecia de tomar por instrumento de tan gloriosa cosa a una cosa tan baja y hablar, siendo Dios, por una lengua de carne y levantar al hombre a que sea órgano de la divina voz"[45].

El sacerdote es predicador de Cristo siendo ministro del crucificado. En el sentido paulino, "pues nunca entre vosotros me precié de saber cosa alguna, sino a Jesucristo y este crucificado" (1 Cor 2,2). De tal modo, que aquel "que no tomare la mortificación de la cruz, aunque tenga buenos deseos concebidos en su corazón, bien podrían llegar los hijos al parto, mas no habrá fuerzas para los parir (cf. Is 37,3)"[46]. Pues en la cruz hemos sido salvados, "allí, en medio de la tierra, obró Dios con su muerte la salud" (cf. Sal 73,12). Para San Juan de Ávila, en la cruz Dios nos ha dado caza y nuestra vida tiene que estar prendida de ella:

"¿Qué le falta a esa tu cruz para ser una espiritual ballesta, pues así hiere los corazones? La ballesta se hace de madera y una cuerda estirada y una nuez al medio de ella, donde sube la cuerda para disparar la saeta con furia y hacer mayor la herida. Esta santa cruz es el madero y el cuerpo tan extendido y brazos tan estirados son la cuerda y la abertura de ese costado, la nuez donde se pone la saeta de amor para que de allí salga a herir el

[37] Av. *Sermón 15,* III, 219.

[38] Av. *Algunas advertencias al Concilio de Toledo 6,* II, 650.

[39] Av. *Lecciones sobre la Epístola a los Gálatas,* II, 42.

[40] Av. *Lecciones sobre I de San Juan (II), 1,* II, 346.

[41] "La palabra bíblica es, por ello, expresión de una concepción personalista de Dios, quien como un Tú personal se acerca al hombre para hacer camino con él en la historia; más aún, propiamente la Palabra personal de Dios es Jesucristo, el Verbo encarnado". DEL AGUA PÉREZ, A.: "Juan de Ávila, testigo de la Palabra de Dios", en *Entre todos, Juan de Ávila*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2011, p. 8.

[42] GALLEGO PALOMERO, J.J. :"El ministerio de la predicación y San Juan de Ávila", en *Actas del Congreso Internacional El Maestro Ávila,* Editorial EDICE, Madrid, 2002, p. 822.

[43] Av. *Carta 4,* IV, 29.

[44] HUERGA, Á.: "El ministerio de la palabra ...", op. cit., p. 96.

[45] Av. *Carta 1,* IV, 5.

[46] Av. *Sermón 81,* III, 1084.

Sermón en el Patio de los Naranjos, José Jiménez Aranda, ca. 1876, Museo de Arte Moderno de San Francisco.

corazón desarmado. ¡Tirado ha la ballesta y herido me ha el corazón!"[47]

La predicación es el nexo que lleva al hombre a unirse a Cristo en su acontecimiento redentor. La cruz en la predicación es punto de encuentro donde Dios viene a buscar al hombre. Por esto, San Juan de Ávila dice que la cruz "es la piedra de donde, hiriendo, el predicador ha de sacar agua y el pedernal que, hiriéndolo, sacan fuego para encender los corazones"[48].

Así, el predicador y los oyentes estarán unidos, en la cruz, al destino de la gloria de Dios, al modo de Cristo. "Fidelísimo fue Cristo a su Padre, cuya gloria siempre predicó y buscó… y así los predicadores de Cristo, su gloria han de predicar y a Él referir todo lo que bien obran y hablan"[49].

Esta gloria de Dios, es para el predicador paga excelente. Pues "el galardón del sembrador no está colgado del fruto que nace, mas de la calidad de la honra de Dios"[50].

San Juan de Ávila coloca tres notas importantes que se deben realizar en el sacerdote por su oficio de predicador. Para así procurar la unión a Cristo: el sacerdote es llamado a una conversión constante, debe conocer la Sagrada Escritura y el sacerdote anuncia en la predicación la misma caridad de Cristo.

"Porque en el corazón del hombre sucio no reina Cristo, pues reina el pecado, no es razón que predique a los otros el reino de Cristo, el que en su ánima no consiente reinar a Cristo"[51]. El oficio sacerdotal de la predicación tiene su origen en la coherencia interna de la propia vida del sacerdote. Para ser voz de la Palabra es necesario ser testigo creíble de la verdad que proclama. "Para que con la lección de la Escritura y larga experiencia, pueda enseñar a los otros, a manera de testigo

[47] Av. *Tratado del amor de Dios 11*, I, 970.

[48] Av. *Pláticas espirituales 4*, I, 827.

[49] Av. *Carta 4*, IV, 29.

[50] Av. *Carta 165*, IV, 561.

[51] Av. *Audi Filia II (111)*, I, 775.

de vista y dar en la vena del ajeno corazón, enseñando por lo que pasa en el suyo"[52].

Este testimonio, para San Juan de Ávila se edifica con la propia existencia y el conocimiento profundo de la Sagrada Escritura, La preparación y el estudio no están reñidos con el oficio sacerdotal. "Y si alguno dijere que basta haber cura medianamente enseñados, que declaren al pueblo el evangelio, digo que no es medicina bastante para llagas tan afistoladas como las hay"[53]. Así, anima a que en cada diócesis se cuide convenientemente este sentido del oficio sacerdotal…

San Juan de Ávila, pone en relación la Sagrada Escritura con la Iglesia[54]. "El Evangelio no creería si la Iglesia no me lo dijera"[55]. Del mismo modo que el ministerio sacerdotal está tan en relación con la Iglesia que el sacerdote actúa en nombre de esta, el oficio sacerdotal en la predicación está inserto y referido a la Iglesia, "es la que da luz a todo"[56]. "A sola la Iglesia católica es dado este privilegio, que interprete y entienda la divina Escritura"[57].

Y en la Iglesia entendemos que la predicación está sustentada en la caridad de Cristo. El oficio de la predicación acerca el amor del Padre que se ha manifestado en Cristo. "Las palabras del Señor en boca de sus predicadores riegan la sequedad de las ánimas, como pluvia del cielo venida y embriagadas con dulce amor del Señor, les hace dar frutos de buenas obras"[58].

El oficio de la predicación es obra del sacerdote y obra propia del Espíritu Santo. Es Dios por la fuerza del Espíritu quien llama a los corazones de los hombres por medio del oficio sacerdotal. Por esto, San Juan de Ávila, llama a los sacerdotes "padres espirituales". "Quiso poner de este espíritu y de esta lengua en algunos, para que, a gloria suya, puedan gozar de título de padres del espiritual ser"[59].

Así, la acción de predicar por la que el sacerdote anuncia y proclama la acción de Dios es del Espíritu Santo. La palabra sin el Espíritu es vacía y no puede acercar a Dios. "No basta la palabra de fuera; es menester que se forme en el corazón por el Espíritu Santo y esta es la semilla que la renueva y la hace renacer"[60].

San Juan de Ávila, destaca que es acción del Espíritu hacerse presente en la debilidad humana del sacerdote y elevarlo a la dignidad de ser pregonero suyo. Por el Espíritu, el predicador engendra hijos para Dios.

Estos hijos son nacidos por la gracia[61], pero en una unión del Espíritu y en un amor de Dios que supera a la relación carnal por la que se engendran hijos. "Amamos más a los que por el Evangelio engendramos que a los que naturaleza y carne engendra, porque es más fuerte que ella y la gracia que la carne"[62]. Este sentido, de una mayor intensidad en el amor a estos hijos renacidos por el Espíritu, es razón de la semejanza a la que Dios nos llama. Esta semejanza, se comenzó a desarrollar desde el bautismo y un día llegará a la plenitud. Es el camino de la santidad hacia el que todos nos dirigimos y en el que ya algunos avanzan. "Va Dios enjerido en aquella palabra que os predicamos y esta es la simiente que da fructo renacido de agua y Espíritu Santo; queda el alma renovada y sale semejable a Dios"[63].

De tal modo, que el oficio sacerdotal de la predicación es expresión trinitaria a imagen de Dios. El sentido central de la predicación es Cristo y se realiza en unión a Él, en esta misma medida es participación del Espíritu para estar en el Padre. Por el Espíritu presente en la predicación, se engendran hijos que unidos a Cristo por el amor lleguen a la plenitud de la semejanza en el Padre. Así Dios hizo:

"He aquí el que bajó del seno del Padre al vientre virginal de la Madre. Este es el que, naciendo eternalmente del Padre, quiso nacer temporalmente de la Madre, porque el hombre renaciese espiritualmente con nueva vida"[64].

Desde Dios, en beneficio de la salvación del hombre, para San Juan de Ávila, la predicación y la Eucaristía aparecen íntimamente relacionadas[65]. Ambas son

[52] Av. *Audi Filia II (49)*, I, 641.

[53] Av. *Memorial primero al Concilio de Trento 14,* II, 493.

[54] En este tema San Juan de Ávila corrige la doctrina protestante, anulando la libre inspiración de la Escritura, pues sólo la Iglesia puede realizar esta acción. Av. *Memorial segundo al Concilio de Trento 22,* II, 545-546.

[55] Av. *Sermón 33,* III, 413.

[56] Av. *Sermón 33,* III, 412.

[57] Av. *Audi Filia II (46)*, I, 634.

[58] Av. *Tratado sobre el sacerdocio 45,* I, 945.

[59] Av. *Carta 1,* IV, 5.

[60] Av. *Lecciones sobre I de San Juan (II), 20,* II, 430.

[61] Descubrir el sentido de la gracia es fundamental en la doctrina avilista. Por ella el hombre se encuentra con Cristo y en el Espíritu llega a Dios. La gracia viene a consumar y plenificar nuestra naturaleza haciéndonos hijos y semejantes a Dios. En la gracia Dios hace "a los hombres deiformes". Av. *Sermón 45,* III, 595. Se nos transmite en los sacramentos, la predicación no es instrumento por el que se transmita la gracia, sino por el que se anuncia o se revitaliza su presencia. "Bebed del agua de la gracia que nos truxo Cristo". HUERGA, Á.: "El ministerio de la palabra...", op. cit., p. 108.

[62] Av. *Carta 1,* IV, 6.

[63] Av. *Lecciones sobre I de San Juan (I), 20,* II, 291.

[64] Av. *Miscelánea breve, 5,* II, 869.

[65] La Conferencia Episcopal Italiana nos aporta un dato intere-

Sermón de la Doctrina. Fotografía de Sánchez del Pando, 1920, Fototeca Municipal de Sevilla.

dones divinos que dispensa el sacerdote en su oficio y llevan a la salvación de Dios. Además, porque la predicación por la palabra en el Espíritu, es signo e imagen de la Palabra enviada por el Padre. "Mas todos estos bienes que la Palabra de Dios increada obró en los cuerpos de los hombres y los ganó, mediante su pasión, para las ánimas, los obra y efectúa mediante su Palabra que acá dejó"[66]. Es Cristo, Palabra encarnada que ha dado la vida por los hombres en el sacramento de la Eucaristía. "Voz de predicador cristiano es levantar los corazones caídos con aquesta palabra: *Levántate y come* de aqueste sacratísimo Pan"[67]. El hombre es conducido a la salvación cuando es alimentado con la palabra[68] y el cuerpo de Cristo, bienes que dispensa el sacerdote en su oficio.

En definitiva San Juan de Ávila da testimonio de ser un auténtico apóstol.

"Esto es bueno y agradable a los ojos de Dios, nuestro Salvador, que quiere que todos se salven y lleguen al conocimiento de la verdad. Pues Dios es uno y único también el mediador entre Dios y los hombres: el hombre Cristo Jesús que se entregó en rescate por todos; este es un testimonio dado a su debido tiempo y para el que fui constituido heraldo y apóstol, maestro de las naciones en la fe y en la verdad" (1 Tim 2, 3-7).

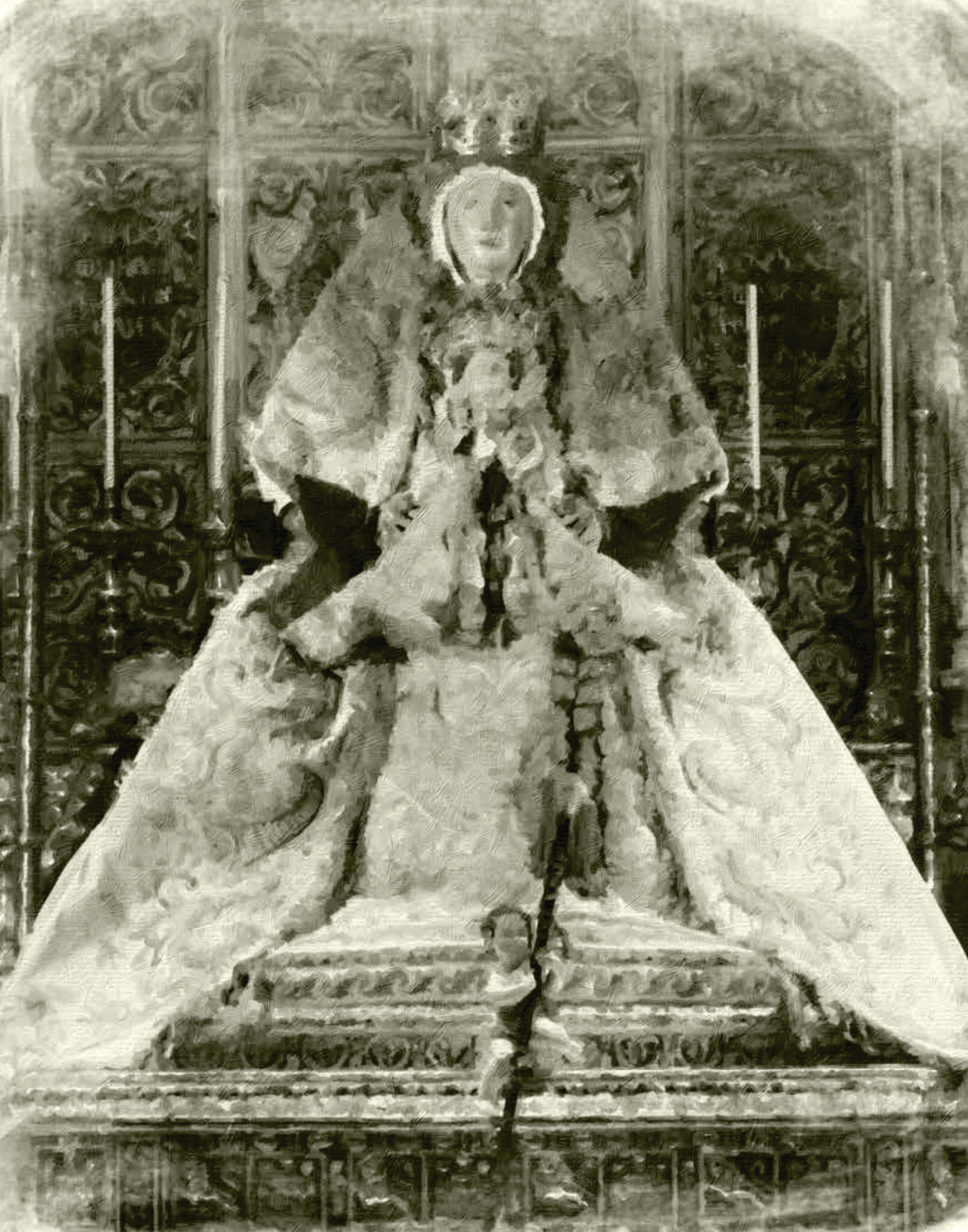
Sin duda, que una figura de tanto relieve como San Juan de Ávila no puede permanecer en el olvido. Hoy la Catedral de Sevilla debe actualizar el magisterio de este magnífico Doctor de la Iglesia que vivió su ministerio en la predicación al modo apostólico en una herencia y un legado que permanece vivo para las circunstancias históricas actuales ●

sante en este sentido: "Palabra y Sacramento forman un todo y deben ser considerados como dos aspectos o dos fases de un único proyecto salvífico. Por tanto, la proclamación de la Palabra y la celebración de los sacramentos no pueden ser consideradas como dos formas paralelas de vivir la fe en Cristo. Y tampoco podemos contentarnos sólo con la Palabra o con el Sacramento. En el contexto cristiano no se puede separar lo que en la iniciativa de Dios debe permanecer unido". CEI: "Evangelizzazione e sacramenti", nº 27-28, *Enchiridion* CEI, CEI, Bologna, 1985, p. 177.

[66] Av. *Tratado sobre el sacerdocio 47,* I, 945.

[67] Av. *Sermón 56,* III, 762-763.

[68] En el sentido que afirma G. Greshake: "la palabra que se predica conduce a la proclamación de la muerte y resurrección de Cristo mediante la celebración de la Eucaristía". GRESHAKE, G.: *Ser sacerdote hoy,* Ediciones Sígueme, Salamanca, 2010 (3ª ed.), p. 24.



II

La devoción a la Virgen de los Reyes y a san Fernando

"Soberana de alegría, promesa en blanco bordada". Nuestra Señora de los Reyes, Madre y Patrona de Sevilla. Algunos hitos de su devoción

JOSÉ GÁMEZ MARTÍN

Fernando III el Santo, rey de Castilla y de León y reconquistador de Sevilla en 1248, reunió en su persona las virtudes cristianas y el ardor del guerrero medieval. Su cuerpo incorrupto se conserva en la Capilla Real de la catedral de Sevilla, donde se le ha tributado desde el siglo XIII culto y veneración que alcanzaron gran auge tras su subida a los altares en el siglo XVII. La responsabilidad de su exaltación y decoro litúrgico es del Cabildo de Capellanes Reales, que también tiene el deber de potenciar el culto y la veneración a la imagen de Nuestra Señora de los Reyes, imagen traída por el monarca que tras la entrega de llaves de la ciudad el 23 de noviembre de 1248 presidió la procesión oficial de entrada el 22 de diciembre, en la memoria del traslado del cuerpo de San Isidoro al que el rey veneraba de Sevilla a León, quedando desde entonces como latido ferviente de la Sevilla cristiana entre leyendas de la ciudad ensimismada en su carisma y belleza

Tras la reconquista de la ciudad, Fernando III tiene como interés prioritario organizar la Iglesia hispalense, devolviendo el culto católico a la urbe tras los años de dominación musulmana; así, tras su entrada triunfal en la ciudad el 22 de diciembre de 1248, a los pocos días, nombra ya algunas dignidades y prebendados eclesiásticos tomando como modelo los privilegios y estatutos de la Iglesia toledana.

La más solemne iniciativa real fue la purificación de la gran mezquita aljama y su consagración como catedral dedicada al misterio de Santa María de la Asunción, así como erigir veinticuatro nuevas parroquias distribuidas por el centro urbano. No es extraño que el propio rey santo fundara el cuerpo de canónigos para la responsabilidad de la organización catedralicia, llegando incluso a afirmar los cronistas el deseo fernandino de que la Iglesia de Sevilla superara a la de Toledo, Sede Primada de España.

Rodríguez de Quesada en su manuscrito *La Historia de la Capilla Real* no duda en señalar que el Cabildo de Capellanes Reales fue fundado por el propio San Fernando en los primeros días de 1249, obligando a los capellanes al culto de la Virgen de los Reyes, imagen que donaba a la institución, así como a cumplir su deseo de ser sepultado a sus pies cuando le llegara el momento de rendir el alma al Creador. El mismo cronista nos refiere también que en el Archivo Capitular se conservaban documentos, por desgracia hoy perdidos, como uno de 1252 en el que bajo la firma ya de Alfonso X se regulaban económicamente ciento setenta aniversarios de vigilias y misas rezadas y ochenta y nueve misas cantadas a celebrar durante el año en honor a Jesús y su Santísima Madre en el real recinto.

Las primeras constituciones del Cabildo fueron promulgadas el 1 de junio de 1392 a instancia de Juan González, tesorero de la capilla, renovadas por las constituciones redactadas en tiempo de Felipe II el año de 1594, donde el Rey Prudente exigía pruebas de nobleza para poder ser capellanes y ajustaba las obligaciones litúrgicas de los mismos. Vieron la luz nuevos estatutos en 1853, adaptados a las necesidades del concordato firmado con el Vaticano dos años antes, y finalmente se promulgaron otros el 10 de diciembre de 1922.

Se conservan los expedientes de limpieza de sangre desde el año 1551 a 1834, siendo la dignidad superior la de capellán mayor y creándose a finales del siglo XIX los cargos de doctoral y magistral, especialista en leyes

Fernando III el Santo.

y predicador oficial del Cabildo respectivamente. El Cabildo de Capellanes Reales se une al catedralicio en 1998 manteniendo la dignidad de capellán mayor de San Fernando y la existencia de seis capellanes reales encargados de las necesidades pastorales del sagrado recinto según el decreto firmado por el arzobispo Amigo Vallejo el 30 de mayo de dicho año[1].

Fernando III debió entregar el alma cerca de la medianoche del jueves 30 de mayo de 1252, describiendo las crónicas las jornadas de duelo a cargo de todos los estamentos de la ciudad. El día primero de junio se celebraron los solemnes funerales en la iglesia mayor de Santa María, ofició la solemne ceremonia de rito pontifical don Remondo, obispo de Segovia confesor del rey y también futuro prelado hispalense, el cual pronunció una sentida oración fúnebre refiriendo muchos de los prodigios que Dios había conseguido por intercesión del santo rey, al que había favorecido en todas sus empresas. El entierro tuvo lugar en el sitio destinado como capilla de los Reyes en la mitad oriental de la fábrica de la aljama, y tras él fue aclamado rey el infante don Alfonso, siento testigo del juramento real su hermano el infante don Felipe, a la sazón arzobispo de Sevilla[2].

Alfonso X firma el 30 de abril de 1254 un documento para regular una feria que se celebraba en la octava de la fiesta de la Asunción, día de la dedicación catedralicia donde a primeras horas de la mañana tenía lugar por gradas bajas una procesión de tercia con la imagen de la Santísima Virgen de los Reyes. La feria que coincidía con la octava de la fiesta mariana con más importancia de la Edad Media estaba fundamentalmente dedicada a un comercio popular siendo el corazón del evento el patio de los Naranjos, estando durante todo el día y la noche a la veneración de los fieles la imagen de la Virgen de los Reyes, amenizándose las fiestas con espectáculos de danzas y luminarias, y dilatándose su celebración en el tiempo hasta 1402[3].

El rey Alfonso X se vuelca en la exaltación del recinto real. Así entre otros beneficios el papa Inocencio IV concedía indulgencia plenaria a quien visitase la catedral de Sevilla en el aniversario de la muerte del santo rey, ofreciendo sufragios por su alma y ayudando con limosnas a la fábrica de la capilla. El mismo pontífice dos años después concedía nueva indulgencia en los mismos términos, pero con la salvedad de que podía ganarse cualquier sábado del año con una oración a la Santísima Virgen, primera referencia que encontramos al culto sabatino de Nuestra Señora. Más tarde el catorce de abril de 1259 Alejandro IV firma una bula concediendo cien días de indulgencia a los que asistiesen a la fiesta de la Asunción con la procesión de la Virgen de los Reyes

[1] Para la historia de la Capilla real y su cabildo, entre otras fuentes pueden consultarse la obra de MUÑIZ, A.: *Historia de la Real Capilla e imagen de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla,* manuscrito del siglo XVII que se custodia en la Institución Colombina, así como un documento de la misma cronología, *Discurso histórico de la Santa y Real Capilla de San Fernando en la Catedral de Sevilla*, que se custodia en la Institución Colombina siendo su autor J. MALDONADO DE SAAVEDRA. En la biblioteca del archivo catedralicio la tesis mecanografiada de MONTES MERCHÁN CORNELLA, M. del C.: *Historia de la Capilla Real de Sevilla* y de MORALES, A.J: *La capilla real de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

[2] MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Fernando III (1217-1252),* Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1993, p. 240.

[3] RODRÍGUEZ DE QUESADA, J. J.: *Fundación de la capilla Real de Sevilla, por el santo Rey san Fernando* […], Sevilla, 1756-1775.

San Fernando.

Detalle de la Visgen de los Reyes en la figura de San Fernando.

y a los fieles que acompañaran a esta venerada imagen cada vez que saliera a la calle.

Esta misma política de exaltación y boato al recinto mariano y fernandino la encontramos en una nueva dotación del rey realizada el 30 de diciembre de 1254[4], con el fin de que cada 23 de noviembre, se celebrara una procesión catedralicia en el aniversario de la conquista de la ciudad y que en ella se llevara el pendón y la espada del santo rey e incluso una imagen sedente del mismo que tenía la virtud de curar a quienes la besaran[5].

Con fecha 30 de diciembre de 1254, el rey expide en Burgos una carta para dotar a la Catedral con el fin de que se hagan fiestas el día de San Clemente. La procesión se celebra por vez primera en 1255[6] y en la misma se porta por propia decisión del rey la espada y el pendón de San Fernando, elementos estos que adquirirían como reliquias del santo capital protagonismo devocional en estas fiestas y conmemoración litúrgica, teniendo que ser llevados ambos por personas reales o de la mayor nobleza de la nación. En 1260, por encontrarse en Sevilla el rey Alfonso X porta la espada de su padre en la procesión de San Clemente, el mismo año que se inaugura el monasterio dedicado a dicho santo, fundación del obispo don Remondo con monjas cistercienses de las Huelgas Reales de Burgos.

El 23 de noviembre de 1293 porta la espada real el rey Sancho IV, conservándose crónicas de diferentes autores que afirman que la misma fue llevada durante el siglo XIV por los reyes Fernando IV, Alfonso XI, Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III. El año 1518 la espada fue llevada por el rey Fernando el Católico y el pendón por el embajador del emperador Maximiliano. Cuando no se encontraban personas reales en

[4] *Ibidem.*

[5] LAGUNA PAÚL, T.: "La aljama cristianizada. Memoria de la Catedral de Santa María de Sevilla" en *Metropolis Totus Hispania,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 98-99. La relación del rey con la Virgen en mi trabajo: "E en catar o imagen, avia mui gran sabor. Nuestra Señora de los Reyes y la sabiduría devocional de Alfonso X", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 751, 2021, pp. 600-609. Es interesante también para una visión más completa de la época, el clásico libro de GÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

[6] Para la historia de la procesión DOMÍNGUEZ ADAME, M.: "Breve cronología sobre la festividad de San Clemente, aniversario de la Conquista de la Ciudad y la Procesión de la espada", en *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España, desde su feliz tránsito hasta la última traslación de su incorrupto cuerpo el año de 1729*, Sevilla, 1730, edición facsímil del Ayuntamiento, pp. I-XX.

Alfonso X el Sabio.

Sevilla las reliquias eran portadas por componentes de la nobleza más importante del reino; así en 1488 llevó la espada el adelantado don Pedro Enríquez, en 1504 el duque de Medina Sidonia, en 1515 don Fernando Enríquez de Ribera, en 1517 la llevó el duque de Medina Sidonia mientras que su hermano Juan Alonso portó el pendón. La Ciudad quería tener este privilegio, cobrando protagonismo en ceremonia tan solemne, por lo que, en 1518, 1526 y 1534 llevaron la espada los asistentes de Sevilla Sancho Martínez de Leiva, Juan de Silva y Ribera y Fernando de Andrada.

En los comedios del siglo XX se añadió una nueva reliquia para que procesionara en el cortejo, un hueso de San Clemente donado en el siglo XVI por el arcediano de Niebla don Baltasar del Río en relicario de origen italiano y morfología interesante[7]. Desde su fundación la procesión trascurría por gradas altas desde la puerta de San Miguel a la de Palos, pero en 1977 en plena transición política se decidió que lo hiciese en el interior por últimas naves. El pasado año volvió a salir a la calle por el 775 aniversario de la conquista y con la inclusión de la Virgen de la Sede y las tablas alfonsíes, todo un gozo. El sabio Alfonso mandó que la entrega y devolución de las reliquias con el denominado *pleito homenaje* se hiciesen en la Capilla Real entonando cantos y rezando la estación ante Nuestra Señora de los Reyes entre nubes de incienso y alegría general.

En 1279 debió concluirse la llamada Capilla de los Reyes en la que el cuerpo de Fernando III fue colocado en una urna de mármol en la cripta y traído desde el panteón de las Huelgas Reales el de su esposa Beatriz de Suabia, madre del rey Alfonso que redactó un epitafio de alabanza al conquistador en cuatro lenguas, colocándolo en las paredes del túmulo, texto en su propia piedra conservado aún bajo la urna de plata.

En el testamento de Alfonso X el Sabio firmado el 8 de noviembre de 1283 con codicilo del 22 de enero del año siguiente, el monarca dejó escrito su postrer deseo: "y se me enterrare que sea allí donde está enterrado el rey don Fernando y la reina doña Beatriz yace". Se cumplió el deseo del monarca, que fue sepultado el 21 de abril de 1284 junto a su padre, con vestiduras imperiales y una corona de riquísimas y preciosas perlas como correspondía a su dignidad[8].

El 14 de junio de 1579 se inauguró la nueva Capilla Real, trasladándose a la misma los cuerpos de San Fernando, San Leandro y demás cuerpos reales junto a la imagen de la Virgen de los Reyes, que se encontraban en una nave del patio de los Naranjos desde 1433, cuando el rey Juan II autorizó el derribo de la Capilla Real con el fin de que prosiguiese la construcción de la catedral gótica.

El 13 de junio tuvo lugar la solemne procesión para llevar la imagen de la Virgen de los Reyes, las reliquias de San Fernando, las de San Leandro, los cuerpos reales y la Virgen de las Batallas hasta un túmulo levantado delante del altar mayor para la solemne ceremonia del día siguiente. En la decoración del túmulo tuvo gran protagonismo el rey Fernando y las trazas del mismo se debieron al escultor Jerónimo Hernández, se pintaron las armas de los reinos de Sevilla, Córdoba, Murcia y Jaén, todos ellos territorios conquistados por el santo rey, figurando también alegóricas representaciones de las virtudes, de la religión, la victoria, la sabiduría y la liberalidad. Todo el programa iconográfico se caracterizaba por ensalzar

[7] SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del barroco*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, tomo II, p. 178.

[8] MUNIZ, A: *Historia de la Real Capilla e imagen de la Virgen de los Reyes de Sevilla.* Manuscrito conservado en la Biblioteca Colombina, 58-4-15.

La Virgen de los Reyes y San Fernando.

la gloria y el triunfo de la monarquía. Durante toda la noche las reliquias y demás restos reales junto con las de San Leandro fueron escoltadas por la nobleza de la ciudad, manteniéndose la catedral toda la noche abierta para que fueran veneradas por el pueblo fiel. Al día siguiente, domingo 14 de junio festividad de la Santísima Trinidad, el arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval celebró misa de pontifical formándose después la procesión, que realizó el recorrido de la del Corpus con la participación de las comunidades religiosas, órdenes militares y civiles y autoridades de Sevilla. Las crónicas cuentan que fueron varios miles de personas las que participaron en la procesión y aún más las que la contemplaron. El pendón y la espada del Santo Rey fueron portados por don Juan de Rojas y Sandoval y por el conde de Villar, asistente de la ciudad.

La procesión terminó a última hora de la tarde, siendo de nuevo los cuerpos reales depositados en el túmulo hasta que a la mañana siguiente, lunes 15 de junio, fue celebrada misa de difuntos presidida por el arzobispo y predicada por el dominico Juan de Espinosa, siendo llevadas a su terminación las imágenes y los féretros a la nueva Capilla Real, colocándose la imagen de la Virgen en el centro del retablo pétreo y los féretros de Fernando III, Alfonso X y Beatriz de Suabia en un podio de piedra dispuesto entre las gradas y rodeados por barandillas doradas. Por último los restos de los infantes y de la Reina María de Padilla se colocaron a los lados del presbiterio[9].

En todos estos traslados procesionales tuvieron un trato deferente los restos de Fernando III, lo que nos hace considerar que ya tenían fama de santidad, por lo que el ataúd con su cuerpo fue cubierto con un paño de brocado carmesí bordado y guarnecido, siendo portado por diferentes nobles y miembros del Cabildo municipal bajo palio, también de brocado, con doce varas de plata.

Durante el largo siglo XVII la imagen mariana estuvo íntimamente unida al proceso hispano en la defensa de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, saliendo procesionalmente en acción de gracias por las buenas nuevas de Roma en 1615 y 1622[10] y también en el camino de santidad del rey Fernando III incoado en los años 1622 al 1624 con la visita de Felipe IV, alcanzándose la beatificación *ad firmiter* en 1671 bajo los sellos del papa Clemente IV tras años difíciles por las normas de Urbano VIII[11]. Se organizó una solemne procesión con Nuestra Señora el 24 de junio, recibiendo la belleza de la Virgen el elogio general de los cronistas que refulgía radiante en palio de cajón y manto de oro bordado donados por el conde de la Puebla del Maestre que junto al "suntuoso" ofrecido por el canónigo Vázquez de Leca alternaban la riqueza ornamental de la Virgen en los cortejos de agosto o los extraordinarios. Leca también sufragó el

[9] DE SIGÜENZA, F.: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los Cuerpos Reales a la Real Capilla de esta Santa Iglesia de Sevilla. Escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza. Estudio, transcripción edición y notas Federico García de la Concha Delgado,* Fundación el Monte, Sevilla, 1996.

[10] OLLERO PINA, J.A.: "La exaltación de la Inmaculada Concepción en Sevilla, 1615-1622", en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca,* Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp. 75-85.

[11] RUBIO MERINO, P.: "Fiestas de la iglesia de Sevilla en la Beatificación de san Fernando a través de los acuerdos del Cabildo Catedral", *Memoria Ecclesiae*, nº 26, 2005, pp. 216-221.

Carlos III.

retablo de madera que cobija a la Virgen, realizado por Ortiz de Vargas en la década de los sesenta[12].

Tras la subida al altar del rey y con ella la santificación de la monarquía hispana la Santa Sede siguió potenciando el culto a San Fernando; así en 1672 el nombre del rey fue puesto en el martirologio romano para el 30 de mayo en lo que puede considerarse su canonización oficial, en 1675 se aprobaron la oración y lecciones propias del segundo nocturno del oficio del santo y en 1676 Clemente X concedía el poder celebrar misa votiva del santo en los días permitidos por la Iglesia. Inocencio XIII por un decreto de 1720 concedió que su fiesta se celebrase con rito doble de segunda clase y en 1749 Benedicto XIII autorizó que se celebrase la fiesta de San Fernando en todos los reinos de España con rito doble de primera clase y octava. Finalmente, Pío VII aprobó en 1819 el oficio propio de San Fernando, que se rezó por primera vez en Sevilla en 1850[13].

El rey Carlos III en esta centralidad fervorosa de la Real Capilla en el corazón de la monarquía solicitó como "reliquia insigne" un anillo que San Fernando tenía sobre su pecho que fue enviado a la corte por el capellán Juan Sangre en el otoño de 1677, que recibió el deseo real que ante la Virgen se rezase diariamente "por los sucesos de esta corona"[14], plegaria que tantas veces elevaron los capitulares en la catedral de Sevilla por la guerra de Sucesión al morir Carlos sin heredero[15].

El llamado popularmente Lustro Real por la presencia de Felipe V en Sevilla desde el 3 de febrero de 1729 sumiría la ciudad en una vuelta a sus grandezas pasadas. El rey de su propio peculio ayudó para la conclusión de la urna para custodiar el cuerpo incorrupto del rey conquistador, una joya del arte barroco realizada en plata en su color y plata sobredorada con bronce dorado, está apoyada en una peana de jaspe rojo y fue realizada por el platero Juan Laureano de Pina, auxiliado por Manuel Guerrero de Alcántara y Laureano Nicolás de Villalobos, realizándose en dos periodos cronológicos, de 1690 a 1701 y de 1717 a 1719.

El viernes 13 de mayo de dicho año y en presencia del arzobispo Luis de Salcedo, el cuerpo de San Fernando es llevado desde su antiguo arcón de madera a la nueva urna de plata, siendo expuesto a la veneración de los fieles hasta el canto de vísperas solemnes. Al día siguiente, tras recitarse las horas menores, el cabildo en procesión recogió los restos del santo, llevándolo hacia el altar mayor, donde se celebró una misa de pontifical y por la tarde tuvo lugar una solemne procesión con la participación de las autoridades y órdenes civiles, militares y religiosas. La urna de plata del rey era portada en unas parihuelas sostenidas simbólicamente por ocho cintas de oro, que salían de su basamento y que eran portadas por la familia real: delante iban el infante Luis, de dos años de edad, y su hermana la infanta María de tres años; le seguían en el costado izquierdo los infantes Carlos (futuro Carlos III) y Felipe, a la derecha los príncipes Fernando y Bárbara de Braganza, y detrás los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio.

[12] WUNDER, A.: *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis,* Penn State University Press, Pennsylvania, 2017, pp. 21-44.

[13] CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1990, p. 36.

[14] GÁMEZ MARTÍN, J.: "Gran santo, atleta de Cristo y esforzado campeón. Reliquias de san Fernando y la Casa Real Española", *Memoria Ecclesiae*, nº 36, 2011, pp. 279-280.

[15] GUTIÉRREZ NÚNEZ, F. J.: "La vinculación de la Capilla Real y de Nuestra Señora de los Reyes a la monarquía hispánica a inicios del siglo XVIII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 550, 2004, pp. 906-908.

El rey decidió que la procesión sólo recorriera el perímetro de la catedral y tras entrada la noche entró el cortejo en la catedral, y la urna, abierta por un costado por dentro, estuvo abierta tres días a la veneración del pueblo[16].

Fue tal la respuesta de los fieles a la exposición de las reliquias incorruptas del rey que la nueva urna permitía contemplar, que el 30 de junio se dio en Cazalla una Real Cédula que permitía que esta fuera descubierta cuatro veces al año: el 14 de mayo, en recuerdo de la traslación a la nueva urna; el 30 de mayo, festividad del santo; el 22 de agosto, octava de la Asunción; y el 23 de noviembre, aniversario de la Reconquista, teniendo en todas ellas que elevar una oración a Nuestra Señora de los Reyes rey la elección del 14 de mayo, lo que hace vislumbrar la gran trascendencia devocional que la histórica jornada tuvo en el desequilibrado espíritu del primer Borbón[17].

La princesa de Asturias Bárbara de Braganza, casada con el heredero del trono Felipe, donó a Nuestra Señora de los Reyes el 11 de junio de 1729 su traje de novia, noticia recibida con sumo agrado por el Cabildo de la catedral y por los capellanes que acordaron que "había que comenzar y trabajar en el bestido por si podía servirle a la Virgen el día de la Asunción", ajustando los pliegues del vestido para que sirviera a la sagrada imagen el sastre José Lora, asalariado de la capilla[18].

Siguiendo el ejemplo de su padre, Carlos III se relacionó con la Real Capilla e incentivó su decoro monumental sufragando la elaboración de la reja de entrada, la cual fue adjudicada al ingeniero Sebastián van der Borcht en 1761, quien por demora perdió el encargo, pasando a manos de Manuel Morales en 1766 aunque la continuó un nuevo artífice, José Banoti, tres años después. Quitada la antigua reja de madera en 1770, se comenzó a colocar la nueva en febrero de 1771. La estrenada reja consta de dos cuerpos más un remate y sus figuras de talla son de la mano del escultor Jerónimo Roldán, los angelotes de chapa de cobre del platero Blas de Amat y el escudo heráldico es obra de Justo Linero[19].

Las vivencias de Carlos IV con la Capilla Real sevillana comenzaron siendo príncipe de Asturias, en 1786, cuando junto a su esposa María Luisa de Parma envían un manto de procesión a la Virgen de los Reyes en agradecimiento a San Fernando, a quien reconocen como salvador ante el cielo "de la salud del infantito", el futuro Fernando VII. Los capellanes, agradecidos, envían a su vez a los príncipes una reliquia de un dedo del santo rey. Siendo ya reyes presentan a San Fernando al entonces príncipe de Asturias y es constante la relación con los capellanes en múltiples aspectos con nuevas donaciones de la reina para la Virgen de los Reyes y el mecenazgo artístico del rey en la sillería de coro y el facistol de la capilla, obras de Pedro Corpel entre 1790 y 1791, y el órgano de la misma, a cargo del organero de la catedral Antonio Otín Calvete que ya era usado en 1807. También en 1792 Carlos IV creó la orden de caballería de la Reina María Luisa, dedicada a su esposa, de clara raigambre neoclásica y a la que dotó de la segunda categoría del reino, tras la del Toisón de Oro, nombrando patrón de la misma a San Fernando y apareciendo el monarca en la cruz decorativa de la misma con la clásica iconografía consagrada por Pedro Roldán en la imagen estrenada en 1671[20].

Esta vinculación de la Capilla Real con los sucesos de la historia española tuvo especial preponderancia durante los años de la ocupación francesa y la posterior Guerra de la Independencia, pues la urna de San Fernando fue un auténtico trono de plegarias y de triunfos. Ante el santo rey mostró su respeto la Junta Central; fue enterrado en el Panteón Real el conde de Floridablanca, jefe de la misma, con honores de jefe de Estado; fueron muy numerosas las veces que se descubrió el cuerpo del santo "para implorar la misericordia y auxilio del rey de los ejércitos por la crítica circunstancia en que se encuentra la Nación"; y le fueron entregadas como acto de acción de gracias el

[16] ROS, C.: *Fernando III el Santo. El monarca que plantó las raíces de la Sevilla de hoy,* Cabildo Capellanes Reales, Sevilla, 1990, pp. 232-236.

[17] ACS, FCR, Secc. I, libro 10, ff. 125v-126v, 151v-153r.

[18] ACS, FCR, Secc. I, libro 10, ff. 114 v-115r.

[19] MORALES MARTÍNEZ, A.J.: *La Capilla Real de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 56-58 y GÁMEZ CASADO, M.: "El ingeniero Sebastián Van der Borcht en la Capilla Real de Sevilla", en *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 2016, pp. 325-343.

[20] RECIO MIR Á.: "Per me reges regnant. Carlos IV y María Luisa de Parma en la Capilla Real de Sevilla: patronato regio, academia y neoclasicismo", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº165, 2005, pp. 22-37; GÁMEZ MARTÍN, J.: "La cruz y la corona: Carlos IV, Manuel de Godoy y la catedral de Sevilla: devoción, poder y mecenazgo en las postrimerías del Antiguo Régimen", en *Actas del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura: II Centenario 1808-2008,* Sociedad Extremeña de Historia-Centro de Estudios Estado de Feria, Llerena, 2009, pp.193-208; "La Victoria de la Verdad sobre el Error. Nuestra Señora de los Reyes y la familia de Carlos IV: monarquía, devoción y mecenazgo", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 606, 2009, pp. 644-651.

PIVS PP. XII

Ad perpetuam rei memoriam

Quam fervida

Breve de Pío XII QUAM FERVIDA.

uniforme y la faja del general Dupont tras la derrota del mismo por el general Castaños en la batalla de Bailén[21].

En el reinado de Fernando VII se creó el 31 de agosto de 1811 la máxima condecoración militar para premiar servicios a la patria y al rey en tiempos de guerra y el soberano quiso denominarla "Cruz Laureada de San Fernando", dedicándola así al más virtuoso y ejemplar guerrero de la historia española. Su compromiso de mecenazgo con la Capilla Real comenzó siendo príncipe de Asturias, en 1803, al enviar junto a su esposa María Antonia de las Dos Sicilias un manto para el culto de la Virgen de los Reyes[22].

Fue muy rica la relación de la reina Isabel II con la catedral sevillana y especialmente con la Real Capilla, donde ejerció su inagotable virtud de generosidad en diferentes donaciones artísticas para la Virgen de los Reyes, consideradas como joyas de su ajuar, cual el manto verde de 1853 bordado por las hermanas Gilart y en 1884 el blanco de castillos y leones adaptado desde un traje de corte de Isabel; dotó para la fábrica de la capilla y entregó ricos ornamentos litúrgicos. Tras el viaje de 1862 el cabildo catedral obsequió a la soberana un relicario barroco de plata con un dedo de San Fernando por el que mostró tal devoción que fue una de las pocas piezas solicitadas por ella en los años de su exilio, llevándolo a París hasta su muerte, en 1904, cuando fue devuelto a Patrimonio Nacional, conservándose actualmente en el Palacio Real de Madrid[23].

La corte rival de Isabel II, la de los Montpensier, que ejerció sobre Sevilla un verdadero reinado para el bien de

[21] GÁMEZ MARTÍN, J. : "Liturgia, rogativas y triunfo. El Cabildo de Capellanes Reales de Sevilla y la guerra de la Independencia", en *Actas de las V Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla La Guerra de la Independencia en la Provincia de Sevilla*, ASCIL, Sevilla, 2008, pp. 163-178.

[22] ACS, FCR, Secc. III, Inventario de alhajas, 1833, ff. 7-8.

[23] GÁMEZ MARTÍN, J.: "La devoción de una Reina: Donaciones artísticas de Isabel II a Nuestra Señora de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 534, 2003, pp. 574-578; GÁMEZ MARTÍN, J.: "La monarquía y la iglesia. Isabel II y el cabildo

la ciudad, también se relacionó con los capellanes reales y curiosamente con las mismas donaciones que las de la reina en una clara muestra de rivalidad de la que queda como muestra el manto de terciopelo rojo de1851 como agradecimiento a la Virgen por el nacimiento de su hija Amalia. La reina autorizó que les fuera entregado a los duques un relicario con un dedo de San Fernando que se veneró en el Palacio de San Telmo hasta la muerte de la infanta María Fernanda, momento este en el que tras disposición testamentaria de la hermana de la reina volvió a la Capilla Real, conservándose actualmente en el tesoro de la misma[24]

Del breve reinado de Alfonso XII conservamos una interesante muestra iconográfica de la veneración de la corona española a la Capilla Real, un óleo realizado por el pintor romántico José María Romero en el que se representa al joven monarca reverenciando el santo cuerpo incorrupto tras bajar del altar de Nuestra Señora de los Reyes en su visita oficial a Sevilla en 1877, en la que asombrado por el boato y riqueza del triduo sacro en la Santa Iglesia Catedral tuvo a bien conceder el título de excelentísimo al cabildo capitular de la misma[25].

Su hijo Alfonso XIII mostró interés por la coronación canónica de Nuestra Señora de los Reyes, celebrada el 4 de diciembre de 1904 en las bodas de oro de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, e indultó con la oposición de su gobierno a un criminal que debía ser ajusticiado el mismo día de la celebración de la gozosa ceremonia, ya que al soberano le impresionó que el arzobispo Spínola fuese a pedirla personalmente a Madrid; Alfonso, que tanto amó a Sevilla y bien que lo demostró al ser el último monarca español en portar la espada fernandina en la procesión del 23 de noviembre.

La primera coronación en Andalucía con rango canónico fue iniciativa del arzobispo Spínola siguiendo los deseos de León XIII y Pío X con el fin de celebrar con total solemnidad el cincuentenario de la proclamación

Isabe II con el vestido que donó como manto a la Virgen de los Reyes.

del dogma de la Purísima Concepción por el beato Pío IX en 1854. La corona de la Virgen fue sufragada por los devotos, apareciendo sus nombres durante largos meses en el *Boletín Oficial del Arzobispado,* mientras que la del Niño fue donada por doña Gracia Fernández Palacios de Recur, realizando ambas preseas el joyero Pedro Vives y Ferrer. Con la imagen de la Virgen colocada en el trascoro en su paso sin palio tuvo lugar un triduo preparativo los días 1, 2 y 3 de diciembre de 1904, predicado por los capitulares Romero Gago, Roca y Ponsa y Abín Pinedo. La mañana del 4 tras el oficio coral llegaron a la catedral el arzobispo Spínola, el cardenal Sancha y el nuncio Rinaldini. Tras misa solemne y lectura del breve pontificio de autorización de la coronación, las alhajas fueron colocadas en las benditas sienes por el cardenal Sancha, quien mantenía una disputa con el prelado sevillano al defender este al canónigo magistral Roca y Ponsa que había mostrado en la prensa desavenencias con las ideas políticas del primado. Para la ocasión la Virgen también estrenó un manto de tisú celeste que junto al del Divino Infante fue donación de la viuda de Casa Galindo y doña María de Quintanilla y Caro y por el trabajo infatigable de los señores canónigos también fue estrenado un nuevo terno concepcionista y el traje de los seises que bailaron ante la Virgen tras el canto del *Te Deum.* Terminada la ceremonia se celebró una procesión multitudinaria por la carrera del Corpus entronizada la Señora en sus andas, pero sin palio. Al día siguiente se celebraron como colofón unas justas literarias en el palacio arzobispal organizadas por el calonge Muñoz y

de capellanes reales de la Catedral de Sevilla. Devoción, relaciones y mecenazgo artístico", en *La era Isabelina y la revolución 1843-1875. Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar,* Cátedra "General Castaños", Sevilla, 2009, pp. 1278-1295.

[24] GÁMEZ MARTÍN, J.: "El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla", en *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos,* Gobierno de la Región de Murcia-Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 535-548; "Nuestra Señora de los Reyes y los Duques de Montpensier: devoción, historia y arte en la Sevilla romántica", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 550, 2004. pp. 909-911.

[25] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7271, ff. 24v, 35v, 44v.

Coronación de la Virgen de los Reyes en 1904.

Pabón. En el aniversario de la coronación, el papa san Pío X concedió a los capellanes reales celebrar misa votiva cada 4 de diciembre[26].

En 1924 se estrenó el palio de tumbilla también por suscripción popular, llevándose a la Virgen a la plaza Nueva al inaugurase el monumento a San Fernando[27]; la Señora también presidió la procesión conclusiva del Congreso Mariano Iberoamericano el 19 de mayo de 1929, luciendo un manto nuevo en color rosa salmón y donado por la condesa viuda de Osuna y su hija[28]. En los vertiginosos años republicanos de 1932 a 1934 la procesión del 15 de agosto se celebró en el interior de la catedral por la inseguridad reinante [29], y será tras la nefasta guerra civil cuando se le conceda a la venerada imagen honores de capitán general, imponiéndole el icónico fajín el 15 de agosto el cardenal Segura y el alcalde en el interior de la verja de la Puerta de los Palos, mientras las campanas volteaban por su salida [30].

Pedro Segura y Sáenz había sido nombrado arzobispo de Sevilla en 1937 tras la muerte del infatigable Ilundain y mostraría durante todo su pontificado un gran amor por Nuestra Señora de los Reyes, incentivando su devoción y consiguiendo para la alegría de todos, un viejo anhelo. El 6 de octubre de 1940, como cierre del primer congreso mariano diocesano, el cardenal organiza una procesión en la que desfilan las principales imágenes marianas y Nuestra Señora de los Reyes en el lugar presidencial, llegando el desfile hasta la plaza Nueva[31]. Los años siguientes Segura tendrá una idea en mente que conseguirá con la unión de todos, Cabildo Catedral, capellanes reales, clero secular y regular, autoridades civiles y militares, cofradías, asociaciones y el pueblo fiel y que formaliza Segura enviando expediente a Roma para la consecución del Patronato de la Virgen sobre la ciudad en enero de 1946. El 13 de junio el prelado leyó un telegrama de la Secretaría de Estado del Vaticano anunciando el plácet pontificio, firmado por el venerable Pío XII del breve *Quam Fervida* por el que se nombraba a la Virgen Patrona Principal de Sevilla y su Archidiócesis. A partir de septiembre comenzaron los actos de acción de gracias con la preparación de una Santa Misión Mariana que había de celebrarse en la Catedral y las plazas de España y Nueva los días 3 al 10 de noviembre, y en cada parroquia un quinario del 15 al 19. Se celebró un triduo en la catedral del 21 al 23, día el que el Segura presidió la procesión de la espada. El 24 fue la jornada de la proclamación oficial celebrando por la mañana misa de pontifical el nuncio Cicognani, que impartió la bendición papal con homilía de Segura y lectura en castellano del documento papal, por la tarde solemne procesión con las imágenes del Pilar, Todos los Santos, Amparo, Amargura, Valle, Esperanza Macarena y la patrona[32].

El 23 de noviembre de 1948 se celebró una solemne procesión por el VII centenario de la conquista de Sevi-

[26] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia,* Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 161-178 y VVAA: "Imágenes de Santa María Coronadas en Sevilla", *Miriam. Revista Mariana Universal*, mayo-agosto 2019, pp. 90-93.

[27] ACS, FCR. Secc. I, libro 26, ff. 64r-71r.

[28] ACS, FCR. Secc. I, libro 26, f. 91r.

[29] JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "Los años que no salió la Virgen de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 739, 2020, pp. 614-615.

[30] GÓNZÁLEZ, F.: *Loor a la Virgen de los Reyes,* Sevilla, 1960, pp. 24-25. Bello opúsculo de un miembro del Excelentísimo Cabildo Catedral.

[31] Hemeroteca Municipal de Sevilla, *ABC de Sevilla*, 6 y 7 de octubre de 1940.

[32] Fuente esencial para seguir los pasos del cardenal hasta la consecución del Patronato es el *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* de 1954 que puede consultarse en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Recomiendo además la excelente crónica, como en él era habitual, de GIL DELGADO, F.: *Pedro Segura. Un cardenal de fronteras,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid,

lla, acompañando al paso de la patrona la Virgen de los Reyes, la Virgen de Valme de Dos Hermanas, la Virgen de los Reyes de los Sastres, la Virgen de los Reyes de San Clemente, la Virgen de las Batallas, el paso de San Fernando, la Virgen de las Mercedes del convento de la Asunción y la Virgen de las Aguas del Salvador[33]. Nuevo cortejo extraordinario el 12 de noviembre de 1950 con motivo del dogma de la Asunción proclamado por Pío XII; aquel día, acompañaron a Nuestra Señora de los Reyes, la Virgen de la Luz, Alegría, Pastora de Santa Marina, Rosario de Montesión, Presentación y Loreto de San Isidoro[34].

El día de San José de 1952 la patrona llegó a la plaza Nueva para clausurar las Santas Misiones; el cardenal consagró Sevilla al Sagrado Corazón de Jesús e impartió la bendición con el Santísimo[35]. Don Pedro no se quedó solo en "estas festivas demostraciones" tan a gusto de los sevillanos, el 23 de junio de 1947 consiguió de la Sagrada Congregación de Ritos que cada 7 de agosto se celebrase la fiesta particular de Nuestra Señora de los Reyes perdida en la reforma litúrgica tras el Concilio en los sesenta, predicó la novena cada año, que antes de su llegada comenzaba el día 14 permutándolo por el 6, celebró semanalmente la sabatina, le dedicó pastorales, discursos y sincero amor. Mucho hizo el cardenal por afianzar la devoción a Nuestra Señora de los Reyes y es justo su reconocimiento y brindarle siempre la gratitud de la ciudad.

El Ayuntamiento hispalense que anualmente acude bajo mazas a la procesión y misa solemne del 15 de agosto desde 1885, concede a Nuestra Señora la medalla de la ciudad en 1953, que le es impuesta de manera solemne por el sucesor de Segura, José María Bueno Monreal y el alcalde marqués de Contadero el 10 de mayo de 1958 en la plaza Nueva, en procesión organizada por el IV Congreso de las Congregaciones Marianas [36], aquel agosto el prelado autorizó que el recorrido procesional

15 de agosto de 1924.

se extendiese a todo el perímetro de la catedral, pues hasta entonces salía por la puerta de los Palos y entraba por san Miguel. También dispuso don José María que al título de la Asociación de fieles de Nuestra Señora de los Reyes se sumase la advocación de San Fernando en las

2001, pp. 449-454.

[33] *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, año 1948, pp. 76 y ss. El propio cardenal escribió para la ocasión un exquisito libro: SEGURA Y SÁENZ, P.: *En torno al VII Centenario de la Conquista de Sevilla,* Editorial Católica Española, Sevilla, 1948.

[34] Hemeroteca Municipal de Sevilla, *El Correo de Andalucía,* 10,11 y 12 de noviembre de 1950. El periódico católico dedicó el 31 de octubre y 1, 2 y 3 de noviembre loable atención a la definición pontificia.

[35] *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, 30 de marzo de1952, pp. 226-230.

[36] Archivo Municipal de Sevilla. Protocolo y Ceremonial y MARTÍNEZ ALCALDE, J: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y su Archidiócesis. Historia, Arte y Devoción*, Editorial Miriam, Sevilla, 1989, p. 58.

Imposición de la medalla de Sevilla en 1958.

postrimerías de su pontificado el 27 de enero de 1982,[37] en tiempos de oro en la labor pastoral del recordado capellán mayor Publio Escudero.

Su sucesor el cardenal Amigo Vallejo mostraría su afecto por la asociación; celebraba al menos una sabatina al mes por la mañana y presidió diferentes procesiones extraordinarias en 1982, tuvieron lugar dos, 1988, 1993, también con dos, 1996 impedida por la lluvia y 2004. En todos los aniversarios destacados de su vida pastoral, como su gozoso nombramiento cardenalicio en 2003 o sus bodas de plata como arzobispo hispalense en 2007 la Virgen presidió en el altar de plata las ceremonias de acción de gracias.

Las últimas procesiones extraordinarias se celebraron en 2013 por monseñor Asenjo en el año de la fe y en 2021 por las bodas de diamante del patronato, ya con la presencia de nuestro actual arzobispo Saiz Meneses.

Culminadas estas breves palabras para intentar sintetizar, vano intento, una historia tan gozosa, extensa por fecunda y a las plantas de Nuestra Señora de los Reyes le alzo mi oración de alabanza con la bella lírica de Juan Sierra en una décima repleta de metáforas visuales que parecen acariciar la grandeza de la que es Madre de Dios y Madre Nuestra:

Maciza espiga enjoyada
de sol y de pedrería:
Soberana de alegría,
Promesa en blanco bordada.
Vieja fe, rica almohada
del corazón de Sevilla.
Ladera que alumbra y trilla
Esa pura serenata
del fervor que se dilata
en tu Majestad sencilla ●

[37] Archivo Asociación de fieles Nuestra Señora de los Reyes y San Fernando, documentos de Secretaría, Estatutos de 1973 y 1982.

VIRGEN DE LOS REYES Y NIÑO JESÚS, CA. 1225-1250

Anónimo relacionado con la Escuela de Chartres
Madera tallada y policromada
176 cm (Virgen de los Reyes)
64 cm (Niño Jesús)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La imagen de Ntra. Sra. de los Reyes constituye un excepcional ejemplo de la imaginería medieval europea. Icono venerado en Sevilla desde 1248, en que es tradición entró en la ciudad conquistada acompañando al rey Fernando III, su imponente presencia "llena de majestad y autoridad imperial que no se conoce otra semejante en el mundo" preside la Capilla Real de la catedral.

Los cronistas sevillanos intuyeron que el anónimo escultor de la imagen no pertenecía al ámbito hispano, atribuyendo su hechura a artistas franceses, recogiendo incluso una tradición que la hacía ser un presente del rey Luis IX, primo hermano de Fernando III, también gran devoto de María. Los estudios más recientes la atribuyen en efecto a un desconocido autor relacionado con la Escuela de Chartres. La talla, concebida para ser revestida de ricos ropajes, tiene la peculiaridad de ser completamente articulada, así como de poseer una cabellera de hilos de oro. En el interior del torso conserva un mecanismo que debió de usarse antaño para proporcionar movilidad a la imagen y así, dotarla de un mayor realismo, enfocado, sin duda, a excitar la devoción de los fieles. Todo el cuerpo se reviste de una fina piel de cabritilla.

El rostro de la Virgen está modelado "de forma muy simplista, los ojos pintados y la expresión de candor tan típica de lo medieval", lo que no obstante le otorga un aire de majestad y señorío que ejemplifica muy plásticamente el concepto de *Theotokos*, de María Reina. Las manos están tratadas de manera esquemática, respondiendo al modelo de las llamadas "de tenedor". Los pies se cubren con unas zapatillas de piel blanca con bordados de diversos motivos ornamentales y la palabra "Amor".

La imagen del Niño Jesús participa de las características de la talla de la Virgen: está articulada, su cuerpo aparece recubierto de la misma cabritilla fina, y posee también un artilugio para provocar movimientos. La mano derecha se presenta en actitud de bendecir, mientras que la izquierda suele sostener un orbe pequeño rematado por una palma. El cabello está tallado figurando airosos rizos. El anónimo autor ha sabido dotar al rostro de una cierta gracia infantil, observable sobre todo en la sonrisa del Divino Infante.

El Niño aparece colocado sobre el regazo de su Madre, en posición centrada, cual si fuera un trono, remarcando el carácter real de María como *Theotokos.* Algunos autores sugieren sin embargo que, en origen, el Niño reposaba sobre el lado izquierdo de la Virgen basándose en los sellos medievales en que esta aparecía, e incluso en algún vestigio de soporte metálico que pudo ser observado durante la restauración de Arquillo.

Ambas tallas han permanecido inalterables en lo esencial a pesar de su antigüedad. Se desconoce si sufrieron alguna restauración o intervención en siglos pasados, teniéndose noticia tan solo de las realizadas a partir del siglo XX: 1926 por José Ordóñez Rodríguez a instancias de José Sebastián y Bandarán; 1981 por Francisco Arquillo y 1998 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Periódicamente ambas imágenes son sometidas a revisiones para controlar su estado de conservación, así ha sucedido en los años 2015 y 2018.

La devoción profesada por Fernando III, Alfonso X y los sevillanos a la Virgen de los Reyes se hizo patente en las donaciones de ricas joyas para adornar la imagen. Cabe destacar como una de las más singulares la corona llamada "de las águilas", que perteneció a la reina Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III y que fue robada en 1873. El 4 de diciembre de 1904 fue coronada canónicamente para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. En 1946 el papa Pío XII la proclamó patrona de Sevilla y de su Archidiócesis.

La Virgen de los Reyes recibe culto diariamente, y en agosto se celebra la novena que culmina con su procesión el día 15, fiesta de la Asunción. Su fama de milagrosa ha hecho, no obstante, que haya salido en rogativa o en acción de gracias en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos.

Amparo Rodríguez Babío

BIBLIOGRAFÍA

ARQUILLO TORRES, J.: *Aspectos socio-religiosos en la conservación de las representaciones escultóricas marianas. Influencia en tres imágenes marianas representativas,* Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1989.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *La Virgen de los Reyes,* Almuzara, Sevilla, 2019, pp. 161-180, 188-202.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: "Esculturas antiguas sevillanas: la Virgen de los Reyes" en *Curiosidades antiguas sevillanas: estudios arqueológicos*, El Universal, Sevilla, 1885, pp. 126-130.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística,* Tomo II, Oficina tipográfica El Conservador, Sevilla, 1890, p 324.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J.: "Virgen de los Reyes", *PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 27, 1999, p. 62.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina", *Archivo Hispalense,* nº 27-32, 1948, pp.155-190.

LAGUNA PAÚL, T.: "El robo de la corona de las águilas y las coronas del siglo XIX de la Virgen de los Reyes", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 345-361.

LAGUNA PAÚL, T.: "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso", *Laboratorio de Arte,* nº 29, 2017, pp. 617-634.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su Archidiócesis. Historia, arte y devoción,* Ediciones Miriam, Sevilla, 1989, pp. 29-34, 52-55.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana,* Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de HH. y CC. de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 209-210.

SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J.: "Breve noticia de las Imágenes de la Santísima Virgen María veneradas con especial devoción en Sevilla en los días del Descubrimiento y Colonización de América y que figuraron en la magna procesión del Primer Congreso Mariano Hispano Americano celebrada el 19 de Mayo de 1929", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras,* nº 69, 1944, pp. 79-82.

VISTA DE LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, CA. 1719-1729

Anónimo

Óleo sobre lienzo

188 x 104 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En este lienzo se compone una hermosa vista del interior de la Capilla Real de la catedral de Sevilla desde su monumental arco de acceso, ornado aquí con las esculturas de los doce reyes de Judá. Su autor describió con detalle los aspectos arquitectónicos y sumariamente los extremos decorativos interiores, en ocasiones sólo esbozados como ocurre con las estructuras laterales de las capillas y las tribunas. También se reconoce, en la zona inferior de la pintura, el retablo de la Virgen de los Reyes realizado por Luis Ortiz de Vargas entre 1643 y 1649; y, algo especialmente significativo, la urna de plata que acoge los restos del rey San Fernando, realizada por Juan Laureano de Pina y sus discípulos Manuel Guerrero y Laureano Nicolás de Villalobos en dos fases (1690-1701 y 1717-1719). El que aparezca este regio túmulo representado fija el rango cronológico en el que debió ser ejecutada esta vista arquitectónica interior catedralicia. Como acertadamente apunta Fernández López, si se pintó cuando la tumba de San Fernando fue terminada, entones pudo ser realizada por Lucas Gregorio Valdés Morales (Sevilla, 1661 – Cádiz, 1725), tercer hijo y único varón del afamado pintor Juan Valdés Leal. Lucas Valdés ya había realizado en 1714 una representación bastante fidedigna de los sepulcros de los Ribera en la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, por lo que se le ha adjudicado también esta obra por analogía. Sin embargo, si lo que se representa es el interior del recinto una vez fueron trasladados los restos de San Fernando al interior de la urna en 1729, el cuadro no pudo deberse a Lucas Valdés por producirse su fallecimiento en Cádiz en 1725. Sería, a juicio de Valdivieso, Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749), discípulo del anterior y pintor capitular por entonces al servicio del cardenal don Luis Salcedo y Azcona el que se encargaría de pintar vistas como esta y otras muy famosas, como las del interior de la capilla de la Virgen de la Antigua o del altar de plata de la catedral.

En todo caso, esta obra tiene un precioso valor intrínseco: el disponer sobre el lienzo el estado que ofrecía la Capilla Real en el primer tercio del setecientos, no sólo por sus admirables medidas arquitectónicas (con lo que se memoraba el hito conseguido por Martín de Gaínza y Hernán Ruiz II), su profusa decoración de relieves y esculturas, sino, sobre todo, se mostraba con veneración un espacio (recordemos que pudo ser realizada justo después de finalizar la Guerra de Sucesión o durante el Lustro Real), dedicado a la exaltación de la monarquía hispánica, contenedor de la regia tradición histórica representada por la imagen de la Virgen de los Reyes y por los restos corporales de Fernando III, sirviendo, sin duda, con vigente mensaje para los espectadores de la perdurabilidad de los valores monárquicos en el nuevo siglo.

Álvaro Cabezas García

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Lucas Valdés (1661-1725),* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003, pp. 117-118.

MORALES MARTÍNEZ, A.J.: "Iconografía de la Capilla Real de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 221, 1989, 117-123.

SERRERA, J.M., OLIVER, A. y PORTÚS, J.: *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Focus-Ediciones el Viso, Sevilla-Madrid, 1989, p. 200.

VALDIVIESO, E.: *Catálogo de pinturas de la Catedral de Sevilla,* Editorial Sever-Cuesta, Sevilla, 1978, p. 107.

VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1986, p. 286.

LÁMPARAS DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1717-1718

Juan Laureano de Pina (Jerez de la Frontera, h. 1635-Sevilla, 1729)
Plata en su color repujada, cincelada y grabada
320 x 110 (dm) cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La pareja de lámparas que cuelga de la bóveda de la Capilla Real y enmarca el altar de la Virgen de los Reyes es uno de los mejores ejemplos de esta tipología en la platería barroca sevillana. Su hechura se inserta dentro del proyecto de enriquecimiento de dicho recinto que se llevó a cabo entre los años 1717 y 1719, junto con la gotera y el frontal del retablo de la Virgen de los Reyes.

En concreto, esta pareja de lámparas también surgió del cabildo de los capellanes reales celebrado en febrero de 1717, ya que se argumentó que las antiguas lámparas se estaban cayendo "a pedazos por viejas". Y por tal indecencia, además de por la carencia de otras cosas, se comisionó al capellán Juan José de Illanes para que, tomando toda la plata antigua, hiciera una gotera para el velo, nuevas lámparas y "otras cosas del modo que más acertado lo juzgare". Por lo tanto, se le daba libertad al comisionado para que gestionase la realización de estas obras, las cuales serían encargadas a Juan Laureano de Pina, el platero más reputado y conocido de la ciudad y que había estado al servicio de esta capilla desde hacía más de treinta años. Y con respecto a estas lámparas fue crucial la decisión que tomó el capellán de simplificar las muchas que tenía el altar en dos grandes y monumentales, semejantes a aquellas que este mismo orfebre había realizado para el altar mayor de la catedral. Esta decisión provocó el desencuentro con el capellán mayor Laureano Oliver, quien, en septiembre, se quejaba de su elevado coste, de la pérdida de luz en la capilla y por ende de los posibles robos que se podrían perpetrar de noche. Por esta razón, proponía la suspensión de la comisión dada a Illanes y la ejecución del mismo número de lámparas que tradicionalmente había tenido el recinto. El 1 de octubre, tras manifestar el capellán mayor las mismas quejas, Illanes defendió su posición, pues los capellanes le habían delegado la ejecución de todas estas obras con el fin de mejorar y aumentar el culto a Nuestra Señora, de ahí que hubiese planteado estas dos lámparas grandes y hermosas a imitación de las dos que al lado del altar mayor tenía colocadas la catedral. Reconocía la reducción en su número, pero defendía que la nueva pareja mejoraba la majestad, la proporción, el adorno y la belleza de la capilla, recalcando que repercutiría en un ahorro considerable en cera y aceite. Además, no olvidaba que el mismo Oliver había visitado en varias ocasiones el taller de Pina habiéndolas reconocido, por lo que no entendía su oposición, más cuando se habían dejado los antiguos pescantes para poder añadir en un futuro más lámparas. Del mismo modo, advertía que las lámparas y el frontal estaban casi acabados y por lo tanto no era conveniente paralizar

unas obras que puestas darían luz para ir poniendo otras con proporción y arte. Y finalmente, para contrarrestar el argumento de la inseguridad por falta de luces, Illanes explicaba que ello se debía más bien a que la reja de la capilla era de madera y muy endeble, por lo que mejor sería que un acólito fuese pagado para su vigilancia nocturna, además de proponer que se colocaran cuatro cornucopias a los pies del trono de la Virgen para que la iluminaran y sustituir las arañas que solo gastaban cera y manchaban el altar.

Unos razonamientos que tuvieron el apoyo del colegio de capellanes, de ahí que las lámparas fueran acabadas para el 6 de mayo de 1718. En ese día se decidió colgarlas directamente de la bóveda a través de cadenas y no en los antiguos pescantes, ya que, al ser probadas en ellos, no guardaban la debida proporción y se habían tronchado por el peso de la plata. En definitiva, unas magníficas lámparas de grandes dimensiones que aún hoy se encuentran colgadas de la bóveda enmarcando el altar mayor de la capilla.

Cada una de estas lámparas presenta un gran plato de traza hexagonal y perfil panzudo, del que pende en su base una bulbosa pirindola. Una original composición que además se cubre de un refinado repujado floral, a base de alargadas hojarascas que se enroscan y enmarcan jugosas margaritas de cinco pétalos, todo ello dispuesto en una composición simétrica. De los ángulos del plato nacen unas estilizadas hojas recortadas de las que penden las seis cadenas, cuyos eslabones se resuelven como medallas caladas cobijando un castillo o un león, heráldicas reales que son una constante de la iconografía de este recinto. Estas se sostienen del colgador, de donde penden también otras seis cadenas menores que sustentan un vaso calado a base de hojas para contener el vaso del aceite. El referido colgador es también abullonado y calado.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 612-614.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)", en *Ruina montium, estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX,* UNAM y Universidad de León, México-León, 2023, pp. 285-314.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, tomo II, p. 189.

ATRILES DEL ALTAR DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1717

Manuel José Domínguez (doc. 1695-1739)

Plata en su color, repujada, cincelada y grabada. Alma de madera

42,5 x 36 x 35 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Los atriles pertenecientes al altar de la Virgen de los Reyes fueron promocionados por el capellán mayor Laureano Oliver, según se dejaba constancia en el cabildo celebrado el 9 de agosto de 1717. Una donación que estuvo sujeta a varias condiciones: la primera que no se pudieran sacar de la capilla, salvo si lo solicitaba el Cabildo catedralicio con la aceptación de los capellanes reales; la segunda, que no se pudieran fundir; y la tercera que, en caso de incumplimiento de las anteriores, serían cedidos a la capilla de la Antigua, a los mercedarios de San José o a la Compañía de Jesús. Condiciones que fueron aceptadas por los capellanes, si bien ellos añadieron que, en caso de enajenación, los sacristanes debían correr con el coste de su reposición. Además, se incorporó el recibo de su creador, el platero Manuel José Domínguez, quien deja constancia de su peso, 51 marcos, 2 onzas y 1 real, y de su coste que se elevó a 141 pesos escudos, unas cifras que avalaron la importancia de esta dádiva.

Estos atriles reproducen un modelo común en el Barroco hispalense, si bien presentan la singularidad de su rica iconografía, compuesta por ángeles que señalan diferentes atributos marianos que determinan las virtudes de la Virgen María. En concreto, el primero presenta en su frente, donde se posa el misal, un grueso angelote sobre un carnoso roleo que sujeta con su mano derecha un espejo al que alude la inscripción recogida en la filacteria que porta con la otra, y donde se lee "ESPECVLVM SINE MACVLA DEI MAIESTATIS" ("Inmaculado espejo de la majestad de Dios"), cita del Libro de la Sabiduría (7, 26) que evoca la pureza inmaculada de María. En el panel trasero del atril hallamos otro angelote, cuya filacteria nos aclara la interpretación de su iconografía. La inscripción dice "TV TOTIVS BEATISSIMAE TRINITATIS NOBILE TRICLINIVM", refiriéndose al verso tomado del Salterio de la Virgen de San Buenaventura "Tú Templo y Sagrario del Espíritu Santo: el noble triclinio de la Santísima Trinidad". Esta es la razón del porqué el ángel señala una iglesia lateral de discreta arquitectura. En los laterales triangulares vuelve a reproducir a los ángeles señalando otros dos símbolos marianos. En uno, el angelito muestra un sillón, el cual, además de referirse a *Sedes Sapientae* de las letanías lauretanas, la inscripción de su filacteria "TV CVM FILIO TVO SEDES AD DEXTERAM PATRIS" ("Tú con tu hijo sentado a la derecha del Padre"), añade la significación de la advocación de los Reyes. En el otro lateral, el ángel señala una copa y en su cartela se lee la letanía del Cantar de los Cantares "VAS INSIGNE DEVOTIONIS" ("Vaso insigne de devoción"). Finalmente en la frontalera o caída de la parte delantera aparece una tumba abierta enmarcada por dos ángeles, los cuales portan las siguientes filacterias con las epigrafías latinas: "EXALTATA EST SANTA DEI GENITRIS" y "SVPER COROS ANGELORVM AD CAELESTIA REGNA", oraciones tomadas del oficio de la Asunción de la Virgen y que vendrían a significar

"La Santa Madre de Dios ha subido, sobre coros de ángeles, al reino celestial", de ahí que la tumba abierta centre esta recreación iconográfica.

El segundo atril muestra en el frente principal al grueso angelote con la filacteria "TV PARADISI IANVA", señalando un pórtico formado de columnas salomónicas, iconografía que alude tanto a la letanía *Ianua Coeli* como a la interpretación de Anastasio de Antioquía que llama a María "escalera del cielo, puerta del paraíso, trámite de unión entre los hombres y Dios". En la parte trasera del atril, un angelote porta la filacteria y señala el arca de Noé, sobre la que aparece la paloma con la rama de olivo que alude el texto bíblico del Diluvio universal. En la inscripción latina se lee "TV ARCA PIETATIS ET GRATIAE", sentencia extraída de la aludida oración franciscana de san Buenaventura "Tú eres arca de piedad y gracia, y verdadera misericordia". En uno de los triángulos laterales, el ángel muestra una estrella y en su cartela está escrito "AVE STELLA MATUTINA PECCATORUM MEDICINA" ("Ave estrella de la mañana, medicina de los pecadores"), oración tomada del oficio de la Virgen y de las letanías, al igual que la representación del otro lateral, donde el angelote toma una rosa abullonada y en su cartela se lee "ROSA MISTICA ET QUASI FLOS ROSARIVMS VERNIS" ("Rosa mística y como flor en primavera"), texto del Eclesiastés (50, 8). Finalmente, en la base del frente, dos ángeles de pie señalan la vara florida que se yergue en el centro y que alude a la elección milagrosa de José como esposo de María, interpretación que se reafirma en las inscripciones de sus respectivas filacterias con dos pasajes del evangelio de san Mateo. En una de ellas se lee "CVM ESSET DESPONSATA MATER IESU MARIA IOSEPH" ("Estando desposada María, Madre de Jesús, con José", Mt 1,18), y en la otra "JOSEPH FILI DAVID NOLI TIMERE ACCIPERE MARIAM CONJVGEM TVAM" ("José, hijo de David, no temas en recibir a María como tu esposa", Mt 1, 20).

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Los atriles de plata de la Capilla Real de Sevilla", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano,* nº 21, 2022, pp. 92-103.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, tomo II, p. 185.

CREDENCIAS DEL ALTAR DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1739, 1759

Manuel José Domínguez (doc. 1695-1739)

Blas Amat y Lázaro (Huécija, 1708-Sevilla, 1788)

Plata cincelada y repujada con motivos sobredorados. Alma de madera

112 x 111 x 4 cm

Inscripciones: "CAPELLÁN I ESCLAVO DE ESTA DIVINA SEÑORA. AÑO DE 1739" (credencia del lado de la epístola); "ESTE FRONTAL LO DIO D. JUAN GALLARDO, CAPELLÁN DE ESTA REAL CAPILLA A NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES. AÑO DE 1759" (credencia del lado del evangelio)

Marcas: DOMIN/GVES (Manuel José Domínguez) (en la credencia de 1739-lado de la epístola). DECARD (Nicolás de Cárdenas), cochinillo, Giralda (Sevilla) y AMAT (Blas Amat) (credencia de 1759-lado del evangelio)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Las credencias que enmarcan el altar de Nuestra Señora de los Reyes, a pesar de ser semejantes, responden a dos momentos diferentes de la historia de las donaciones de platería realizadas a su titular. La primera de ellas fue ofrecida por el capellán Pedro Gallardo en 1739, alcanzando un coste de 3.635 reales de vellón y, gracias a los punzones que presenta, sabemos que su creador fue el mismo platero que labró los atriles de este mismo altar, Manuel José Domínguez. Sus escalones superiores fueron costeados por el capellán secretario Juan de Perurena. Sin embargo, para armonizar la imagen de dicho altar, el capellán Juan Sánchez Gallardo, sobrino del anterior, donó el 20 de octubre de 1759 otra credencia que fuese similar, cuyo coste alcanzó 3.219 reales de vellón, siendo en esta ocasión una obra encargada a Blas Amat y Lázaro, el cual un año antes había sido nombrado platero de la Real Capilla. Sus escalones superiores fueron financiados por el capellán Francisco Javier López y el canónigo Juan Bautista Cavaleri.

Esta es la razón de que, a pesar de ser dos piezas de momentos históricos y artísticos diferentes, muestren un mismo diseño, en concreto el Barroco de Domínguez, sin que Amat añadiera ninguna de las rocallas a las que nos tiene acostumbrados en sus creaciones. Así, el esquema planteado en el frente de estas credencias presenta un diseño inspirado en el frontal bordado, con galones y flecos.

En la credencia de la epístola, ricas flores abullonadas entre hojarasca cubren toda la superficie, centrando el frontal un cuadrilóbulo con el anagrama de JHS, mientras que en la frontalera aparece el escudo real en el centro. La otra credencia presenta una retícula dorada que cobija tanto motivos vegetales de carnosos roleos y bellas flores abullonadas, como diversos tondos en forma de capilletas figurativas, donde se recogen distintos símbolos de las letanías lauretanas, ubicados en las caídas laterales y la

frontalera. Solo las esquinas de esta última se reservan al escudo real y, en el centro del frontal, un cuadrilóbulo de mayor tamaño recibe el anagrama de María, entre dos palmas y timbrado por una corona regia. Las gradas de las dos credencias son similares, cubiertas de los mismos motivos florales y vegetales, además del tondo cuadrilobulado central con las armas de Castilla y León. En estas gradas, a manera de aparador, se disponían las bandejas y jarras de la capilla en las grandes ceremonias litúrgicas, las cuales fueron labradas también por Blas Amat entre los años 1748 y 1762. No obstante, lo más llamativo del adorno de estas gradas superiores son las mariolas o cornucopias, llamadas también mallas, que hacen las veces de candeleros y reproducen el águila imperial bicéfala coronada. Su origen se encuentra en la pareja que fue ofrecida por el marqués de San Antonio y Saldaña, superintendente de la Real Mina de Huancavelica en los Reinos del Perú, y recibida por los capellanes en 1750, donación que dio pie a que se reprodujeran en Sevilla en otra pareja para formar juego en ambas credencias, donadas estas últimas en 1757 por el capellán Antonio de la Torre y por doña Ana Sao, según reza en sus respectivas inscripciones.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)", en *Ruina montium, estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX,* UNAM y Universidad de León, México-León, 2023, pp. 285-314.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, tomo II, pp.189-190.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental,* Fundación El Monte, Sevilla, 1985, pp. 134-137.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 207.

CORONA DE CULTOS DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1876

Manuel González de Rojas
Filigrana de plata dorada y piedras preciosas
12,8 cm. de alto, 17,2 diámetro interior.
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En 1873 tuvo lugar el robo de la corona "de las águilas", que la Virgen de los Reyes tuvo colocada desde el siglo XIII, afirmándose según varios tratadistas, recogidos por Teresa Laguna, que perteneció a la reina Beatriz de Suabia, pese a que falleció trece años antes de la toma de Sevilla por el que fue su esposo, el rey San Fernando,

En ese momento, la imagen no poseía otra corona de materiales nobles, encargándose una urgentemente al platero que venía trabajando para la catedral, Manuel González de Rojas, que la entrega al poco tiempo.

Este platero recurre al uso de la filigrana de plata, técnica esta que no se solía emplear ya en la platería sevillana del XIX, salvo en pequeños elementos más propios de joyería, o en la confección de rosarios, pero poco en relación al siglo XVIII, del que subsisten todavía interesantes ejemplares.

Es de tipo ducal, sin imperiales, abriendo levemente sus extremos superiores hacia fuera. Consta de diez parchetes o secciones iguales sobre un aro liso con bordón repujado, engastando piedras preciosas, principalmente esmeraldas y amatistas, con un efecto vibrátil muy curioso ya que están montadas sobre un engarce y este solo está prendido en la corona por su extremo superior, pudiendo balancearse y moverse y no figurando como algo totalmente fijo o estático. El engarce de las de mayor tamaño, que presiden el centro de cada parchete, tiene forma de flor con doce puntas y son de plata en su color, marcando un contraste con el resto que sí es dorado, aunque ahora y con el paso del tiempo y las limpiezas ya haya perdido el tono dorado y se aprecie más uniforme.

Cada parchete remata en una perla, que también salpican el resto de la corona, y fue enriquecida en tiempos relativamente recientes con otro collar de cuentas de oro y perlas naturales que se encuentra sobrepuesto a la corona, formando ondulaciones entre las subidas y bajadas de su morfología.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

LAGUNA PAÚL, T: "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 617-634.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 189.

CORONA DEL NIÑO JESÚS DE LA VIRGEN DE LOS REYES, SIGLO XVII

Anónimo

Latón rehundido con aplicación de esmaltes

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La corona de cultos del Niño Jesús de la Virgen de los Reyes es una excepcional pieza de orfebrería, con un aspecto y decoración muy singular en todos los ejemplares de antigua platería hispalense; la decoración con esmaltes de colores cubre casi la totalidad de los motivos decorativos, sobre todo en su interior, ofreciendo así un aspecto visual en el que abunda el color más que propiamente el metal dorado de que se compone.

Este aspecto se puede vincular con la producción de joyería española del reinado de Felipe III, es decir, de principios del siglo XVII, existiendo ejemplos en diferentes museos y colecciones artísticas, todos datados en el primer cuarto de siglo, por lo que no nos parece descabellado ajustar la misma franja temporal para esta excepcional pieza.

Lo que sí parece estar claro, por tanto, es que salió de un taller de algún artífice dedicado o especializado en la joyería, más que en la platería litúrgica de la que existen tantos ejemplos en la catedral. Es esta una tipología de joyería española que se extiende por todo el territorio nacional, pudiendo entonces producirse en cualquier región, pese al aspecto singular que nos ofrece en el contexto de la platería de la época.

Posee un canasto segmentado en puntiagudos módulos sobre un aro, cuatro imperiales, un florón superior donde convergen dichos imperiales y el orbe con la cruz, en una labor miniaturística exquisita, con esmaltes donde abundan el tono blanco, el azul, el rojo y el verde. Encaja muy holgadamente en la cabeza del Niño, por lo cual es posible –lo apuntamos como hipótesis– que fuese una pieza no realizada ex profeso para esta imagen, con lo que justificaría la no existencia de una similar para la imagen de la Madre.

Martínez Alcalde la creía realizada en plata, pero tras la limpieza realizada a esta obra para la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* por el taller de joyería El Oribe se ha visto que está realizada en latón dorado y rehundido.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su Archidiócesis. Historia, arte y devoción,* Ediciones Miriam, Sevilla, 1989, p. 104.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 188.

MANTO ROJO DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1851

Taller anónimo

Terciopelo rojo bordado en oro a realce

469 x 312 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La infanta María Luisa de Borbón, duquesa de Montpensier, regaló a la Virgen de los Reyes este manto y la saya, además del famoso aderezo de corales que también figura en esta exposición, en 1851, tras el nacimiento de su hija Amalia y como agradecimiento por el feliz resultado de dicho alumbramiento.

Esta donación se puede encuadrar en una relación de mecenazgo y devoción de los duques por la Virgen de los Reyes, y su antecedente más directo es la dádiva escasos años antes, con el motivo del nacimiento de su primera hija Isabel, de un traje al que tenía especial aprecio la infanta, regalo de su suegro, el rey Luis Felipe de Francia. También regaló un traje y manto para el Niño en la citada fecha.

Muestra un estilo renacentista a base de motivos vegetales y roleos, aunque con visos eclécticos propios del momento en que se realizó. Su dibujo se estructura en una amplia cenefa compuesta por un módulo de roleos enfrentados que se va repitiendo. Al borde, otra pequeña cenefa o pie y en el resto de la superficie un salpicado a base de ramilletes vegetales. Algunos autores han expuesto que fue reformado y ampliado a poco de estrenarse.

Tanto en la estética renacentista como en la distribución del bordado, marca un claro precedente para otros que se realizaron posteriormente, entre ellos el verde donado por Isabel II escasos dos años después, en 1853. Es la distribución que más adaptada resulta a la imagen, pues concentra el bordado en las partes más visibles en su posición sedente, a través de una guardilla y una ancha cenefa perimetral, y aclara en la zona central sobre la que asienta la imagen en el sillón y que se tiene que plegar en bastante mayor proporción, resolviéndose con un salpicado de pequeños ramilletes vegetales.

Nada sabemos de su autoría. El aspecto técnico y estético de sus bordados más visibles, los de las cenefas, es para nosotros, toda una incógnita; no parece del taller de las hermanas Gilart, de la corte, teniendo en un principio más visos de ser una obra de bordado sevillano de mediados del XIX, pero tampoco creemos que esté del todo claro este extremo, pues en la misma catedral existen ejemplos de bordados en oro de esa misma cronología y presentan otro tratamiento técnico, además de ser inédita la inclusión, por un taller laico sevillano de esa época –no así conventual– de cabezas aladas y nimbadas de ángeles que aquí figuran en los picos delanteros de la pieza.

Pero quizá la pista está en el salpicado de la zona central. Estos ramilletes sí guardan semejanzas tanto formales como técnicas con algunos bordados sevillanos, sobre todo los de Manuel María Ariza, que ejecuta obras con ramilletes similares en motivos y distribución como son el manto de la Virgen del Rosario de San Vicente, hoy usado por la Dolorosa de la Cabeza de la Hermandad de las Siete Palabras (1863) y el de la Virgen del Amparo de la parroquia de la Magdalena, precisamente del mismo año del que nos ocupa, 1851. Es precisamente la mediación del siglo XIX la de mayor actividad y esplendor de la producción de este gran taller sevillano, por lo que no es del todo descabellado pensar en él para atribuir esta obra.

Sí es cierto –tal y como hemos apuntado antes– que el dibujo renacentista o clasicista de la gran cenefa perimetral y su estética se apartan totalmente del estilo usado en sus diseños por Ariza, en los que, por un lado, todavía pervive el uso de una rocalla muy matizada o casi que mezclada con el neoclasicismo, aspecto que ofrece el propio manto de la Virgen del Amparo ya señalado, o utilizaba una hojarasca vegetal precursora del llamado estilo decimonónico o romántico en el bordado en oro sevillano, a base de carnosas hojas de temática vegetal y movimiento libre, sin la estructura geométrica repetitiva del Renacimiento.

Pudiera ser, pues, que el diseño le fuera impuesto o fuera obra de algún otro autor distinto al que solía trabajar para su taller; las hipótesis son amplias, partiendo de que la atribución a su taller es una de ellas.

Fue pasado y restaurado en el taller de Caro, iniciada en 1981, taller en el que ejercía su trabajo y magisterio como bordadora Lolina Gálvez, su camarera durante tantos años, y a cuyo interés y empeño se debe en cierta manera la restauración de esta prenda histórica, que fue reestrenada en la procesión del 15 de agosto de 1982.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

GÁMEZ MARTÍN, J: "Nuestra Señora de los Reyes y los Duques de Montpensier. Devoción, historia y arte en la Sevilla romántica", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 550, 2004, pp. 909-911.

RODA PEÑA, J.: "La colección de bordados de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla", en *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia,* Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2015, pp. 223-252.

MANTO DE LEONES Y CASTILLOS DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1884

Taller de bordadoras del Palacio Real de Madrid, Hermanas Gilart
Raso de seda color marfil bordado en oro a realce a mano
445 x 283 cm (más 7cm de la blonda de encaje por todo el perímetro)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El 14 de abril de 1884 la entonces exiliada Isabel II donó a la Virgen de los Reyes un juego de manto y saya, además de traje y capa para el Niño Jesús confeccionado con un traje de corte realizado hacia 1860, con bordados en oro de un estilo goticista o historicista en sus enmarcaciones, mezclado con elementos heráldicos que adquieren gran protagonismo en la composición.

En su procesión anual del 15 de agosto de ese mismo año, la imagen estrena estas donaciones, sumándose así a los mantos de salida que ya poseía y con otro nuevo color, algo que se convertiría en costumbre para los siguientes que se le fueron realizando, el celeste de 1904 y el rosa-salmón de 1929.

Esta donación se encuadraría en el espíritu de emulación y rivalidad de las cortes madrileña –la de la reina Isabel II– y sevillana –la de los duques de Montpensier–, habiendo donado estos últimos el manto rojo de salida en 1851, a lo que a su vez respondería Isabel II con la donación del verde en 1853, además de los donativos en metálico de una y otra al Cabildo de Capellanes Reales para restauraciones o reformas.

El manto y demás piezas se confeccionaron a partir de un ampuloso traje de corte de la reina, realizado al parecer para la inauguración solemne de las cortes en 1858, bordado en oro por las bordadoras de la corte, las hermanas Gilart, de procedencia mallorquina, que trabajaron en el propio Palacio Real y en su propio taller de bordado abierto al efecto en Madrid.

El traje de corte se componía de una amplia falda con doble caída, corpiño ajustado con una vista o banda sobrepuesta en el escote, mangas pagoda con amplia boca, al modo de las mangas perdidas de los Austrias, y manto cayendo por la parte posterior, que ocultaba esa zona de la falda. Para realizar el manto no se pasaron los bordados a un nuevo patrón o corte de tejido base, sino que se aprovecharon los cortes que proporcionaba el traje, muy grande y ampuloso. Con la falda y la sobrefalda, que presentaban el mismo dibujo de su bordado, se compuso la saya de la Virgen y las vistas frontales del manto. Son los bordados más grandes y vistosos por su tamaño. Con el manto de corte se realizó el resto del manto mariano, con una cenefa con los mismos dibujos pero de menor escala en su zona más cercana a las vistas delanteras o boca del manto, que luego va aumentando hacia la cola, con un leve y elegante salpicado de flores de lis. Y con las mangas y el escote se realizó el traje del niño y la capa, que poseen a su vez la misma cenefa, pero todavía a menor escala y tamaño. El resultado es una composición coherente y unitaria para una prenda de este tipo, pero salta a la vista –sobre todo en el cambio de escala de la cenefa perimetral del manto– que está compuesto de varias piezas y no ideado desde su origen como manto de imagen mariana al uso. De hecho, es el

más pequeño de cuantos posee la Virgen de los Reyes para sus solemnes cultos y procesión anual.

Afortunadamente, el tejido original, un magnífico raso de seda color marfil, se sigue conservando, siendo un elemento ya de por sí de gran valor, si a ello le unimos la calidad de su bordado en oro. Se remata en un encaje dorado o blonda.

Este bordado en oro tiene un diseño goticista, formando cenefas con un módulo repetitivo; una especie de arcada de apariencia conopial formada por elementos decorativos, no propiamente arquitectónicos, que albergan un castillo y un león rampante sucesivamente, en clara alusión heráldica al reino de Castilla y León y por lo tanto a la monarquía hispánica. Destacan en él técnicamente las labores de cartulina o tejido sobre rellenos al modo de la cartulina, y el trabajo de canutillos y lentejuelas, algo muy característico del trabajo de estas bordadoras. El calibre de los hilos de oro, finísimo, su calidad y la de lentejuelas y demás adornos metálicos aplicados destacan y realzan el delicado trabajo de tejer los motivos decorativos minuciosamente, añadiendo unos rellenos de algodón muy sabiamente aplicados y visibles sobre todo en los castillos y leones de saya y vista frontal. Como bien describe la prensa de la época sobre otras obras de bordado ejecutadas en su taller, "no cabe más perfección, ni mayor primor en un trabajo de esta naturaleza".

Nada sabemos sobre su diseño ornamental. Espinosa de los Monteros cita dos nombres como autores de los diseños de algún o algunos de los bordados de estas mallorquinas, pero no sabemos a ciencia cierta si alguno de ellos fue quien realizó el dibujo ornamental de este traje de corte, hoy manto procesional; son Manuel González Salgado, bordador madrileño contemporáneo a estas hermanas, y Eusebio Sáez del Campo, de quien no tenemos más noticias. Sí queda claro que contaban con dibujantes y diseñadores con altos conocimientos en dibujo y composición ornamental, dada la calidad de esta y todas sus obras, y que el estilo gótico se empleó en otras prendas de la reina, como el manto de corte que convenientemente adaptado regaló a la Virgen de Atocha de Madrid en 1852, también con cenefa de arcadas goticistas albergando castillos y leones, aunque de aire más arquitectónico, prenda emparentada estilísticamente con la que nos ocupa y en la que quizá sea más apreciable a simple vista la vinculación de nuestra pieza con los obradores de bordado y costura de la corte.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

CALAMARDO MURAT, J.: "Las Hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad", *Revista de Arte y Patrimonio de la Universidad de Córdoba,* nº 2, 2017, pp. 9-23.

ELÍOPE, C: "La Reina Isabel II y el bordado cofrade" en el blog "Una vida Cofrade" https://www.unavidacofrade. es/lareinaisabeliiyelbordadocofrade-por-carloselipe/. Consulta realizada el 27 de octubre de 2024.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Nuestra Señora de los Reyes y los Duques de Montpensier. Devoción, historia y arte en la Sevilla romántica", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 550, 2004, p. 911.

PECHERÍN DE BRILLANTES, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados.

Alhajas con diamantes donadas por los devotos en diferentes épocas sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de plata

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El peto de diamantes es el que tradicionalmente porta la Virgen de los Reyes en su salida anual y en todas las procesiones extraordinarias que ha tenido la imagen desde que existe la pieza. Se puede afirmar que es el de más alto valor económico, y quizá el más vistoso y atractivo, dado el brillo y el fulgor que produce la luz del sol de la mañana del 15 de agosto al incidir sobre la pedrería.

Está formado básicamente por joyas de platino, oro y plata con engastería de diamantes, destacando en cada una de ellas la calidad en la hechura y pureza de las piedras.

Habría que subrayar la última incorporación de alhajas al pecherín, producida con motivo de la restauración y limpieza del mismo llevada a cabo en 2024, en donde han sido añadidas tres magníficas piezas de un semi aderezo. Se trata de una gargantilla y dos anillos gemelos de producción contemporánea con diamantes de gran tamaño, donde destacan a simple vista tanto la ausencia de color como de inclusiones en los mismos, aportando más importancia, si cabe, a esta excepcional prenda.

La joya que capta mayor atención de todas cuantas conforman el babero es la que se sitúa en el centro de la composición. Se trata de la Medalla de Hija Adoptiva de la ciudad de Sevilla que el Ayuntamiento concediera en 1926 a S.A.R. la infanta Dª Mª Luisa. Dicha insignia sería donada a la Stma. Virgen por su propietaria, incluyéndose en la entrega también la miniatura que suele acompañar a este tipo de distinciones, y que es la que realmente el galardonado usará en los correspondientes actos en los que la deba portar. Dicha miniatura también fue colocada en el peto de diamantes. Posiblemente esta joya sea la de más fina producción de las que posee el joyero de Ntra. Señora, de todas las que están prendidas de los pecherines.

En el centro de la medalla aparecen, dentro del escudo coronado del municipio, el rey San Fernando flanqueado por San Isidoro y San Leandro, rodeados por el entonces lema de la ciudad: "Muy Noble, muy Leal, muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla", ejecutado en una labor muy delicada de esmalte al fuego. Todo ello sobre un tondo ovalado de brillantería y pequeñas piedras de color talladas en cabujón con una meritoria labor de lapidación, casi impensable de hacer a día de hoy.

Sobre la corona real que domina el conjunto, se sitúa un excepcional lazo desmontable, para poder ser usado de manera exenta, de una ligereza y movimiento en el dibujo muy elegantes. Se trata en sí mismo de un alfiler calado de platino y diamantes engastados a caja y en grano, donde la cinta se compone de dos hileras laterales de brillantes con una central al vacío a modo de hilo. Sigue un diseño movido naturalista consiguiendo relieve en los cabos, dejando atrás ya la expresión derivada del estilo Luis XVI, aportando cierta presencia de las corrientes del arte moderno europeo de la época.

En la parte más alta del babero, circundando el cuello, existe una gargantilla con el mismo esquema de las denominadas "fringe", aunque formada esta por rayos paralelos verticales alveolados, no rectos, de diamantes de tamaño similar, unidas en horizontal por una hilera o "riviere" de piedras del mismo diámetro. Este tipo de gargantillas se podían usar también como diadema al poderles adaptar una estructura invisible de plata o de oro, montando los rayos hacia arriba, algo que le aportaba una gran versatilidad. Las tiaras rectas "fringe" estuvieron muy en boga entre la alta nobleza y las casas reales en la Europa de finales del siglo XIX y los primeros años de la siguiente centuria, habiendo llegado a nuestros días esplendorosos ejemplares pertenecientes a la familia real británica, la casa real sueca o la griega, por citar algunos ejemplos.

Aunque realmente todas y cada una de las piezas de este pecherín merecerían un comentario, algo del todo imposible por la limitación de espacio que nos atañe, no

podemos dejar de comentar sobre el precioso ramillete de hojas y espigas con diamantes y perlas de una delicadísima composición, datado en la primera mitad del siglo XX. Tampoco los numerosos alfileres de señora o de corbata para caballero existentes, los dos grandes broches situados a cada lado de la medalla de la Infanta Luisa, o los pendientes modelo "pendeloque" de tres cuerpos ejecutados en plata y diamantes, que son las joyas más antiguas del pecherín.

La restauración del conjunto de petos de la Virgen de los Reyes ha sido llevada a cabo a instancias del Cabildo de la Catedral de Sevilla, habiendo sido propuestas estas piezas para ser expuestas en la muestra *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* por el comisario de la misma, Pedro Manuel Fernández Muñoz con la supervisión de Ana Isabel Gamero, conservadora de bienes muebles de la Catedral.

La restauración la ha llevado a cabo un equipo multidisciplinar formado por Francisco Javier Sánchez de los Reyes, que se ha ocupado de realizar un nuevo diseño para la disposición del conjunto de piezas, que sigue muy de cerca el espíritu de las composiciones preexistentes. Gema Pérez, especialista en la materia, es quien ha llevado a cabo la restauración y limpieza de la base textil y los encajes de los pecherines, siendo la firma de joyas elOribe la que se encargó de realizar la restauración y afianzado de las alhajas a los mismos.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA MIRA, L.: "Orfebrería religiosa", en *Ansorena, 150 años en la joyería madrileña*, Ediciones El Viso, Madrid, 1995, p. 153.

MUNN, G.: *Tiaras, past and present*, V&A Publications, London, 2002, pp. 62-63.

PECHERÍN DE TOPACIOS, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Alhajas con topacios donadas por los devotos en diferentes épocas sobre base textil de brocado y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Destaca en el presente peto el color amarillo dorado que le confieren los topacios y cuarzos citrinos, entre otras piedras, engastados en sus monturas de oro.

Sobre todas las piezas va a sobresalir un gran medallón de oro fundido, cincelado, calado y situado en el centro de la composición, que estaría datado a mediados del siglo XVII. Presenta como motivo principal el anagrama mariano (o cifras de María) bajo un ostensorio rematado por una cruz, y sobre una jarra de azucenas, circundado por una ornamentación de roleos y hojarasca formada por pedrería con bocas cuadradas y triangulares de engaste en las que se alojan claveques (cristales) de talla biselada.

El reverso se nos muestra con una excelente labor de esmalte a reserva excavado en los colores propios de la época, mermado por una colocación tardía de una solapa trasera doble de gran tamaño para poder ensartarla en el escote del vestido de una dama, pudiendo haber sido usada como alhaja para el pecho.

Bajo ella, un gran collar de 27 topacios cuadrangulares y oro recorre el pecherín de lado a lado.

El topacio es un mineral del grupo de los silicatos con alta dureza, pero con tendencia a la exfoliación, lo que lo hace difícil de trabajar. La tonalidad va desde el amarillo a los tonos pardos, pasando por los verdosos e incluso el incoloro, siendo el rosa el color más valorado. Aquellos cristales más transparentes, se facetan y se usan como piedras preciosas en joyería.

Es curioso el dato de que su nombre provenga de la isla Zebirget en el Mar Rojo (la antigua Topazos), por haberse extraído en la antigüedad allí una piedra amarillo-verdosa que en realidad no sería topacio sino peridoto, gema que históricamente se ha confundido con el primero.

Interesantes también nos resultan hasta cuatro alfileres de oro y esmalte negro, algunos con diamantes y otros con perlas, datados en el último cuarto del siglo XIX que fueron del gusto de la sociedad española del momento hasta la segunda década del siglo XX, y que hoy en día siguen teniendo mucha aceptación. Corresponden al final del periodo isabelino, en una tipología denominada por algunos autores como "joyas de consumo". Fueron alhajas creadas para la nueva clase social que emergía ante el cambio sociológico y de vida que estaba teniendo lugar en aquel momento, la burguesía.

Unas alhajas hechas mediante estampación (por matricería) de manera seriada, dotadas de un diseño e importancia que las esposas de los nuevos industriales, ávidas de posicionarse socialmente, anhelaban. En general, se trataba de piezas de bajo peso, por tanto asequibles, que supieron competir de alguna manera con la producción de los joyeros artesanos tradicionales anclados en la joyería "estilo guirnalda", que aún se daba, y que

quedaría algo más adelante para la más alta sociedad y sobre todo, para las casas reales europeas.

Se observan en este pecherín otra serie de piezas de menor tamaño como alfileres florales, sortijas, pendientes o medallitas de oro, a veces con pedrería, de una hechura moderna, pudiéndose enclavar este conjunto de alhajas en la segunda mitad del siglo pasado.

Como asimismo en esa época podemos datar tres cruces pectorales de oro y plata, una empedrada con topacios, otra con amatistas de color claro tipo "rosa de Francia", y una tercera de pequeños diamantes, con un protagonismo alto debido a su tamaño y a su emplazamiento dentro del peto.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

SCHUMAN, W.: *Guía de las piedras preciosas y ornamentales,* Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 1983, pp. 102-103.

PECHERÍN DE AMATISTAS, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Alhajas de amatistas y esmeraldas donadas por los devotos en diferentes épocas sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El pecherín de amatistas posee un gran contenido histórico, si atendemos a las joyas que lo componen.

Destaca de entre todas ellas la pieza central, que atrae todas las miradas por su tamaño y riqueza. Se trata de una joya de pecho. Una gran medalla devocional con una imagen de bulto redondo en el centro de la composición, que representa a María en su Inmaculada Concepción, por lo que este tipo de alhajas toman este nombre, denominándose "Concepciones".

Se trata de una joya de obrador español, de perfil romboidal, datada en la primera mitad del siglo XVII. Su estructura es de oro macizo, fundido, calado, excavado al dorso para alojar esmaltes a reserva de los colores blanco, verde, azul y rojo. El frente está dispuesto en bocas de engaste para esmeraldas. Presenta en el reverso una gran pestaña doble de latón incorporada posteriormente para ser ensartada en el escote de la dama, lo que demuestra que, aunque con carácter devocional, la pieza se transformó como elemento para el acicalamiento personal.

Destacan igualmente dos monogramas coronados de plata y oro con engastería de diamantes, esmeraldas, rubíes y zafiros, llamados por algunos autores "Lazos de Dama". El de iniciales CR, fue donado por la reina María Cristina de Habsburgo (Cristina Reina), madre de Alfonso XIII, dándose la particularidad de que en el fastuoso joyero de la Virgen de Gracia de Carmona existe un ejemplar idéntico. El de iniciales VR corresponde igualmente a una donación real, en este caso hecha por la nuera de la anterior, Victoria Eugenia de Battemberg, (Victoria Reina), esposa de Alfonso XIII. Se trata de una pieza documentada que la Casa Ansorena, proveedores de la Casa Real Española, hiciera con cierta asiduidad para la reina.

Ambas piezas son datadas en los reinados correspondientes de ambas damas, es decir, finales del siglo XIX o primeros años del XX en el primer caso, y en la primera treintena del siglo pasado en el segundo, en un periodo anterior a la salida de España y posterior exilio de los monarcas tras la llegada de la Segunda República.

Destacan también dos ricas distinciones civiles españolas: una de la Real y Americana Orden de Isabel la Católica, que se crea con el fin de premiar la lealtad acrisolada y los méritos contraídos en favor de la prosperidad de las provincias españolas ultramar. La pieza está ejecutada en oro y plata, con engaste de diamantes y esmeraldas y una meritoria labor de esmaltes al fuego.

La otra, de oro blanco y amarillo, con diamantes y amatistas engastadas, pertenece a la Real Orden de las Nobles Damas de la Reina María Luisa. Fue creada en 1792 por Carlos IV para premiar a las mujeres nobles que se distinguieran por sus servicios. Ambas alhajas denotan una hechura contemporánea, sobre todo esta segunda, posiblemente ejecutadas dentro del siglo XX.

También posee la del hábito de la Orden de Cristo, Orden militar lusa heredera de la de los Caballeros Templarios. Su símbolo es una cruz patada roja con terminales apuntados y centro blanco. En el caso que nos ocupa, y como es habitual, se trata de una pieza de oro blanco engastada de diamantes y rubíes. Los numerosos ejemplares portugueses similares conservados a veces están ornamentados con un copete floral o acorazonado, y/o resplandores que parten de la zona central. Dado que se le presume una hechura contemporánea dentro del siglo XX, la donación puede estar relacionada, o con la visita a la Virgen de los Reyes que realizó en 1942 el presidente Olivera Salazar, o en 1984 el presidente Mario Soares, ambos mandatarios del país luso.

Pendientes modelo *Girandole* o girandoles, de oro y esmeraldas. Este tipo de zarcillos ideados por Guilles Légaré, llegarían a España con la dinastía Borbón. Estas novedosas piezas dieciochescas se caracterizaron por tener una estructura muy definida, formada por un broquel a la oreja, un cuerpo intermedio denominado "trecho" con forma de lazo o canasto con flores, y tres almendras pinjantes, a veces la central de mayor tamaño. Los ejemplares gabachos provenientes del país vecino serían de monturas muy ligeras de plata y piedras sintéticas de colores, o cristales incoloros de estrás con engaste al aire. Sin embargo, en España aún perduraría por un tiempo el gusto por las joyas de oro, montadas con esmeraldas venidas de Colombia, por lo que esta nueva tipología de pendientes se adaptaría, encontrándose muchos ejemplos así ejecutados sobre todo por oribes cordobeses. Tal es el caso del par de girandoles y lazo de oro (en este caso desmembrado) con esmeraldas que encontramos en este pecherín.

Gargantilla de oro y plata de estilo modernista con brillantería, una esmeralda y perlas periformes pinjantes. La pieza, de una delicada hechura, es desmontable pudiéndose usar el motivo central como alfiler de hombro, resultando también una pulsera de la unión de los tramos restantes.

Hemos de resaltar varias piezas modernas de esmeraldas y diamantes, tales como un par de pendientes, un botón en talla cabujón, así como varias sortijas y cruces de gran valor, que destacan por su intenso color y vistosidad.

Destacaremos las joyas por las que este peto adquiere el nombre, las de amatistas. Entre todas ellas llama la atención un gran collar de oro, perlas y 19 amatistas ovaladas en progresión, junto a una pulsera de plata con tallas de gran tamaño de la misma piedra.

En el último cuarto del siglo XIX, se puso de moda el uso de amatistas en la joyería destinada a la burguesía y clase alta europea. Una gran afluencia de piedras talladas de colores procedentes de Brasil entraban a través de Portugal hacia la Inglaterra victoriana, donde se montaron infinidad de alhajas con amatistas, una piedra de un color atractivo y elegante, además de fácil de trabajar por su no excesiva dureza. Este gusto por el cuarzo de color morado se impuso igualmente en la sociedad francesa del momento, y por capilaridad, también en la española.

Isabel Núñez Díaz - Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFIA

ARBETETA MIRA, L.: "Orfebrería religiosa", en *Ansorena, 150 años en la joyería madrileña*, Ediciones El Viso, Madrid, 1995, p. 137.

DE VASCONCELOS E SOUSA, G.: *A joalharia em Portugal. 1750-1825*, Livraria Civilizaçâo Editora, Porto, 1999, pp. 196-197.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Orden_de_Isabel_la_Cat%C3%B3lica (07/09/2024)

https://es.wikibrief.org/wiki/Order_of_Queen_Maria_Luisa#:~:text=La%20Real%20Orden%20de%20las,se%20distinguieran%20por%20sus%20servicios(07/09/2024)

PECHERÍN DE CORALES, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Alhajas de oro, coral y perlas, datadas en su mayoría antes de 1851, sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Los petos o pecherines, según la concepción que tenemos hoy de ellos, se deben a la Asociación de Fieles de Ntra. Sra. de los Reyes, siendo ideados por María Enriqueta López-Lozano, presidenta de dicha asociación, ayudándole en este menester el joyero Juan Ordóñez, Francisco Morillo y la recordada camarera de la Virgen, Dolores Gálvez, Lolina. Parece ser que primitivamente se plantearon con un fondo de seda blanca sobre el que se prendieron las alhajas, para más tarde tomar su impronta definitiva confeccionándose con base de tela brocada, a veces con malla sobrepuesta, y una puntilla de encaje circundante, todo de hilo de oro.

De entre todos ellos destaca sobremanera, por su atractivo y riqueza, el de corales. Parece ser que el conjunto de piezas que lo conforman fue una donación de la infanta Dª María Luisa Fernanda de Borbón, hermana de la reina Isabel II, y de su marido, D. Antonio de Orleans, duques de Montpensier. El motivo fue como acción de gracias por el feliz alumbramiento en 1851 de su hija María Amalia, infanta de España.

Se trata de un aderezo de alfileres y broches de excepcional valor y vistosidad, al que Martínez Alcalde denominaba "de los cangrejos", por la similitud. Está formado principalmente por nueve piezas de oro, coral natural y perlas aljófar de los que cinco de ellas lucen borlas colgantes de hilos de bolas de coral y perlas. Además, incluye varios pares de pendientes de oro y piñones de coral, un rosario del mismo material y diversos alfileres o sortijas de pequeño tamaño.

A destacar como curiosidad un par de pendientes de oro y perlas que simulan dos vainas vegetales, donde las perlas serían los guisantes, que nos atrevemos a decir que puedan datarse en el último tercio del siglo XIX, momento en el que se estaban desarrollando estudios sobre historia natural, evolución de las especies, geología o botánica, temática de la que la joyería del momento se vino a inspirar.

La datación de las joyas de coral podría encuadrarse dentro de la primera mitad del siglo XIX. El coral mediterráneo, de procedencia napolitana, posiblemente fuera montado en Francia, donde en este momento coexistían en joyería reminiscencias del estilo Imperio y una vuelta al Renacimiento en la producción de "revivals" tan fidedignos que a día de hoy siguen confundiendo a historiadores y entendidos en la materia, por parecer originales. Predomina un elegante desarrollo vegetal en las líneas principales, aderezado por las lacerías que conforman las perlas.

La procedencia francesa de S.A.R. Don Antonio de Orleans, hijo de Luis Felipe I, último de rey de Francia, y de Dª Amelia de Borbón, princesa de las Dos Sicilias, hace pensar que el aderezo pueda provenir de esta parte. Sabemos que la madre del duque de Montpensier fue camarera de la Virgen de Montserrat, lo que habla de su estancia en Sevilla. Con lo que posiblemente fueran alhajas de la familia del duque.

Se ha escrito que las piezas primitivamente formaban parte de una diadema, algo de lo que no hay constancia en las mismas. Una vez desmontadas del peto para su restauración, no se ha encontrado vestigio alguno que nos hablen de ello, sino que cada una de las piezas dis-

pone de un alfiler para ser prendidas a los ropajes, con lo que a priori, se trata de un conjunto bastante rico de broches. Esto no quita que en algún momento hayan podido haber estado fijadas eventualmente algunas de las piezas a una estructura metálica de oro o plata, conformando una diadema. Esto, que es algo que se sigue hoy en día haciendo, ya era normal en aquel momento, si atendemos a algunos retratos de damas de la época, donde a veces aparecen las mismas joyas dispuestas de manera diferente y en distinto lugar.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *La Virgen de los Reyes.* Editorial Almuzara, Sevilla, 2019, pp. 53-55.

MÁRTINEZ ALCALDE, J: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y su Archidiócesis. Historia, Arte y Devoción,* Editorial Miriam, Sevilla, 1989, p. 80.

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NÚÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen,* Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, p. 249.

PECHERÍN DE RELOJES, TURQUESAS Y AGUAMARINAS, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Alhajas de oro, turquesas y aguamarinas donadas por los devotos en diferentes épocas sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Predominan en este peto varias joyas con vistosas turquesas, una piedra que desde la antigüedad ha causado fascinación al hombre. Ya los egipcios de las primeras dinastías, allá por el cuarto milenio a. de C. quedaron rendidos ante ella, si atendemos a la cantidad de alhajas y objetos de culto hechos con turquesas que se han encontrado en las excavaciones y enterramientos conocidos.

Los antiguos egipcios tenían una profunda creencia en la sacralidad y los poderes mágicos inherentes al oro, la materia de la que estaban hechos los dioses y los reyes, a los que asociaban al igual que al metal, una naturaleza imperecedera. Por ello, enriquecían y guarnecían con piedras como la carneola, el lapislázuli o la turquesa los utensilios sagrados, cultuales o que pudieran ser ornamento de estos. Tal es así que llegaban a imitarlas con pasta vítrea, debido a las dificultades que tenía la extracción de estas gemas.

Las turquesas tendrían un resurgir en su uso para la joyería a partir del siglo XIX. En la Inglaterra victoriana se pondría de moda encargar alhajas cuajadas con turquesas, sobre todo a partir de 1840, cuando Alberto de Sajonia-Coburgo Gotha y su prima, la ya reina Victoria del Reino Unido, contrajeran matrimonio. Con este motivo, el futuro esposo, haciendo gala de una sensibilidad para las artes que demostraría durante toda su vida, encargó 12 broches de turquesas con la forma del águila de los Coburgo, el emblema familiar, para cada una de las damas de honor que acompañarían a la novia el día del enlace.

El gusto por estas piedras se incrementaría a raíz del exotismo de los hallazgos en las excavaciones arqueológicas que se iban a desarrollar en la antigua Persia y Oriente Próximo. Sobre todo a partir de 1880, donde los británicos tuvieron un papel fundamental en los descubrimientos tan mediáticos que se hicieron en Egipto. Hasta el punto en que aún cuatro décadas más tarde, Louis Cartier seguiría fascinado por el gusto orientalista, realizando maravillosas creaciones que combinarían el arte antiguo egipcio con el Art Decó de los años 20, cuyas joyas con turquesas normalmente tenían un sitio destacado.

Sencillas, aunque preciosas joyas con turquesas se observan en este peto, que en parte toma su nombre de ellas. Un bonito broche de diseño geométrico acapara todas las miradas, por su intenso color y por estar situado en el centro de la composición. También existen unas sortijas de esta misma piedra, en este caso de un tono más verdoso presentando vetas, junto a un alfiler, todas ellas talladas en cabujón y montadas con diamantes. Asimismo, se aprecia un precioso corazón de oro cuajado con diminutas bolas de turquesa que posiblemente sea la pieza más antigua de todo el pecherín, por responder fielmente a la tipología de aquellas tempranas alhajas decimonónicas victorianas que comentábamos.

Entre las numerosas piezas de oro, de una hechura que se corresponde con la segunda mitad del siglo XX, como son varias pulseras, medallas, cadenas y monedas, destaca un gran broche floral de factura popular de talleres cordobeses. También un importante rosario de bolas

de filigrana con una preciosa cruz calada, un par de zarcillos y tres anillos de oro con diamantes y aguamarinas (o espinelas), destacando también las siguientes alhajas:
-Un broche que presenta una orla de laureles con copete empedrado en forma de lazo, en el que, sobre un centro de calcedonia, se recorta un monograma con el antiguo emblema de la Guardia Civil. Se trata de una pieza de hechura moderna, ofrecida por el benemérito cuerpo de seguridad español a Ntra. Señora.
-Unos singulares relojes de oro, en número de 3, y unos guardapelos del mismo metal. Se tratan todas ellas, de piezas abrideras que contienen en su interior mechones de cabello o fotografías antiguas, vestigios ineludibles de las historias personales, familiares o amorosas en las que la devoción a la Virgen de los Reyes se va a transformar de esta manera en un elemento tangible, abandonando el universo de lo etéreo.

Isabel Núñez Díaz- Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

TAIT, H.: *7000 Years of jewellery,* The British Museum Press, London, 2009, p. 187.
WOLFGANG MÜLER, H. y THIEM, E.: *El oro de los faraones*, Ed. Libsa, Madrid, 2001, p. 20.

PECHERÍN DE MEDALLAS, MONEDAS, CADENAS Y PULSERAS, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Alhajas de oro donadas por los devotos en diferentes épocas sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Las imágenes más primitivas que se conocen de la Virgen María quizá sean las pinturas murales halladas en Roma, en las catacumbas de Santa Priscila, datadas alrededor del siglo III. Estas representaciones aún no nos mostrarán a la Madre de Dios como reina, puesto que ese concepto no se fijaría hasta más adelante, sino más bien como "señora principal", esto es, vestida con ropajes ricos y con alhajas. Es posible que a partir de ahí comenzaran a consolidarse los fundamentos que marcarían después la iconografía mariana.

Sería desde el momento en que se generalizara el hecho de revestir con ropajes a las imágenes de la Virgen a partir del s. XVI, cuando realmente vamos a asistir al fenómeno del enjoyamiento. En el instante que existe el textil, al que se puede prender con facilidad la joya, se dará el alhajamiento.

Sin embargo, existe un precedente anterior de una imagen mariana concebida para vestirse desde varios siglos antes, que es procedente destacar. Nos referimos a la Virgen de los Reyes, patrona principal de Sevilla y de su Archidiócesis. La talla está datada en el s. XIII. Posee una estructura interna muy primitiva a modo de maniquí pensado para sobreponer los ropajes, en lo que parece ser el primer ejemplo de imagen vestidera del que se tenga constancia en España.

Desde la conquista de Sevilla, a la imagen se le asignará un papel preponderante de la ciudad como protectora de la misma, quedando demostrada la predilección que los monarcas tuvieron por ella. Es por tanto lógico pensar que se viera colmada de ofrendas de todo tipo, joyas entre ellas.

Las primeras fotos que se conservan de la Virgen de los Reyes con los pecherines, a partir del año 1976, serán con los que posee de monedas y medallas de oro. Son instantáneas con mucho encanto en las que, sobre un fondo de tela de seda blanca, se prenderían de manera casi ingenua joyas de oro entregadas a la Virgen. Poco tiempo más tarde se conformaría, como ya sabemos, la fisonomía que tienen los petos en la actualidad. Sin embargo, es evidente que conservan la intencionalidad de una composición sencilla que perdura tras la restauración a la que han sido sometidos en 2024.

En este que nos ocupa, destacan varias medallas devocionales de uso personal, repartidas por toda la superficie. Denotan una gran devoción a la Patrona, dado que muchas de ellas van a ser piezas a las que se les suele tener especial cariño. Hablamos de medallas de nacimiento de hijos, regalos de primera comunión, como puedan ser los ejemplares de la Virgen Niña, o de patronas de otras poblaciones, algo que evoca a las devociones de las raíces familiares.

También se aprecian varias monedas de oro, algunas con su pulsera de barbada correspondiente, de las que el joyero de la Virgen posee no pocos ejemplares, todas ellas datadas a partir de los años 50 y 60 del pasado s. XX.

Entre otras muchas alhajas de pequeño tamaño, detectamos cantidad de pulseras sencillas, todas ellas de oro. Las hay tipo "esclavas" de cadena y chapa, de eslabón plano, redondo o de otro tipo, que denotan una característica común: se trata de donaciones modestas de personas que han ofrecido a la Virgen lo mejor que tenían, lo que dota a la ofrenda de un valor añadido fuertemente devocional con el filtro que ofrece la religiosidad popular.

Llama la atención el brazalete de oro y perlas que se sitúa en la parte baja del peto. Una pulsera rígida que se ha adaptado para poder colocarse en la posición

en que se encuentra y que corresponde con el tipo de joyas denominadas por algunos autores "de consumo". Un tipo de joyería que se daría a finales del siglo XIX en España y cuyo estilo perduraría aún varias décadas, debido a la gran aceptación que le brindó la sociedad española del momento.

También se nos van a venir a la vista, por sus dimensiones y disposición, dos pulseras iguales colocadas en V con un diseño muy usual a partir de la mitad del siglo pasado. Resulta extraño encontrar en esta época tan avanzada pulseras gemelas. Hasta el siglo XVIII las pulseras para las manos, o "manillas", se usarían exclusivamente por pares. Pensadas para usar por una en cada muñeca, de la misma manera que los zarcillos se colocan uno en cada oreja. No sería hasta el siglo XIX, con las corrientes romanticistas, cuando se popularizaría el uso de pulseras desparejadas, algo que hoy se considera de lo más normal. Hay que tener en cuenta que hasta entonces las joyas se proyectaban como conjunto. Los aderezos estaban formados por un grupo de joyas para el ornamento femenino completo. Pendientes, collar, adornos de pelo, joyas de pecho, manillas y sortijas integraban estos juegos. Por desgracia, la mayoría de ellos han llegado hasta nosotros por separado, quedando completamente descontextualizados, puesto que fueron concebidos como juego.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NUÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen,* Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, pp. 23-29.

PECHERÍN DE ROSARIOS, 1976-2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados

Rosarios de diferentes épocas y materiales donados por los devotos, sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro.

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Es posible que la joya devocional por antonomasia sea el rosario, una de las alhajas más importantes en la tradición cristiana de nuestra nación. Lo que al principio naciera como herramienta para llevar a cabo el rezo, el paso del tiempo hizo que se ejecutaran también con materiales ricos, llegando a ser un signo de ostentación de las clases más adineradas, que lo convirtieron en un elemento indispensable en su indumentaria. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las veces el ejercicio de este acto piadoso se hacía de manera colectiva, rosario en mano y a viva voz, lo que lo convertiría en un elemento exhibido ante los demás. Esto terminaría determinando su aspecto en sus distintos grados de riqueza, estando directamente relacionado tanto con las posibles variantes de la devoción, como con la posición social, gustos artísticos o preferencias de su portador. Primeramente, complementarían a la vestimenta de luto, para más tarde hacerlo como un complemento más del traje femenino. Algunos tipos de rosario estaban asociados a determinadas clases sociales, de manera que podía ser un escándalo, con riesgo de quedar expuesto al órgano censor, el hecho de portar un rosario rico sin pertenecer al estamento correspondiente. Vino a convertirse en un indicador del status social de lectura directa para los contemporáneos.

En nuestro país, la devoción del rosario alcanzó su momento culmen tras la victoria española en la batalla de Lepanto en 1571, coincidiendo con el tercer domingo de octubre, jornada en que la orden dominica celebraba el día de Ntra. Sra. del Rosario. Además, el papel de la Orden de Predicadores en el programa contrarreformista del lado del Santo Oficio hizo que el acto piadoso quedara prácticamente institucionalizado, en un momento en que Iglesia y Estado casi eran una misma cosa.

El rosario (o camándula), como objeto puede presentar estructuras diversas e incorporar diferentes elementos. Además del más usual de cinco tramos de dieces con tres o cinco bolas de remate y cruz, también existen:

- La "coronilla de los siete gozos de la Virgen", de origen franciscano. Presenta siete misterios, con un ramal de cuatro cuentas y remate de cruz.
- La "corona de los siete dolores" tendrá un carácter penitencial y origen servita, con tramos de un padrenuestro y siete avemarías, en vez de diez.
- La "corona de los cien requiems", tiene origen carmelita y gozó de una gran popularidad. Está dedicado principalmente a las ánimas del Purgatorio. Está formado por diez tramos de diez bolas, separados por el paternóster.
- "Trisagio", o tres veces santo. Referido a las tres personas de la Stma. Trinidad. Se practica con un collar de tres tramos de tres cuentas que representan el padrenuestro, tres avemarías y un gloria. Los separadores suelen consistir en medallas trinitarias, rematando otra de mayor tamaño, para la oración final.

Denominaremos como "rosarios-joya" a aquellos que, independientemente de la función devocional para la que fueron creados, estarían ejecutados con metales nobles, piedras preciosas y/o elementos de origen orgánico, como puedan ser coral, perlas, marfil, nácar, etc. Serían ejemplares de mucha riqueza que pueden incorporar medallas o medallones devocionales como "bajo" o remate, en vez de cruz, o también en las separaciones de los tramos. Las bolas, en muchos casos serán de labor de filigrana con ornamentación rica, acompañadas de otros elementos, como medallas o cruces.

Quizá el pecherín de los rosarios de la Virgen de los Reyes sea el que mayor singularidad presenta, por los elementos y composición que muestra. Está formado por no pocos rosarios-joya de cuentas, de dataciones diversas y materiales variados, en una composición heterogénea y ciertamente caótica, que nos habla de la amplia y universal devoción a la Stma. Virgen, si atendemos a la naturaleza material de las piezas.

Encontramos rosarios de oro y de plata, de hechura afiligranada o de superficie lisa, en materiales como el carey, azabache, perlas, madera, bolas de vidrio, aventurina u ónice, todos ellos con cierta singularidad y belleza.

Entendemos que, al ser el rosario una pieza tan difundida y común, no ha recibido la atención que realmente merece. El exceso de ejemplares de todo tipo y riqueza, y las dificultades que plantea su catalogación tampoco han ayudado a poder estudiarlos en profundidad, habiendo sido únicamente tratado el tema por la Dra. Letizia Arbeteta, máximo exponente en el conocimiento de la joyería hispánica del momento. Es, por tanto, algo necesario que creemos que queda pendiente de abordar.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA MIRA, L.: "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico", en *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos,* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 10-16.

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NÚÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen,* Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, p. 153.

PECHERÍN DE MEDALLAS Y MONEDAS CIVILES, 1976 - 2024

Ideados por María Enriqueta López Lozano, Juan Ordóñez, Francisco Morillo y Dolores Gálvez "Lolina". Rediseñados en 2024 por Fco. Javier Sánchez de los Reyes sobre el modelo establecido por los anteriormente mencionados.

Alhajas de oro donadas por los devotos en diferentes épocas
sobre base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La relación de personalidades ilustres que han visitado a la Virgen de los Reyes a lo largo de su historia, no tiene fin. Hablamos de monarcas españoles y de otros países, personalidades civiles y por supuesto miembros destacados de la Iglesia, como papas y obispos, miembros de la nobleza, la diplomacia o altos cargos del estamento militar o los cuerpos de seguridad del Estado. Algo que hace que la Capilla Real, dentro de la catedral de Sevilla, sea uno de los santuarios marianos más visitados.

Se tiene constancia de visitas de monarcas españoles desde 1289, con Sancho IV, pasando por los Reyes Católicos, Felipe V e Isabel de Farnesio -en el tiempo que fijaron su residencia en el Real Alcázar- Carlos IV, José Bonaparte, Fernando VII y María Josefa Amalia, los reyes de Portugal, Isabel II en sus innumerables visitas a la capital hispalense, Eugenia de Montijo –emperatriz de Francia– o Evita Perón, como ejemplo de una larga lista de personajes ilustres y mandatarios que llegaría hasta nuestros días más recientes.

Normalmente, de todas aquellas visitas quedan vestigios tangibles, que conforman las demostraciones de la devoción que suscitaba la Virgen de los Reyes a todos ellos.

Por citar algunos ejemplos destacables, nos llama la atención el doblón de oro conservado en el lugar más destacado de este pecherín que nos ocupa, con la efigie de Francisco José I, emperador de Austria, rey de Hungría y de Bohemia. Francisco José fue el esposo de Elisabeth Amelie Eugenie Herzogin in Bayern, esto es, de Isabel de Baviera (la malograda Sissi Emperatriz). De Sissi queda documentado que se postró ante la Virgen de los Reyes en el año 1861, en una visita que realizó a Sevilla.

Igualmente, la moneda de oro británica que pudo regalar Eduardo VII, siendo aún príncipe de Gales, en su visita a Sevilla en 1876.

Y es más que probable que exista una relación directa entre la visita que tuvo lugar en 1977 de la esposa del presidente de México, el Sr. López Portillo, con la valiosa moneda de 50 pesos mexicanos de oro puro, de 37.50 gr de peso que cuelga de este singular peto. O las monedas francesas o italianas que detectamos, y que asociaremos con la asistencia de mandatarios de estos países a Sevilla y su catedral.

Además, destacan en el peto, entre valiosas cadenas y pulseras macizas de barbada, un precioso sol que contiene una moneda de oro surafricana, un relieve de marfil de gran tamaño con una imagen mariana o un precioso brazalete articulado de época alfonsina de oro, perlas y diamantes de hermosa factura.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes,* Editorial Almuzara, Sevilla, 2019, pp. 154-160.

PECHERÍN NUEVO DE CORALES, 2024

Diseño compositivo: Francisco Javier Sánchez de los Reyes. Textiles: Gema Pérez
Restauración, y limpieza de joyas: elOribe

Base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro,
con adhesión de alhajas de diferentes épocas

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Con el mismo espíritu descrito para el nuevo peto de perlas, el Cabildo de la Catedral de Sevilla decide en 2024 encargar este nuevo pecherín de alhajas previamente donadas a Ntra. Sra. de los Reyes, conformado fundamentalmente por joyas de oro y coral, que también contiene un buen número de pulseras, pendientes, cadenas, medallas, colgantes y gargantillas de uso cotidiano. Todas ellas enmarcadas dentro de una producción seriada de los siglos XX y XXI, sobre una base textil ornamentada con malla de oro de bolillo ejecutada por Alfonso Aguilar y donada por la sevillana Hermandad de los Gitanos. El diseño y la elección de las piezas corrieron a cargo de Francisco Javier Sánchez de los Reyes, siendo la confección de los textiles por parte de Gema Pérez. La restauración, limpieza y afianzamiento de las alhajas lo realizó la firma de joyas elOribe.

La medalla es quizá la joya más difundida de cuantas existen. Son piezas con un marcado carácter popular que permiten llevar la devoción particular de cada uno en el pecho. Desde siempre se les ha asociado un carácter protector. La Iglesia católica las considera como sacramentales aprobados y bendecidos a través de los cuales se pueden obtener favores espirituales.

Destacan en este peto una medalla de oro donada por la Hermandad del Gran Poder y otra donada por la Hermandad de la Virgen de Valme, de Dos Hermanas, ambas señeras devociones sevillanas que de esta manera también rinden pleitesía a la patrona de Sevilla y su Archidiócesis.

En España, las medallas religiosas tuvieron mucha difusión, algo que sería exportado a los territorios de ultramar. Era común encontrarlas de plata fundida u otros materiales no nobles, con una hechura ciertamente tosca en romerías y ferias, vendidas por los propios filigraneros o lamineros, en un ejercicio ambulante del oficio.

El monasterio de Guadalupe de Cáceres tenía taller propio para la producción de medallas, como también ocurría en otras órdenes como la de predicadores, a los que la distribución de estas piezas, además de aportar unos ingresos nada despreciables, servía como instrumento de evangelización y fomento de la devoción, en este caso a la Virgen del Rosario.

Especial difusión tuvieron en México las medallas dedicadas a la Virgen de Guadalupe, sobre todo desde 1777, año en que se popularizaría un modelo muy difundido posteriormente en el mundo, y del que este peto tiene un ejemplar.

Generalmente presenta un perfil ovalado, aunque hay ejemplos redondos, firmado por el grabador Benavides, que recogen en el reverso las palabras pronunciadas por Benedicto XIV al contemplar la imagen guadalupana: "Non fecit taliter omni nationi" (No hizo nada igual con ninguna otra nación).

Estas medallas tuvieron en la segunda mitad del s. XX una particular aceptación en España, impulsada por toreros y artistas de la época que arribaban a México para trabajar y que a su vuelta las traían consigo, en un curioso caso de devoción mariana de ida y vuelta, con varios siglos de diferencia.

Desde la antigüedad el hombre ha venido otorgando determinados poderes mágicos a ciertos minerales, gemas y otros materiales de la naturaleza. El hecho de tratarse de materias escasas o ciertamente difíciles de obtener les confería un atractivo adicional a su belleza, que hacía que fueran muy apreciadas. Al coral, como "sangre petrificada de la Gorgona", al cuarzo hialino, que se creía "hielo endurecido" o al azabache, eficaz contra los "poderes maléficos", se le otorgaban propiedades

protectoras. La manera de portarlos se asoció desde el principio con las joyas, que aquí dejarían de ser signos de belleza y poder, para pasar a ser objetos que permitían preservar la salud y curar la enfermedad.

El coral rojo que se extraía de las aguas del Mediterráneo sería muy apreciado al principio para la joyería cortesana, siendo codiciado por su escasez y dificultad para ser extraído. Sin embargo, el hecho de atribuírsele propiedades curativas y protectoras hizo que se usara casi exclusivamente para este fin, lo que propició que quedara relegado a las clases populares en poco tiempo. Esto lo explican los magníficos ejemplos que han llegado a nuestros días de joyas españolas de carácter popular, con un estilo ciertamente arcaizante, que forman parte de la indumentaria tradicional castellano-leonesa sobre todo, conservándose un patrimonio etnográfico sin parangón en la zona. Es curioso comprobar cómo han sobrevivido en las zonas rurales amuletos basados en sartas de ramas de coral natural, pasadas de madres a hijas, en la primitiva creencia de que, atadas al muslo ayudaban a la buena consecución del parto.

Con la llegada del siglo XIX, la corriente romanticista recuperaría el gusto por el uso de joyas con base de coral en las clases medias y altas, algo que perdura en nuestros días. Muestra de ello podría ser el peto que nos ocupa.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA MIRA, L.: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII,* Ed Nerea, S.A, Madrid, 1998, p. 90.

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NÚÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen,* Almuzara, Córdoba, 2020, pp. 156-159.

RIOS LLORET, R.: "Centinelas del bienestar. Joyas protectoras en la pintura española del Renacimiento y Barroco", en *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos,* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 283-289.

SÁNCHEZ REYES, G.: "Las medallas religiosas. Una forma de promoción de las devociones", en *Plata Formando México,* Ed. Gobierno del estado de México, México D.F, 2011, pp. 264-322.

PECHERÍN DE PERLAS, 2024

Diseño compositivo: Francisco Javier Sánchez de los Reyes. Textiles: Gema Pérez.
Restauración y limpieza de joyas: elOribe

Base textil de brocado, malla y punta de encaje de oro,
con adhesión de alhajas de diferentes épocas

Aprox. 30 x 37 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El uso de joyas históricamente ha acreditado una posición social que diferenciaba a su poseedor sobre el resto de personas. Así ha ocurrido en todas las civilizaciones. Por tanto, la donación de una alhaja a una imagen de culto, de alguna manera también determinaba un prestigio social. Sin embargo, el valor económico que pudiera tener el objeto pasaría a un segundo lugar, en pos del plano conceptual y simbólico que adquiriría la donación, sobre todo a partir del siglo XIII, en un momento en el que el arte quedaría más que nunca al servicio de la religión.

Con todo, la ofrenda será siempre un testimonio piadoso de devoción. Los donativos obedecen a la antigua costumbre de obsequiar a las imágenes con objetos valiosos para dar testimonio de un favor alcanzado. Este aspecto es amplio y se haría extensivo tanto a desventuras personales como puedan ser enfermedades, como a calamidades colectivas, del tipo sequías o epidemias. Con la particularidad de que si el ofrecimiento es previo a la gracia solicitada se denomina ofrenda, mientras que si es posterior, se conoce como exvoto, constituyendo el acto de cumplimiento de una promesa por el favor recibido.

Una vez entregada la joya, el deseo del devoto era que la misma le fuera prendida a la imagen de su devoción, y que permaneciese lo más cerca posible de ella, adquiriendo así un sentido taumatúrgico. De esta forma, el donante conseguía de forma empática situarse cerca de lo divino, al revestirse la imagen con la pieza entregada. Incluso podía ser asumido que la joya fuera desmontada y fundida, digamos que sacrificándola, en pos de la ejecución de una nueva pieza. Esto irremediablemente conllevaba la pérdida de la alhaja en sí y de su valor histórico y artístico, algo que supuso una pérdida irreparable para la historia de la joyería en nuestro país, sobre todo en una época en la que proliferaron las coronaciones canónicas. En la mayoría de los casos, esas decisiones se tomarían sin atender a criterios de conservación, sino más bien desde la óptica de la piedad y la devoción. Bien es verdad que, en muchos casos, esas joyas reconvertidas dieron lugar a otras nuevas, a veces de excelente calidad al gusto de las modas imperantes, que en muchos casos han pasado a formar parte de la historia de la joyería, aunque las pérdidas resultaron del todo irreparables.

Con este espíritu el Cabildo Catedral de Sevilla tomó la decisión en 2024 de realizar dos nuevos pecherines para Ntra. Sra. de los Reyes. Se trataba de conformar dos nuevas piezas que aglutinaran las peticiones y anhelos en forma de joyas que muchos devotos habían ofrecido a la Stma. Virgen y que era de justicia que no estuvieran guardadas para que la imagen pudiera lucir en determinados momentos del año.

Joyas de toda índole, pero sobre todo alhajas de uso personal diario, como puedan ser collares, pendientes, anillos, medallas o pulseritas que infinidad de devotos, en su mayoría mujeres y niñas, habían donado.

El diseño y la elección de las piezas de este nuevo pecherín corrieron a cargo de Francisco Javier Sánchez de

los Reyes, siendo la confección de los textiles por parte de Gema Pérez. La restauración, limpieza y afianzamiento de las alhajas lo realizó la firma de joyas elOribe.

El peto que nos ocupa está formado por collares de perlas principalmente, que incluyen sus cierres de oro y pedrería, en casi todos los casos de esmeraldas y diamantes. Destacan también cuatro broches de plata y diamantes con diseño vegetal de guirnaldas y piezas pinjantes, así como un gran alfiler floral de oro amarillo con perla, todos ellos datados en el siglo XX.

Resaltan además, un alfiler estrellado y unos zarcillos girandoles de plata y cristal de estrás, que nos llevan al siglo XIX, y sobre todo un broche-clip de reminiscencias decó de gran importancia y valor. Esta pieza, de oro amarillo, platino, diamantes y esmeraldas, está formada por dos piezas simétricas que pueden ser usadas como broches independientes, montadas sobre una estructura auxiliar que permite prenderse de la manera que lo está en el pecherín, al completo.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NÚÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen,* Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, pp. 113-115.

ACUARELAS CON DISEÑOS DE LOS PECHERINES DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 2024

Francisco Javier Sánchez de los Reyes
Acuarela sobre papel
47 x 32,5 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El ajuar de la Virgen de los Reyes es uno de los mayores tesoros que existen en el plano devocional. Mantos, sayas, zapatos, bastones, fajines, tocas, coronas y todo tipo de alhajas como anillos, broches, colgantes, brazaletes y medallas donadas, conforman un auténtico tesoro artístico de muestras de cariño en la amplia historia que rodea a la devoción.

Así, las ofrendas que esta venerada imagen recibe desde hace siglos constituyen un legado que los fieles devotos pueden admirar durante los cultos en honor de la patrona de Sevilla y su Archidiócesis. Mateo Vázquez de Leca, doña Bárbara de Braganza con Fernando VI, Isabel II, la infanta María Luisa de Orleans, la reina María Luisa, las hermanas de la Cruz, así como numerosos sevillanos que han donado de manera continuada a la patrona estos presentes fruto de su devoción. Muestra de ello, son los pecherines de incalculable valor que primorosamente han ido hilando los capitulares y anteriores capellanes reales, junto a la Asociación de fieles de la Virgen de los Reyes y San Fernando recientemente.

En los últimos años, gracias al trabajo del Cabildo Catedral se ha mejorado el mantenimiento y conservación de todas las piezas que atesora Ntra. Sra. de los Reyes.

Con motivo de la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*, las joyas que forman los pecherines de la Virgen han sido limpiadas y restauradas, actualizándose su disposición. Para la colocación de todas las piezas se ha dispuesto de un sistema que ofrece las mejores garantías para su conservación.

La Virgen de los Reyes ya contaba con ocho pecherines a los que ahora se les han añadido dos nuevos aprovechando dos mallas que tenía, una de ellas donada por la Hermandad de los Gitanos de Sevilla, por lo que en la actualidad cuenta con diez unidades que recogen las donaciones de tantos fieles devotos.

- Pecherín nuevo de perlas.
- Pecherín nuevo de corales.
- Pecherín de amatistas y aguamarinas.
- Pecherín de relojes, turquesas, aguamarinas y algunos broches de capas pluviales del siglo XVI.
- Pecherín de corales, siendo uno de los más conocidos, con alhajas donadas por el rey Luis Felipe de Francia.
- Pecherín de medallas y monedas civiles.
- Pecherín de medallas, monedas, cadenas y pulseras, fruto de las donaciones de los devotos.
- Pecherín de topacios, de valor incalculable.
- Pecherín de rosarios.
- Pecherín de brillantes, que es el más llamativo y el más valioso, portándolo en la procesión de cada 15 de agosto.

En este sentido, el diseñador Francisco Javier Sánchez de los Reyes, dibujante y proyectista artístico, ha realizado los dibujos de los pecherines replanteando las joyas de la Virgen en base a la idea original de las hermanas de la Cruz y de la añorada camarera de la patrona, Lolina Gálvez.

Las características fundamentales de la labor de Sánchez de los Reyes en estas ilustraciones son, por una parte, la armonía de volúmenes en el diseño de los mismos, conseguida al ajustar el montaje de las piezas, que respiran entre sí, en paralelismo con sus creaciones en diseño de bordados donde el ritmo en la disposición de las diferentes piezas crea un equilibrio en el que no falta ni sobra trazo alguno. Y por otra, el respeto a la historia formal del conjunto, que se traduce en mantener el espíritu original de los creadores de estos complementos en el exorno de la patrona de Sevilla.

Estas vibrantes acuarelas sobre cartulina representan con todo detalle la exclusividad de cada pieza de las que conforman los pecherines, consiguiendo el artista establecer un diálogo artístico entre todos los elementos.

La composición se estructura equilibrando volúmenes en la superficie de cada conjunto.

La calidez en los colores anaranjados encarnando los corales, la transparencia de los brillantes y la luz para las aguamarinas, así como los reflejos lumínicos sobre las piedras y las perlas, emocionan al espectador que las contempla con admiración y predilección, ya que muchos se sienten identificados con el sello inigualable del fervor y la religiosidad popular que Sánchez de los Reyes, referente del diseño artístico en las cofradías de España, tanto en obras de orfebrería, bordados, arquitectura de retablos y pasos procesionales, ha dejado su impronta en estos trabajos que perdurarán en el tiempo para mayor gloria de la patrona de Sevilla y de la ciudad.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia,* Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 63-68.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla,1991, pp. 577-580.

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NUÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, pp. 284-285.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J., BEJARANO RUIZ, A. y SÁNCHEZ RICO J. I.: *El Arte de vestir a la Virgen,* Editorial Almuzara, Córdoba, 2024, pp. 144-147.

ROS CARBALLAR, C.: *Virgen de los Reyes y Fernando III el Santo,* Letras de autor, Sevilla, 2018.

PALMA DEL DIVINO INFANTE, CA. 1850-1900

Carente de marca de oribe ni contraste
Plata y diamantes de talla roca
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Pequeña palma de plata y diamantes con talla antigua, roca o rosa. Es la más rica de las dos que posee el Niño de Ntra. Sra. de los Reyes, siendo usada para las grandes ocasiones como son su salida procesional anual el 15 de agosto, día en que se celebra la Asunción de la Virgen, o las procesiones extraordinarias u ocasiones de especial relevancia en las que la imagen ha participado.

Se asemeja mucho a los "aigrette" enjoyados franceses. Se trataba de unos adornos de joyas y plumas de ave, concebidos para el cabello y el sombrero, sobre todo en el siglo XVIII. También se dieron algo más adelante hechos joya completamente, simulando plumas con engaste de pedrería, como es el caso. Es curioso que durante el periodo de esplendor del Imperio Británico se generalizaron entre las clases altas, y se hicieron también muchas interpretaciones por las mejores joyerías londinenses para los turbantes y tocados de los Maharajás de la India.

La pieza consta de ocho brazos empedrados de mayor a menor anchura que parten de una lazada con dos grandes diamantes. Está dotada de un perno pasante con tope y final roscado con tuerca para ser fijado al orbe que sostiene en la mano izquierda el Niño.

La representación iconográfica de la palma en Jesucristo puede relacionarse con la victoria de la fe ("Ánimo, yo he vencido al mundo" Jn, 16, 36), sobre todo y en este caso, tras la conquista de Sevilla, una vez ganada la ciudad a la morisma infiel.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

ANILLO EPISCOPAL DEL CARDENAL BUENO MONREAL, CA. 1970

Carente de marca de oribe y de contraste
Oro blanco y amarillo. Diamantes, esmeraldas, lapislázuli, esmalte y marfil
Aprox. 32 x 30 x 20 mm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Valiosa sortija que perteneció a José María Bueno Monreal, quien fue obispo de Jaca, de Victoria, obispo coadjutor de la archidiócesis hispalense y arzobispo de Sevilla, además de cardenal.

La pieza es una excepcional alhaja de hechura española donada durante los años en lo que ejerció su ministerio episcopal en la archidiócesis de Sevilla. Ejecutada en oro blanco y amarillo está engastada de diamantes y esmeraldas con incrustaciones de lapislázuli. Presenta una capilla con arco de medio punto sobre columnas en torno a la cual se desarrolla un diseño cuadrangular que juega con la geometría del trazado y los destellos de la pedrería. Todo ello conjugando en los hombros del anillo con dos tondos laterales con escudos.

En el interior de la hornacina, sobre fondo de esmalte azul, destaca una pequeña imagen mariana tallada en labor de eboraria. Por el origen maño del donante, dado que es zaragozano de nacimiento, se presume que pueda quererse tratar de la Virgen del Pilar. Sin embargo, no presenta sus atributos más significativos, como son la columna o pilar de su advocación sobre la que descansa la imagen, ni tampoco su característica corona de coronación, obra de Ansorena de 1905, que le da un perfil inconfundible.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NÚÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2020, p. 80.

LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS REYES DURANTE EL BARROCO

1

MEMORIAS QUE TOCAN A LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA Y PATRIARCHAL DE SEVILLA Y FUNDACIONES DE ALGUNOS MONASTERIOS DE DICHA CIUDAD, 1651

Encuadernación en pergamino

30 x 25,6 cm

BCC, FC, Sign.: 59-1-4

2

PLEITO POR LA IMPRESIÓN DE UNA ESTAMPA DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1710

Papel cosido

33,1 x 21,6 cm

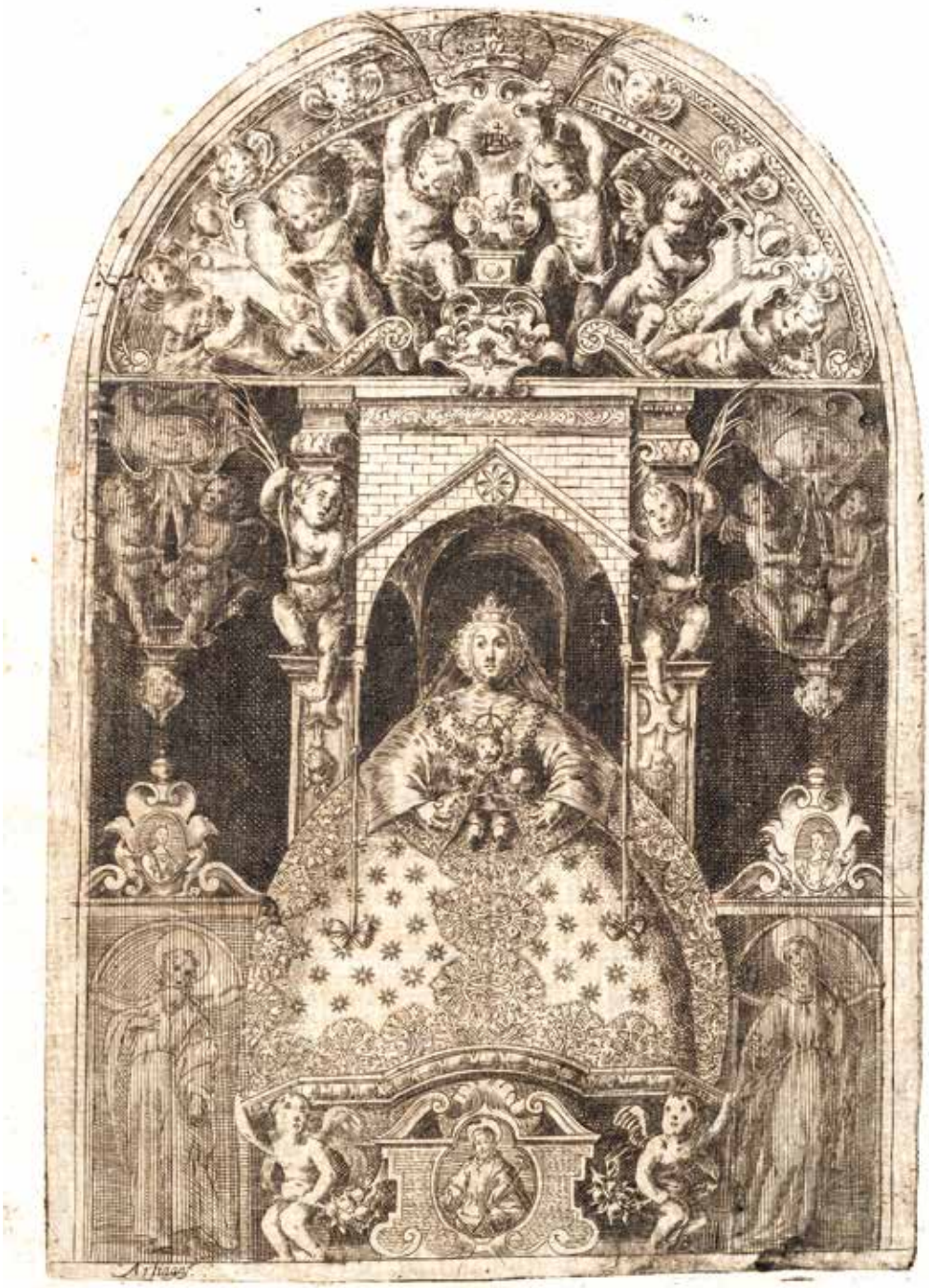
ACS, FCR, Secc. VI, Sign.: 29, n.º 12.2

La sagrada imagen de Nuestra Señora de los Reyes, patrona de Sevilla y su Archidiócesis, es una de las advocaciones marianas más veneradas y queridas por el pueblo sevillano. Muestra de ello son las múltiples representaciones que de ella se han hecho desde que, como cuenta la leyenda, Fernando III la viera en sueños durante la Reconquista en el siglo XIII.

Una muestra de estas representaciones es el grabado calcográfico de la Virgen de los Reyes que presentamos y que se encuentra en el manuscrito *Memorias que tocan a la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla y fundaciones de algunos Monasterios de dicha ciudad* copiado por Diego Ignacio de Góngora. En él se representa la imagen de la Virgen en su tabernáculo en la Capilla Real de la catedral de Sevilla tal y como lucía en 1671, el año de la canonización del Santo Rey. Este grabado se encuentra inserto entre la parte primera y la parte segunda del *Discurso histórico de la Capilla Real de Sevilla* escrita por José Maldonado Dávila.

El siguiente grabado que mostramos, difiere en muy pocos detalles del anterior y su interés radica en encontrarse cosido en un expediente que trata sobre la prohibición de reproducir dicha imagen. Este expediente se incoa en Sevilla y tiene comienzo en 1710, momento en el que don Antonio Llanes de Campomanes, superintendente de imprentas y librerías, se dirige a todos los impresores de la ciudad de Sevilla -incluidos aquellos particulares que usen tórculos-, para disponer que concede la licencia de impresión de láminas o estampas de la Virgen a la Capilla Real con la imagen que se adjunta en el pliego y prohíbe las demás tiradas, bajo pena de pago de cincuenta ducados. Asimismo, ordena que el auto sea puesto en conocimiento de los impresores, recogiéndose dichas notificaciones en el folio siguiente. En él podemos encontrar impresores como José Arteaga, Diego [López] de Haro o Lucas Martín de Hermosilla.

El siguiente documento del expediente nos sitúa en 1732 cuando don Francisco Lodoza, mayordomo de la Capilla Real, dirige una súplica para que se recuerde la vigencia de las diligencias dadas en el auto de Llanes Campomanes, puesto que han transcurrido veintidós



La. Imagen ma SS. de Nra. ra S. delos Reyes, como
está este año de 1671. en su Tabernaculo en
su Rl Capilla, en la ta S. Iglesia Metropp. na
de Seuilla.

1

años, todos aquellos impresores a los que les fue notificado han fallecido y los nuevos están vulnerando la orden.

Su súplica tendrá una rápida respuesta por parte de don Gerónimo Antonio de Barreda y Yebra, el nuevo superintendente de imprentas y librerías, que ratifica el auto de 1710 y manda guardarlo, cumplirlo y ejecutarlo. Tras lo cual se registran las notificaciones hechas a los impresores escribiendo sus nombres y las direcciones de las calles en las que se encontraban. Así pues, podemos leer cómo el uno de agosto se les hace saber "el citado auto y su pena a José de Hermosilla, Diego de Haro y Juan Francisco de Blas, impresores en la calle Génova […] en sus personas quedaron enterados, doy fe"[1].

Pese a esto, sabemos que las diligencias que conferían el derecho de impresión de la imagen de la Virgen de los Reyes únicamente a la Capilla Real, continuaban vulnerándose. Tanto es así que, ese mismo año, Francisco de Lodoza vuelve a emitir una súplica; en esta ocasión han sido Juan Martínez, un maestro de primeras letras, y su hijo los que están quebrantando la citada orden, imprimiendo la lámina. Por esta razón, se disponen por tercera vez el auto que corrobore la licencia y las correspondientes notificaciones.

El siguiente documento de este imbricado expediente data de 1763 y en él, Francisco Romero de Cisneros, procurador del número de la Real Audiencia, expresa en nombre de la Capilla Real que han tenido noticias de habérsele pedido a Diego [de San Román] y Codina que presente el Real Privilegio del que goza para imprimir y vender privativamente la estampa de la Virgen. Aporta, además, que todo lo dispuesto para tal licencia se encuentra en un auto que ha sido ratificado en dos ocasiones más y explica que van a imprimir otra lámina más. Será una más pequeña de la que se ha venido imprimiendo hasta ahora para ponerla en la parihuela "para el mayor culto de esta santa imagen y se fervorizase y extendiese más la devoción a dicha Señora"[2]. Por último, suplica que nadie moleste a Diego Codina acerca de la presentación del privilegio.

De nada sirvió este intento de la Capilla Real por proteger a Diego Codina y su licencia privativa pues, poco después, la Hermandad de Impresores y Estampadores de Sevilla a través de su fiscal, José Márquez, presenta un nuevo auto en el juzgado para instar a Diego Codina a presentar el privilegio.

María Nieto Lozano

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y la Archidiócesis. Estudio iconográfico,* Imprenta Suárez, Sevilla, 1947, pp. 17-34.

[1] ACS, FCR, Secc. VI, Sign.: 29, f. 7v.

[2] ACS, FCR, Secc. VI, Sign.: 29, f. 13r.

S.ta Iusta, L.
S.ta Rufina.
S. Ioseph.
S.ta anna.
etrato dela Anodica Milagorosa y Maoen de N.ra S.ra DELOS,
FYES que se benera en su S. y R. Cap.a de la patriarcal de Seuilla,
Gon.lez f.

2

LIBRO INVENTARIO DE LAS ALHAJAS DE LA REAL CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES Y SEÑOR SAN FERNANDO, 1762-1848

Papel. Encuadernación en pergamino. Tamaño folio

ACS, FCR, Sec. III, Sign. 97

La obligación de elaborar inventarios de los bienes existentes en cada parroquia e iglesia, en sus variadas tipologías, viene establecido desde antiguo, constando ya en las constituciones conciliares del arzobispo Diego de Deza de 1512. De igual manera han decretado al respecto los posteriores arzobispos que han ocupado la sede episcopal hispalense a lo largo de los siglos.

Para el caso concreto de la Capilla Real de Sevilla, de patronato regio, fue el rey Felipe II quien, en 1594, encargó al arzobispo de Sevilla don Cristóbal de Rojas y Sandoval, a don Pedro Vélez de Guevara, canónigo de la catedral de Sevilla, y al inquisidor Páramo, la redacción de unas constituciones por las que regirse. En ellas se incluyó en el título 8º dedicado a la fábrica, en su capítulo 5º, la obligación de "que aya inventario de las joyas y hornamentos de la capilla"[1], iniciándose con ello la elaboración de inventarios de todos los ornamentos; plata, joyas, corporales, cosas de lienzo y demás bienes que eran para el servicio del altar y coro.

Según venía fijado, debían entregarse los bienes al sacristán mayor, quien tomaba cuenta de los mismos, con la obligación de visitar la sacristía cuando el capellán mayor y el cabildo de capellanes les pareciese oportuno, debiendo apuntar el secretario de la capilla, –por orden del capellán mayor y del sacristán que realizara la visita–, en el margen del último inventario vigente, las cosas gastadas e inútiles, inventariando las nuevas recibidas o encargadas. Del inventario completo, con las anotaciones marginales, debía realizarse un duplicado, de tal manera que uno lo tuviera el sacristán mayor para dar cuenta de cada detalle y el otro quedase guardado en el arca de las tres llaves, con la finalidad de poder tomarle cuentas al sacristán mayor al realizar las visitas.

En el título 9º, capítulo 2, de las mismas constituciones, se estableció la obligación de que existiera un archivo, con llaves custodiadas, donde conservar todas las escrituras del cabildo y de la fábrica, de las que debía realizarse inventario particular, independiente al de los bienes muebles.

Con el transcurrir del tiempo, el Código de Derecho Canónico de 1917 (can.1522. 2º) señaló cómo el ordinario del lugar debía de procurar que una copia del inventario de bienes de cada fundación o entidad eclesiástica se conservara en el Archivo de la Curia, debiéndose anotar en él todas las altas y bajas que ocurrieran, incluyéndose en esos inventarios los bienes patrimoniales documentales.

El libro que presentamos corresponde al "Inventario de las joyas, oro y plata, ornamentos y demás alajas de

[1] ACS, FCR, Secc. I, Sign.24, 2/1

En virtud de la comision que se dio para consumir algunos vestidos de Nra S.ra con otras alajas en el 29. de Mayo de 1787. se dan por consumidas las siguientes=

Vestidos de Nra. Señora=

Al fol. 85. los vestidos de los num.os 1.o 2.o 4.o 5.o 6.o 7.o 8.o

14.o * El del n.o 10. se consumio solamente la punta=

Casullas

Al folio 62. n.o 2.o consumidas, con las del n.o 7.o=

Terno

Al fol. 44. n.o 3.o consumido=

Relicario.

Al fol. 105. n.o 4. consumido=

Bolsas y Paños de Calizes.

Al fol. 78. n.os 6.o y n.o 2.o fol. 79 n.o 12.o=

Palias

Al fol. 78. n.o 8.o y n.o 10.o=

Frontales.

Al fol 74. n.o 9.o=

Fundas de Epistolarios.

Al fol. 96. 6.o los num.os 11.o y 12.o=

la Real Capilla de Ntra. Sra. de los Reyes y señor San Fernando, de esta ciudad de Sevilla", mandado hacer en el año 1762, siendo capellán mayor de ella el señor doctor don Pedro Pieters Omazur y secretario el señor don Pedro de Escobar. Todas las alhajas contenidas en dicho inventario debían ser entregadas a los sacristanes mayores y menores conforme venía determinado en los ya comentados estatutos de la capilla aprobados por el rey.

En los márgenes de muchos de los asientos hay anotaciones haciendo constar la existencia o falta de las piezas, o incluso los vestidos o joyas que "se dan por consumidos"[2], como se indica el 25 de mayo de 1787, o en los inventarios de los años 1780, 1783, 1787 y en la visita de 1791. A partir del fol. 121v se realiza un nuevo inventario de piezas, correspondiendo al año 1848.

La distribución de las piezas en este inventario sigue el orden y clasificación siguiente:

- Joyas y oro de la Virgen.
- Alhajas del niño, de oro. Corona, collar, la cruz. Pluma, hebillas de charretes. Hebillas de zapatos, dos pendientes, una cadena.
- Plata del altar de Nuestra señora.
- Plana del altar del Señor San Fernando.
- Altar del santo.
- Altar del Señor San Antonio.
- Altar del panteón.
- Plata de la sacristía.
- Ternos.
- Capas sueltas.
- Casullas de los señores.
- Frontales del Señor San Antonio.
- Palias.
- Vestidos de Ntra Sra y del Niño Jesús.
- Ropa de lienzo blanca.
- Hijuelas cuadradas y redondas.
- Dalmáticas de los acólitos de dicha. Diferentes cosas de tela y seda.
- Misales y libros de coro.
- Imágenes de escultura en dicha.
- Pinturas (consta entre ellas la copia de Murillo, el diseño de la reja en papel con cristal y marco o las láminas de cobre).
- Reliquias (y relicarios).
- Cruces, atriles y otras cosas que sirven en los altares.
- Borlas de los señores / borlas de los acólitos.
- Diferentes cosas de metal que hay en esta Real Capilla.
- Diferentes cosas de madera de dicha.

En este último apartado se describe, por ejemplo, el armario que sirve de archivo, hoy situado en la sede de los Archivos Históricos de la Institución Colombina, en el Palacio Arzobispal de Sevilla.

María Isabel González Ferrín

[2] ACS, FCR, Sec. III, Sign. 97 f. 117.

Credencias

Al fol 91.b.° n.° 5.°

Atrilera.

Al fol. 44. n.° 5.°

Manteles.

Al fol. 91.b.° n.° 10.°

Borlas.

Al fol. 100. n.° 6.°

Zoballas

Al fol 92. n.° 1.°

Y reconocidos los imbentarios á presencia del S.r Dr. Andres de Boza Capitular mas antiguo en el dia 6. de Dic de 1787. y con la asistencia de los Sacristanes Mayor y Menor, se les dio por libres de su cargo, de lo que doy fé=

Dn. Andres Boza

Fructuoso Villa-real

Juan Carrera

Juan Joaquin

Ant.° Marin Piñarro

Sec.° Cap.l

COPIA SIMPLE DE LAS DISPOSICIONES PARA LAS SALIDAS DE LA VIRGEN EN PROCESIONES, CA. 1515

Papel. Encuadernación en pergamino. Tinta ocre. Escritura cortesana

30 x 21,5 cm

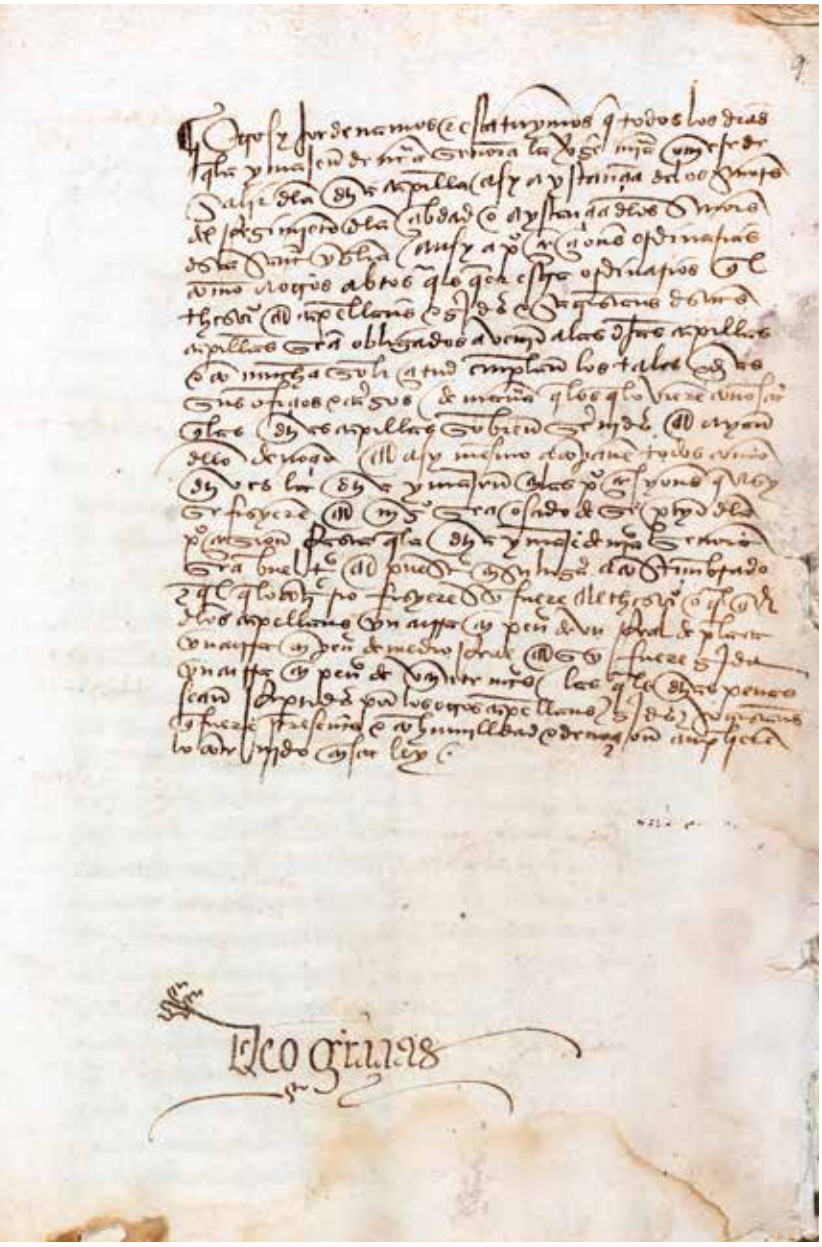
ACS, FCR, Secc. I, Sign. 24, 1, f. 9r.

El "Ordenamiento y Constituciones" para la Capilla Real de Sevilla fue redactado en el año 1392, y anexo al mismo se incluyeron unas disposiciones que establecían cómo se debía sacar la imagen de Nuestra Señora la Virgen María de su capilla, para fomentar con ello la devoción, tanto en procesiones ordinarias o como en actos extraordinarios, señalando penas pecuniarias para aquellos que no las cumplieren.

El texto de este "Ordenamiento" ha llegado hasta nuestros días a través de una copia simple de principios del siglo XVI en papel, en un cuaderno formado por nueve bifolios cosidos a tamaño folio con encuadernación en pergamino, presente en esta muestra. En la portada en pergamino del mismo es donde se le da el título de "Ordenaciones y Constituciones", pero en el texto original de 1392 son citadas como "Regla". Estas fueron redactadas el 1 de junio de 1392 por el tesorero Juan González y los capellanes, guardas y sacristanes de las capillas donde están enterrados los cuerpos reales y ricos hombres.

En la parte final del mismo cuaderno se relaciona un texto original que corresponde a la "Memoria de quien posee las capellanías de la Capilla de los Reyes…", dando comienzo el 25 de enero 1515, coincidiendo las características de la escritura con las de la mano que realizó la copia de las Reglas, de ahí que se date en fechas cercanas a 1515.

No se puede llegar a afirmar que las disposiciones relativas a las salidas de la imagen de la Virgen de su capilla sean también del año 1392, puesto que no son un capítulo más de las Reglas, pero sí debieron estar vigentes a principios del siglo XVI cuando la misma mano las añadió a la copia de estas. Tampoco esas Reglas de 1392, constituidas por veinte capítulos, de los cuales falta el contenido de cuatro de ellos, fueron las primeras con las que contó la Capilla Real, dado que en ellas se justifica su redacción por la falta de la regla anterior que, de existir, no se localizaba ya en 1392.



Interpretamos por el contenido de estas disposiciones para las salidas procesionales de la imagen de la Virgen de la Capilla de los Reyes, que debieron ser consecuencia de posibles problemas acaecidos en otras procesiones, lo que conllevó la necesidad de controlar estas, siempre con la finalidad de conseguir que el tesorero, capellanes, guardas y sacristanes de la Capilla Real cumplieran con sus oficios con devoción, como venía especificado en los capítulos de la Regla a la que acompaña, donde expresamente se detenía en las obligaciones litúrgicas de los miembros de la Capilla Real.

Transcribimos el texto por su interés:

"Otrosy hordenamos e estatuymos que todos los días que la ymajen de Nuestra Señora la Virgen María ouierede salir de la dicha capilla, asy a instançya de los señores del Regimiento de la cibdad o a instançya de los señores de esta santa yglesia, ansy a proçeçiones ordinarias commo a otros abtos qualesquier estraordinarios, quel tesorero e capellanes e guardas e sacristanes destas capillas sean obligados a venir a las dichas capillas, e con mucha soliçitud, cumplan los tales días sus ofiçios y cargos, de manera que los que lo vieren conoscan que las dichas capillas son bien seruidas et ayan dello deuocçion, et asy mesmo acompannen todos commo dicho es la dicha ymajen en las proçesiones que asy se fisyeren. Et ninguno sea osado de se partyd de la proçesion fasta que la dicha ymajen de Nuestra Señora sea buelta et puesta en su lugar acostumbrado. E qual que lo contrario fysiere, si fuere el tesorero o qualquier[a] de los capellanes yncurra en pena de un real de plata [yncurra sic] o en pena de medio real, e si fuere guarda yncurra en pena de veynte maravedís, las quales dichas penas sean [repartidas] por los otros capellanes e guardas e sacristanes que fueren presentes e con humillad deuoçion cumplieren lo contenido en esta ley.

Deo graçias".

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ FERRÍN, M.I. : "El Archivo de la Capilla Real de Sevilla", en *XIX Edición Aula Hernán Ruiz. La Capilla Real*, Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo SL., Sevilla, 2012, 47-78.

PROYECTO DE PASO PROCESIONAL PARA LA VIRGEN DE LOS REYES, 1893

Virgilio Mattoni de la Fuente (Sevilla, 1842-1923)

Óleo sobre lienzo

80 x 70 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La imagen de Nuestra Señora de los Reyes procesionaba durante el siglo XVII en un paso cubierto con un palio de tumbilla como atestigua, entre otros testimonios, la pintura de autor anónimo que reproduce el discurrir de la procesión general que salió con motivo de la consagración de la iglesia del Sagrario de la catedral en 1662 y que se expone en la sala de acceso para la visita cultural del templo metropolitano. No fue hasta la centuria decimonónica cuando se cubrió a la Virgen con un palio rectangular, de los conocidos como "de cajón", para su procesión anual del 15 de agosto. Sin embargo, muy pronto se pensó cualificar este detalle fundamental en la procesión de tercia en la festividad de la Asunción con la elaboración de un palio de mayor entidad artística. Con ese objetivo, la duquesa viuda de Montpensier, María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón-Dos Sicilias –que siguió en solitario la labor de mecenazgo que había mantenido durante muchos años junto a su esposo–, encargó a uno de los más importantes pintores del momento, el pujante Virgilio Mattoni, versado en la recreación del estilo medieval y, sobre todo, que había trabajado para la Catedral hispalense desde los tiempos del cardenal fray Ceferino González encargándose, entre otras labores, de repolicromar a la propia Virgen de los Reyes durante la restauración de Adolfo López en 1894[1], el diseño de un nuevo paso de palio para la patrona.

Así lo hizo el artista presentando su proyecto a los capitulares en 1891 en un lienzo hoy perteneciente a la colección de María del Carmen Lerdo de Tejada y que no consiguió la aprobación pretendida. Consistía en el diseño de un palio "de cajón" sostenido por cuatro varales labrados con cañones y nudetes siguiendo una línea de reminiscencia medieval. Las caídas tenían tejidos de gules y argén con castillos y leones rampantes con flecos de malla y borlas de tocón, apareciendo en el faldón delantero águilas bicéfalas sosteniendo el escudo imperial. La peana se encontraba sobre una gran alfombra y la Virgen estaba sentada con un manto salmón adornado con cenefas de castillos y leones. Lo más interesante puede ser aquí el motivo utilizado en el remate de los varales –con penachos plumíferos–, y el valor otorgado a la imagen al presentarla diáfana y despojada de casi cualquier elemento distorsionador. Además, por la reproducción del espacio de culto en el que se ubica el paso –entre candeleros encendidos y flanqueado por lámparas votivas y frente a las colgaduras de terciopelo rojo delimitadas por galones de oro dispuestas en el crucero catedralicio arregladas por el tejedor José de Llamas en 1726 para el crucero–, esta obra podría considerarse como un "trampantojo a lo divino".

Persistiendo en el objetivo de conseguir la aprobación de un nuevo diseño, la duquesa encarga a Mattoni rehaga su plan y el pintor presenta el lienzo que aquí analizamos como boceto de un futuro paso de palio

[1] También restauró a otra efigie medieval, la Virgen de Valme de Dos Hermanas, para la que ideó varios proyectos de altar y pasos procesionales. Asesoró a distintas hermandades y corporaciones en materia artística, siendo sus proyectos y bocetos de enseres o altares de cultos muy valorados.

en 1893 y alternativa al rechazado dos años antes[2]. En esta ocasión, el palio "de cajón", representado de perfil, es sostenido por ocho varales, con una flor de lis rematando cada uno, estando estos soportes sujetos al paso por abrazaderas exteriores, colocadas a la altura de los respiraderos, en la propia mesa de la parihuela. Las caídas estarían inspiradas en las de los palios de respeto que recubren al Santísimo Sacramento en las procesiones eucarísticas callejeras y la peana sobre la que se asienta la Virgen está trazada con eminente carácter medieval y adornada con atributos reales que hacen alusión a Castilla, León y Francia, presentando, por tanto, este altar itinerante de la Virgen como unión espiritual de los santos reyes Fernando III y Luis IX. Es de destacar la estilización que caracteriza al conjunto escultórico y la subrepticia ensoñación historicista que presenta el misterio, como si hubiera sido extraído de tiempos remotos. Igualmente, Mattoni se recrea en el esfuerzo de representar con detalle los bordados de los faldones del paso.

A pesar de ello, esta propuesta tampoco consiguió la aprobación del cabildo y habrá que esperar a los esfuerzos del cardenal Almaraz y Santos y a la comisión organizadora formada al efecto para que, en 1924, se estrenara el paso de palio de tumbilla actual gracias al diseño del arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia.

Álvaro Cabezas García

[2] Está firmado y fechado. Dedicado a S.A.R.I. Serenísima Señora Dª María Luisa Fernanda de Borbón.

BIBLIOGRAFÍA

CABEZAS GARCÍA, Á.: "Arquitectura para el culto: un proyecto inédito de Virgilio Mattoni", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 669-677.

LUQUE TERUEL, A.: "Virgilio Mattoni y la Hermandad de la Macarena de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 459-482.

PÉREZ CALERO, G.: "Arte, patrimonio y erudición: Virgilio Mattoni y la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 33, 2021, pp. 383-402.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Trampantojos 'a lo divino'", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.

PRO JIMÉNEZ, R.: "La Virgen de los Reyes, o Santa María de Sevilla, la evolución de su culto en procesión", *Artesacro*, 12 de agosto de 2021: [https://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=140936], consultado el 4-9-2024.

1904 Y LA NUEVA CORONA DE LA VIRGEN DE LOS REYES

1

FOTOGRAFÍA DE LA CORONA MEDIEVAL DE LA VIRGEN DE LOS REYES ROBADA EN 1873, IMAGEN ANTERIOR A ABRIL DE 1873

Jean Laurent Garchizy (Francia, 1816 - Madrid, 1886)

Fotografía en blanco y negro

17,2 x 23,1 cm

BCC, FG, 73-4-7, h. 247

2

UN PROYECTO DE CORONA PARA LA VIRGEN DE LOS REYES, 1904

José Macías Macías (Sevilla, 1879-1963)

Dibujo acuarelado

17 x 23,2 cm

BCC, FG, 79-3-11, h. 200

3

TRES CARTAS AL ILMO. SR. DR. D. SERVANDO ARBOLÍ, CAPELLÁN MAYOR DE LA REAL DE SAN FERNANDO, ACERCA DE LAS REFORMAS QUE DEBEN EFECTUARSE EN LA IMAGEN Y EN EL PASO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES CON MOTIVO DE SU PRÓXIMA CORONACIÓN, 1904

José Gestoso Pérez (Sevilla, 1852-1917)

8º

BCC, sign.: Fol. 2/95

4

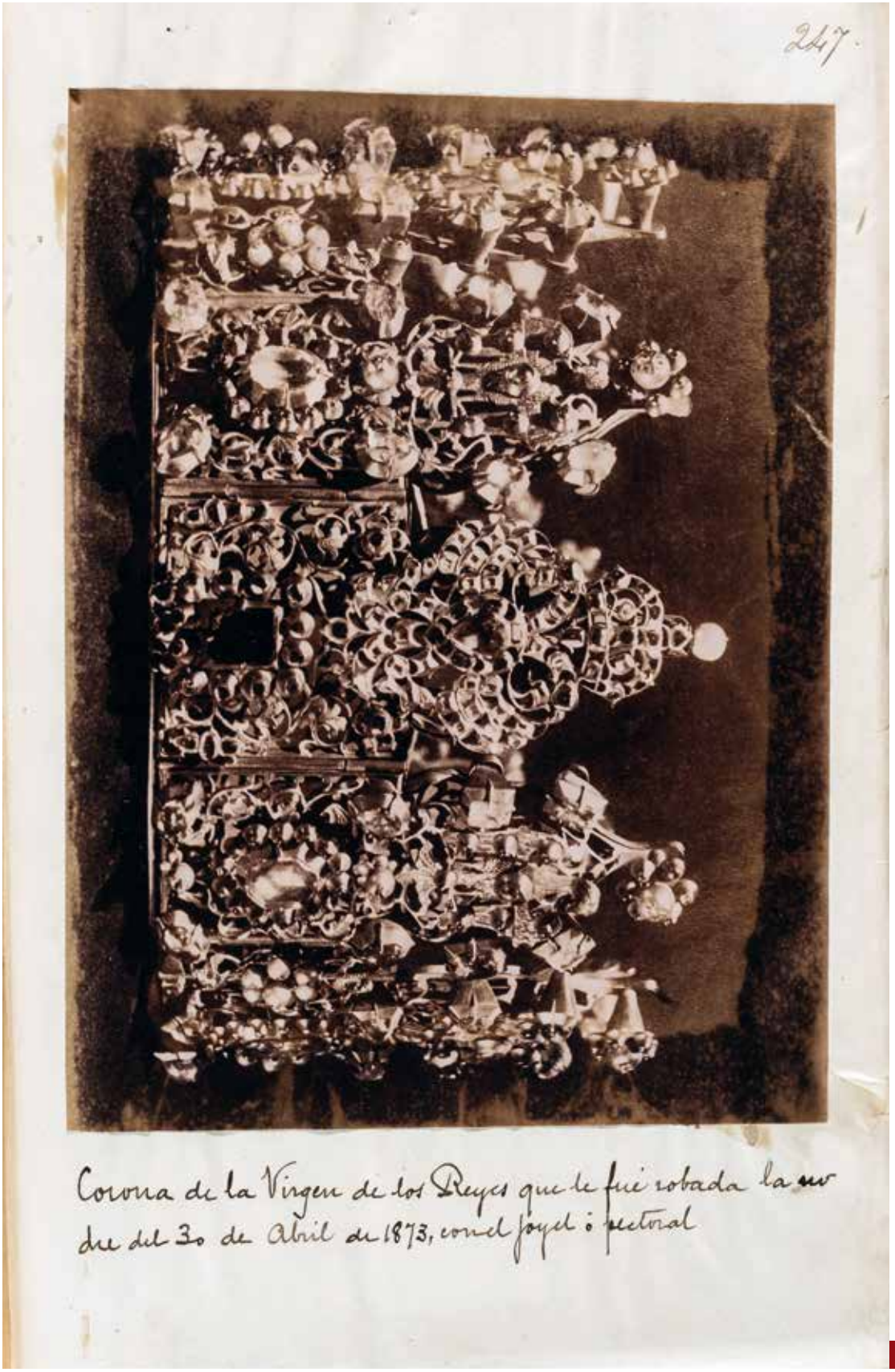
FOTOGRAFÍA DE LA CAPILLA REAL, CA. 1890

Rafael Garzón (Granada, 1863-1923)

Fotografía en blanco y negro

20,9 x 15,7 cm

BCC, FG, sign.: 78-3-8, h. 113


247.
Corona de la Virgen de los Reyes que le fué robada la no
che del 30 de Abril de 1873, con el joyel ó pectoral

1

Vamos a fijarnos ahora en un aspecto muy concreto de la historia de la coronación de la Virgen de los Reyes en 1904, visto desde los ojos del historiador José Gestoso. Para ello vamos a remontarnos treinta años atrás, a la fotografía que se expone con esta expresiva descripción: «Corona de la Virgen de los Reyes que le fue robada la noche del 30 de abril de 1873 con el joyel o pectoral» (aunque Teresa Laguna, afirma, en uno de sus estudios sobre esta Capilla, que fue el 31 de marzo). Se trata de la conocida "corona de las águilas", de Beatriz de Suabia, que, como puede observarse, estaba formada por placas articuladas.

A consecuencia de esta sustracción se hizo una nueva, pero en 1904, para celebrar el 50º aniversario del dogma de la Inmaculada, cuando el arzobispo Marcelo Spínola promovió la coronación canónica de la Virgen de los Reyes. Para ejecutar una nueva corona se solicitó a los sevillanos la aportación de alhajas, a la vez que se convocaba a una junta para asesorar sobre su diseño, entre cuyos miembros se encontraba el propio José Gestoso, según relata él mismo en sus memorias bajo este expresivo título: *Historia íntima y verdadera de lo ocurrido en Sevilla con motivo de la hechura de las nuevas coronas que se hicieron para las efigies de la Virgen de los Reyes y de su divino Hijo. Descúbrense los autores del atentado artístico, para que sobre ellos recaiga la responsabilidad y para que ni padezcan otros, ni el buen nombre de esta capital. La escribió un sevillano amante de la verdad.* A él seguirá un largo, dolorido y duro relato, comenzando por cómo en la primera reunión se presentaron diversos proyectos, entre ellos el que se expone, que para Gestoso es un dibujo acuarelado, si bien para Laguna, "realizado al temple en papel agarbanzado". Este tal vez fue diseño el elegido inicialmente, dado su "acentuado carácter de época". En él podemos leer: "Copiada del original hecha por mí para el platero D. José Lecaroz. José Macías [rúbrica]". Sin embargo, poco después fue cambiado por el de Pedro Vives que todos conocemos.

De todo ello aporta, y comenta, recortes de prensa y fotografías, más una «Addenda» con cuarenta y una cartas de eruditos españoles que apoyan su postura en el folleto que publicó al respecto, y que exponemos, aunque en él el tono es más mesurado. Se trata de *Tres cartas… acerca de las reformas que deben efectuarse en la imagen y en el paso de Nuestra Señora de los Reyes con motivo de su próxima coronación,* escritas, según dirá, para contribuir "como católico, como sevillano, como amante de las glorias de mi patria" a recuperar la imagen de la Virgen respetando "la verdad histórico-artística". Guiado por este principio, en la primera carta propone cómo habría de colocarse el Niño en brazos de su Madre y al estilo de época que debían tener el asiento y del templete. En la segunda se centra en el diseño de la corona y la última la destina a cómo debía ser vestida la Virgen. Este ejemplar en concreto lo dedicó, como puede leerse en la parte superior, al oficial de la Biblioteca Capitular Simón de la Rosa.

Rematamos estas noticias exponiendo una fotografía de la Capilla Real de fines del siglo XIX recogida por Gestoso, en la que se aprecia el exorno con piezas de orfebrería y el altar y la solería antiguos. Su autor fue uno de los grandes fotógrafos españoles del momento, el granadino Rafael Garzón. En este tomo hay dos fotografías más, sin identificar pero probablemente también suyas: una vista similar a la expuesta pero más reducida (h. 113v.) y una imagen de la reja de la capilla vista desde dentro (h. 116).

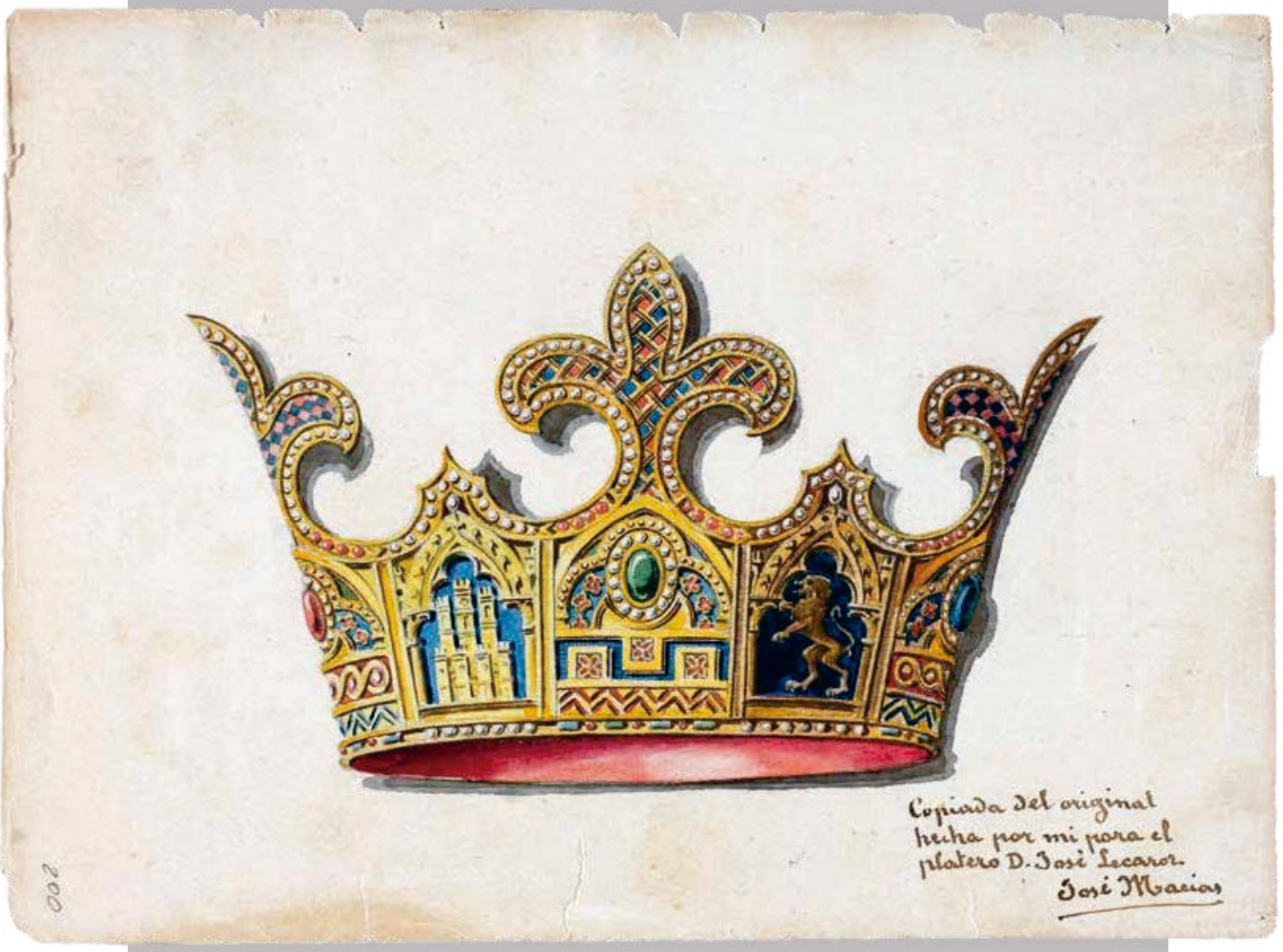
Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J: *Historia íntima y verdadera de lo ocurrido en Sevilla con motivo de la hechura de las nuevas coronas que se hicieron para las efigies de la Virgen de los Reyes y de su divino Hijo. Descúbrense los autores del atentado artístico, para que sobre ellos recaiga la responsabilidad y para que ni padezcan otros, ni el buen nombre de esta capital. La escribió un sevillano amante de la verdad*. Manuscrito, BCC, sign.: 79-3-11, p. 138v.

GESTOSO Y PÉREZ, J: *Tres cartas al Ilmo. Sr. Dr. D. Servando Arbolí, Capellán Mayor de la Real de San Fernando, acerca de las reformas que deben efectuarse en la imagen y en el paso de Nuestra Señora de los Reyes con motivo de su próxima coronación,* La Andalucía Moderna, Sevilla, 1904.

LAGUNA PAÚL, T.: "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 627 y 629.


Copiada del original
hecha por mi para el
platero D. José Lecaro.
José Macías

2

Sr. Dr. Simon de la Rosa N. 8.
R. 11668
Fol 2/95

JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

TRES CARTAS

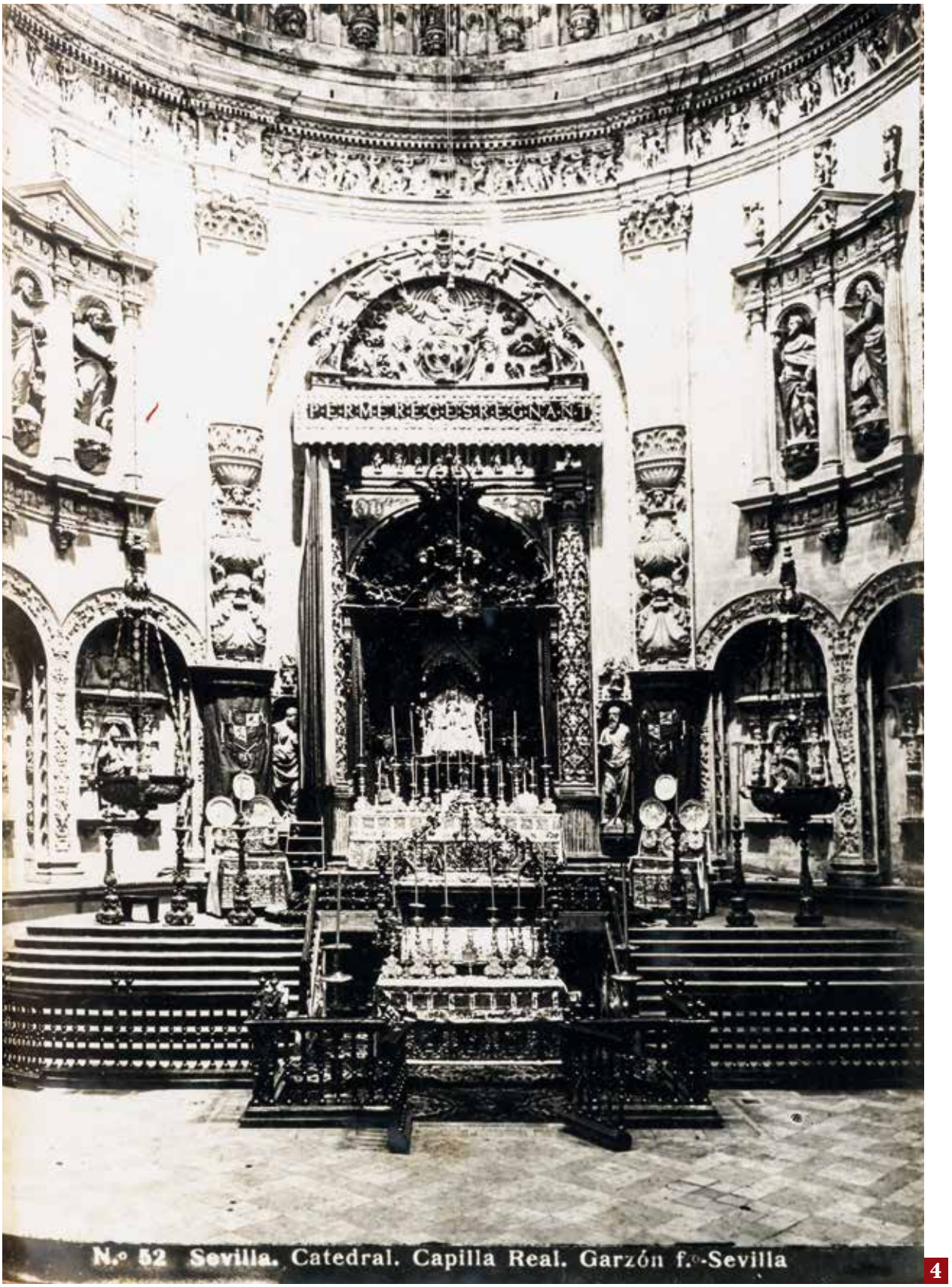
AL ILMO. SR. DR. D. SERVANDO ARBOLI, CAPELLAN MAYOR DE LA REAL DE SAN FERNANDO, ACERCA DE LAS REFORMAS QUE DEBEN EFECTUARSE EN LA IMAGEN Y EN EL PASO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES CON MOTIVO DE SU PRÓXIMA CORONACIÓN.

AÑO 1904

SEVILLA

«La Andalucía Moderna»
SAUCEDA 11

3



4

BANDO-PROCLAMA: "AL PUEBLO SEVILLANO…", DE LAS FIESTAS DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1926

Excmo. Cabildo de la Catedral de Sevilla

Impreso en tinta sobre papel en la "Tipográfica de la Revista de Tribunales", c/ Francos, nº 36. Sevilla

Institución Colombina. Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Este bando publicado por el Cabildo de la Catedral es un testimonio del siglo XX que pone de manifiesto una constante de la historia de Sevilla, y es el enorme celo y cuidado con el que los calonges sevillanos siempre cuidaron y se preocuparon de la imagen de la Virgen de los Reyes y de los cultos ofrecidos a ella.

Esta circunstancia del cuidado de la devoción a la Virgen de los Reyes, junto a la de que aparezca en este documento un testimonio directo de cómo la Palabra manifestada en la Catedral de Sevilla es el origen de la piedad popular en la ciudad (tema de la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*), con la explicación durante la predicación del voto de la defensa de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos, así como del concepto mariológico de la mediación universal en la distribución de las gracias, lo hacían una pieza muy interesante e ilustrativa de nuestro discurso expositivo. Por ello solicitamos la restauración del documento, felizmente realizada, y lo incluimos entre las obras expuestas en lugar destacado al comienzo del espacio dedicado a tratar sobre la devoción a la Virgen de los Reyes.

Esta tira o bando, o incluso pudiéramos decir convocatoria de culto, de formato muy elegante, pues por su proporción tan alargada con respecto al ancho del papel resulta una obra impresa muy estilizada, tenía por función ser pegada en los lugares donde normalmente se pusiera este tipo de convocatorias (medio de información cofrade que afortunadamente aún hoy persiste y resiste), probablemente en las puertas de los templos sevillanos. A la elegancia de sus proporciones se suma el color azul de la tinta que se ha usado, que junto al fondo blanco del documento evocan los colores marianos de la defensa de los dogmas de la Inmaculada y la Asunción de la Virgen.

La convocatoria de culto de la que nos ocupamos plantea el problema de carecer de fecha de edición. Facilitan la labor de identificar su cronología aproximada dos elementos que aparecen en ella, por una parte el nombre de los canónigos que intervienen y por otra parte la alusión a la defensa del voto de la Asunción de María, y el hecho de que menciona que el día 14 de agosto era sábado.

El marco temporal nos lo da la defensa del voto de la Asunción de la Virgen, que aunque fue la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina la primera en defender con juramento de sangre la Asunción de la Santísima Virgen en el año 1903, el Cabildo de la Catedral de Sevilla no hará defensa del voto de la Asunción hasta el año 1926, contando con el antecedente del voto que hizo la Congregación de la Inmaculada y la de San Luis Gonzaga, el 14 de diciembre de 1924, promovido por el padre Pedro Ayala, uniéndose a ello poco después muchas otras congregaciones, entre ellas el Cabildo de la Catedral y el Ayuntamiento de Sevilla que formularon la petición al santo padre solicitando la proclamación del dogma. En 1950 S.S. Pío XII proclamaría el dogma de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos. Cada 15 de agosto el Cabildo de la Catedral de Sevilla renueva su fe en la mediación universal de María, y su voto de extender y defender esta verdad.

El documento lo podemos enmarcar cronológicamente entre los años 1925 y 1930, y esto es teniendo en cuenta las alusiones a la implicación de las autoridades municipales en la defensa del voto de la Asunción de María, que aparecen en el mismo, por lo que tenía que ser forzosamente anterior a la proclamación de la Segunda República, es decir anterior a 1931, descartando que fuera del año 1936 o 1937 porque con toda seguridad una convocatoria de ese momento haría alusión obligada a la Guerra Civil, y más teniendo en cuenta la convicciones políticas de una de las personalidades que aparecen en el texto.

AL PUEBLO SEVILLANO

EL PRÓXIMO DIA 15 DE AGOSTO

FIESTA DE

Nuestra Señora de los Reyes

El Excelentísimo Cabildo Catedral
por decisión de todos los Capitulares,
y el Excelentísimo Ayuntamiento de esta Ciudad
por acuerdo unánime del Pleno,
harán público y solemne juramento de profesar y defender
la Asunción de María en cuerpo y alma a los Cielos
y su Mediación Universal en la distribucion de las gracias

Después de la procesión tradicional de la Virgen de los Reyes, que será a las ocho en punto de la mañana, se celebrará la Misa Mayor en la Catedral, estando colocada en el Presbiterio la preciosa Imagen.

Por acuerdo del Excmo. Cabildo Eclesiástico, ocupará la Sagrada Cátedra y explicará la significación del voto,

el M. I. Sr. Don José Roca y Ponsa

Canónigo Magistral de la S. I. C.

Al tiempo del Ofertorio leerá la fórmula del voto, ante las representaciones de ambos Excmos. Cabildos, que representan en momento tan solemne a toda la Ciudad,

el M. I. Sr. Don Jerónimo Armario

Vicario General del Arzobispado

prestando inmediatamente juramento sobre los Santos Evangelios, las comisiones eclesiástica y civil.

Como preparación para tan solemne acto, semejante al que en pasados siglos realizó Sevilla en pro de la Inmaculada Concepción, la noche del sábado, día 14, a las nueve y media, organizarán los Caballeros de San Fernando y los Luises, un

SOLEMNÍSIMO ROSARIO

que recorrerá exteriormente toda la Catedral por las Gradas Bajas, hará estación ante el Monumento de la Imaculada y terminará con la Salve, en la Capilla de los Reyes, ante la Imagen de Nuestra Señora.

El Rosario será rezado, y cantarán los misterios y las Letanías los Seises de la Catedral con acompañamiento de música de Capilla. En la Salve tomarán parte todos los presentes.

¡Sevillanos!

La noche del 14 y la mañana del 15, ninguno que sea devoto de la Virgen, puede faltar a los cultos con que va a ser honrada la Reina de los Cielos. Iluminad vuestras casas y poned colgaduras. Habéis de acreditar una vez más la tradicional devoción sevillana a María Santísima. Acudid a presenciar el Rosario y la Procesión, y asistid a la imponente ceremonia del juramento, para que la Virgen Santísima de los Reyes, como excelsa Reina, derrame a manos llenas sus bendiciones sobre esta ciudad que ha sido y ha de ser siempre su

CIUDAD PREDILECTA.

Tip. de la "Revista de Tribunales", Francos, 36.—Sevilla.

Con respecto a los dos canónigos que aparecen en la convocatoria, figura como predicador del mismo D. José Roca y Ponsa (1852-1938), persona de inteligencia preclara, sólida formación y trayectoria intelectual y un gran orador que llegó a Sevilla en 1892 tras haber ocupado el cargo de rector del Seminario de Canarias, ocupando el cargo de canónigo penitenciario, para pocos meses después ocupar el cargo de canónigo magistral de la Catedral de Sevilla hasta su muerte. En sus publicaciones, como en el diario *El Correo Español* o en el periódico *El Radical* del que era cofundador, defendió honesta y abiertamente su ideario político, que era el Tradicionalismo o Carlismo, ello le acarreó polémicas y problemas como cuando publicó en 1899 sus críticas al cardenal Sancha por defender el Estado Liberal salido de la Restauración, salpicando esta cuestión al propio arzobispo Marcelo Spínola, o cuando publicó en 1912 *¿Se puede en conciencia pertenecer al Partido Liberal-Conservador? Carta a un joven católico por el Magistral de Sevilla,* censurada esta obra por el papa San Pío X mediante la Sagrada Congregación de Asuntos Eclesiásticos Extraordinarios.

Nadie mejor para explicar la defensa de la Asunción de María y su mediación universal que la oratoria de Roca y Ponsa, quien como vemos muere el año 1938, fecha que necesariamente acota el monumento

En cuanto a D. Jerónimo Armario Rosado (1868-1940), vicario general de la Archidiócesis de Sevilla, en el documento aparece como el encargado de prestar juramento del voto asuncionista. Era otra personalidad exquisita este canónigo, natural de Bornos (Cádiz), era catedrático de lengua francesa y astrónomo, y llegó a ser miembro de la Sociedad Francesa de Astronomía y de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Nos da una idea de la preparación y el alto nivel académico e intelectual de los canónigos sevillanos, eclesiásticos que apostaban por las manifestaciones de piedad popular.

Nos lleva a la conclusión de que esta convocatoria de culto se hace para el año 1926 el calcular y comprobar que en el segmento de años que van de 1924 a 1930, es ese año de 1926 cuando el día 14 de agosto fue sábado.

Reproducimos a continuación el texto de esta convocatoria de culto con aires épico de bando, y que también condensa el espíritu del discurso expositivo de *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* pues, como ya hemos referido más arriba, este documento testimonia los orígenes de la piedad popular en la catedral, y trata de la más importante de las devociones catedralicias y de la ciudad, la Virgen de los Reyes, vector temporal ininterrumpido que une el pasado con el presente devocional de Sevilla.

AL PUEBLO SEVILLANO

EL PRÓXIMO DIA 15 DE AGOSTO
FIESTA DE
NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES
El Excelentísimo Cabildo Catedral
por decisión de todos los Capitulares
y el Excelentísimo Ayuntamiento de esta Ciudad
por acuerdo unánime del Pleno,
harán público y solemne juramento de profesar y defender
la Asunción de María en cuerpo y alma a los Cielos
y su Mediación Universal en la distribución de las gracias

Después de la procesión tradicional de la Virgen de los
Reyes, que será a las ocho en punto de la mañana, se
celebrará la Misa Mayor en la Catedral, estando colocada
en el Presbiterio la preciosa Imagen.
Por acuerdo del Excmo. Cabildo Eclesiástico, ocupará la
Sagrada Cátedra y explicará la significación del voto,
el M. I. Sr. Don José Roca y Ponsa
Canónigo Magistral de la S.I.C.
Al tiempo del Ofertorio leerá la fórmula del voto, ante
las representaciones de ambos Excmos. Cabildos, que
representan en momento tan solemne a toda la Ciudad,
el M. I. Sr. Don Jerónimo Armario
Vicario General del Arzobispado
prestando inmediatamente juramento sobre los Santos
Evangelios, las comisiones eclesiástica y civil.

Como preparación para tan solemne acto, semejante al que
en pasados siglos realizó Sevilla en pro de la Inmaculada
Concepción, la noche del sábado, día 14, a las nueve y
media, organizarán los caballeros de San Fernando y los
Luises un
SOLEMNÍSIMO ROSARIO
que recorrerá exteriormente toda la Catedral por las Gradas
Bajas, hará estación ante el Monumento de la Inmaculada
y terminará con la Salve, en la Capilla de los Reyes, ante la
Imagen de Nuestra Señora.
El Rosario será rezado y cantarán los misterios y las
Letanías los Seises de la Catedral con acompañamiento
de música de Capilla. En la Salve tomarán parte todos los
presentes.
¡SEVILLANOS!
La noche del 14 y la mañana del 15, ninguno que sea
devoto de la Virgen, puede faltar a los cultos con que va a
ser honrada la Reina de los Cielos. Iluminad vuestras casas
y poned colgaduras. Habéis de acreditar una vez más la
tradicional devoción sevillana a María Santísima. Acudid a
presenciar el Rosario y la Procesión, y asistid a la imponente
ceremonia del juramento, para que la Virgen Santísima
de los Reyes, como excelsa Reina, derrame a manos llenas
sus bendiciones sobre esta ciudad que ha sido y ha de ser
siempre su
CIUDAD PREDILECTA.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

AL PUEBLO SEVILLANO

EL PRÓXIMO DIA 15 DE AGOSTO

FIESTA DE

Nuestra Señora de los Reyes

El Excelentísimo Cabildo Catedral

por decisión de todos los Capitulares,

y el Excelentísimo Ayuntamiento de esta Ciudad

por acuerdo unánime del Pleno,

harán público y solemne juramento de profesar y defender

la Asunción de María en cuerpo y alma a los Cielos

y su Mediación Universal en la distribucion de las gracias

Después de la procesión tradicional de la Virgen de los Reyes, que será a las ocho en punto de la mañana, se celebrará la Misa Mayor en la Catedral, estando colocada en el Presbiterio la preciosa Imagen.

Por acuerdo del Excmo. Cabildo Eclesiástico, ocupará la Sagrada Cátedra y explicará la significación del voto,

el M. I. Sr. Don José Roca y Ponsa

Canónigo Magistral de la S. I. C.

CARTEL ANUNCIADOR Y RECORDATORIO DE SOLEMNES CULTOS A LA VIRGEN DE LOS REYES

1

Solemnes cultos que en honra de la Santísima Virgen de los Reyes celebra el ilustre Cabildo de Sres. Capellanes de la Real de San Fernando, de esta ciudad, en la Santa Capilla de la Iglesia Patriarcal y Metropolitana. Con motivo de celebrarse el XXV aniversario de la Coronación canónica de la Madre y Señora de Sevilla. 4 de Diciembre de 1929…

predicará …D. José Sebastián y Bandarán…,Capellán Real y predicador de S.M.

Cartel ilustrado (blanco y negro) y folleto

60 x 50 cm; 16 x 10.6 cm

ACS, FC, Secc: X

2

RECORDATORIO VIRGEN DE LOS REYES, 1955

Fotografía de la Virgen de los Reyes en forma de recordatorio de la toma de posesión de una Capellanía Real de la de San Fernando de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 2 de mayo de 1955. José Suárez Sosa, presbítero

Publicada por la Librería San José, Sevilla

Papel fotográfico (Blanco y negro)

10 x 7.2 cm

ACS, FC, Secc: X

El cartel ilustrado anunciador de los cultos a la Virgen de los Reyes muestra la importancia de la fe y las tradiciones en la vida cotidiana de los sevillanos. En 1929, la Exposición Iberoamericana atrajo a numerosos visitantes nacionales e internacionales, y estos cultos, junto con otras celebraciones religiosas, se pudieron considerar como parte del atractivo cultural que Sevilla ofrecía al exterior. Subraya una identidad fuerte, que combina la religiosidad con el orgullo local y transmite un mensaje de continuidad histórica y cultural, alineándose con los esfuerzos de la Exposición Iberoamericana de posicionar a Sevilla como una ciudad de gran riqueza cultural.

En la celebración del XXV aniversario de su coronación canónica, Sevilla vivió un momento de especial fervor hacia su patrona. La imagen de la Virgen de los Reyes, tan querida por los sevillanos, se erige en el corazón del cartel, simbolizando la fe y el arraigo que esta advocación mariana ha tenido en la historia de la ciudad. El cartel invita a la participación en los cultos solemnes, que reúnen a fieles y devotos de toda la región, en un ambiente de espiritualidad y solemnidad propio de las celebraciones litúrgicas de la época.

La estética del cartel es sencilla, con elementos gráficos que, en cierto modo, conectaban con el estilo regionalista arquitectónico y artístico que predominaba en la Sevilla del 29. Un gran marco encierra todo el contenido

NUESTRA SRA. DE LOS REYES
SEVILLA

1904 — 1929

SOLEMNES CULTOS
que en honra de la
SANTÍSIMA VIRGEN DE LOS REYES
Celebra el Ilustre Cabildo de Señores Capellanes
de la Real de San Fernando, de esta Ciudad, en la
SANTA CAPILLA DE LA IGLESIA PATRIARCAL Y METROPOLITANA
Con motivo de celebrarse el XXV aniversario
de la Coronación canónica de la
MADRE Y SEÑORA DE SEVILLA

Día 4 de Diciembre de 1929

A las diez y media en punto de la mañana: Misa solemne, votiva de la Inmaculada Concepción, por especial privilegio de la Santa Sede; al ofertorio el Cabildo de Sres. Capellanes renovará su protestación de fe en el Dogma de la Inmaculada y revalidará los votos y juramentos en defensa de los Misterios de la Asunción y Mediación Universal de la Stma. Virgen.

Solemne Te-Deum en acción de gracias por la Coronación de la Señora.

Himno: «Todo el mundo en general».

A las cinco en punto de la tarde: Exposición de S. D. Majestad, estación, rosario, letanías, acto de consagración a Ntra. Sra. de los Reyes, sermón que predicará el

M. I. SR. DR. D. JOSÉ SEBASTIAN Y BANDARÁN, Pbro.
Capellán Real y Predicador de S. M.

Salve solemne, bendición y reserva del Santísimo Sacramento, terminándose con el himno: «Todo el mundo en general».

LAUS DEO ET B. V. MARIAE, REGINA REGUM

Se suplica la asistencia de los devotos de la Soberana Virgen de los Reyes

LIT. TIP. GOMEZ HNOS -SEVILLA

1

literario del cartel y éste está embellecido por estructuras geométricas, imitando a los azulejos, combinando de esta forma el arte tradicional religioso con el nuevo impulso estético que la ciudad estaba experimentando.

De medianas dimensiones, enmarca una fotografía de la Virgen de los Reyes, la misma que aparece suelta en exposición con función de recordatorio, entre las dos fechas que acotan el XXV aniversario de su coronación canónica (1904-1929). Prosigue con la identificación de los cultos y fecha de celebración (4 de diciembre de 1929) y el nombre del capellán real que oficiará la celebración, "D. José Sebastián y Bandarán". El cartel impreso en tinta negra forma un marco en donde se lee "Laus Deo et B.V. Mariae, Regina Regum", realizado en la Litografía Tipográfica Gómez Hermanos en Sevilla en el año 1929.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BENÍTEZ, F.: *Iconografía y culto de la Virgen de los Reyes de Sevilla*, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2006.

Año de 1929

1904

1929

SOLEMNES CULTOS

QUE EN HONRA DE LA

SANTISIMA VIRGEN

DE LOS REYES

CELEBRA EL ILUSTRE CABILDO DE SRES. CAPELLANES
DE LA REAL DE SAN FERNANDO, DE ESTA CIUDAD, EN LA

SANTA CAPILLA DE LA IGLESIA PATRIARCAL Y METROPOLITANA

Con motivo de celebrarse el XXV aniversario de la Coronación canónica

DE LA

MADRE Y SEÑORA DE SEVILLA

DIA 4 DE DICIEMBRE DE 1929

A las diez y media en punto de la mañana: Misa solemne, votiva de la Inmaculada Concepción, por especial privilegio de la Santa Sede; al ofertorio el Cabildo de Sres. Capellanes renovará su protestación de fe en el Dogma de la Inmaculada y revalidará los votos y juramentos en defensa de los misterios de la Asunción y Mediación Universal de la Santísima Virgen.

Solemne Te-Deum en acción de gracias por la Coronación de la Señora.

Himno "Todo el mundo en general".

A las cinco en punto de la tarde: Exposición de Su Divina Majestad, Estación, Rosario, Letanías, acto de consagración a Nuestra Señora de los Reyes, sermón que predicará el

M. I. Sr. Dr. D. José Sebastián y Bandarán, Pbro.

Capellán Real y Predicador de S. M.

Salve solemne, bendición y reserva del Santísimo Sacramento, terminándose con el Himno "Todo el mundo en general".

Laus Deo et B. V. Mariae, Regina Regum

Se suplica la asistencia de los devotos de la Soberana Virgen de los Reyes

Lit. Tip., Gómez Hnos. - Sevilla, 1929

1

"Señor, cantaré por siempre tus misericordias".

"Reina de los Reyes, ruega por nosotros".

RECUERDO
DE LA TOMA DE POSESIÓN
DE UNA
CAPILLANÍA REAL
DE LA DE SAN FERNANDO
DE LA
SANTA IGLESIA CATEDRAL
DE
SEVILLA
2 DE MAYO DE 1955

JOSÉ SUÁREZ SOSA
PRESBÍTERO

A. M. D. G.

LIB. SAN JOSÉ -SEVILLA

2

PENDÓN DE SAN FERNANDO, CA. 1225-1250

Anónimo

Bordado con aplicaciones por el sistema de encajado de figuras.
Tafetán de seda natural de colores marfil, ocre, carmesí y palo de rosa

227 x 250 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Este estandarte que data del siglo XIII, y que según la tradición trajo Fernando III en la conquista de Sevilla en 1248, jugó un papel crucial convirtiéndose en símbolo de la victoria cristiana y la devoción hacia San Fernando por la restauración del culto cristiano en la ciudad, conmemorándose el pasado 23 de noviembre el 775 aniversario de este memorable acontecimiento.

La trascendental bandera aúna por primera vez los escudos heráldicos de los reinos de Castilla y de León, de manera que, sobre un paño carmesí con tres castillos de oro, se sitúa un cuartel de plata con el león púrpura mirando a siniestra y no hacia la derecha en la forma que posteriormente será la habitual. Esta insignia real sufrió varias reparaciones que alteraron su configuración primitiva, ya que tenía originariamente cuatro cuarteles con castillos y leones, dispuestos en diagonal y bordados mediante la técnica del encajado de figuras. Actualmente, el león aún conserva su forma original, mientras que los castillos son reconstrucciones.

Alfonso X 'el Sabio' hijo de Fernando III de Castilla y León, estableció en su testamento que los ornamentos de su capilla pasaran a la Catedral. Varios siglos más tarde, y tras la canonización de San Fernando en 1671 este singular textil adquiría la condición de reliquia junto a otras pertenencias del monarca que conserva el Cabildo catedralicio, como la espada Lobera, las hebillas y restos de vestiduras.

Igualmente, por legado de su heredero, anualmente se conmemora la reconquista de la ciudad, por lo que en la festividad de San Clemente la Catedral acoge los actos tradicionales en los que se recuerda la reconquista. Durante el ceremonial en la actualidad, la espada Lobera se entrega al alcalde de Sevilla para la procesión por las naves interiores del templo y el concejal más joven porta una réplica del pendón.

Esta excepcional pieza es el resultado de múltiples añadidos y recosidos, aunque el origen de los tejidos parece ser francés: se trata de un tafetán en fibra de seda con añadidos de recorte y bordados localizados en león y en la parte inferior de las almenas y merlones de los castillos, en los que predomina la técnica de falsa cadeneta y cordoncillo.

Como consecuencia del mal estado de conservación que presentaba, el Cabildo catedralicio decidió ejecutar una réplica para las procesiones y celebraciones anuales en lugar de la pieza histórica, encargándola al taller de bordados de Esperanza Elena Caro, la que se viene usando desde los años noventa del siglo XX.

Debido a la antigüedad del textil, en 1999 se envía a las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico para su restauración, que consistió fundamentalmente en su limpieza y consolidación del soporte. El tejido se encontraba muy frágil debido a la pérdida de la resistencia mecánica y la falta de elasticidad de las fibras, las cuales en algunas zonas aparecían tan quebradizas que habían producido roturas considerables en el tejido.

Las operaciones de tratamiento fueron de carácter fundamentalmente conservativo, sin reposición de materiales ni cambios de los mismos, empleando procedimientos reversibles y materiales que garantizaran la estabilidad de la obra.

Las deformaciones se producían fundamentalmente mediante la formación de marcados y graves pliegues, provocados por unas inadecuadas condiciones de almacenamiento y las numerosas intervenciones realizadas con hilos muy recios e inapropiados para este tipo de tratamiento, los cuales habían originado desequilibrios y tensiones en los tejidos originales.

La línea de intervención seguida por los especialistas del IAPH fue la siguiente:

Se eliminaron intervenciones anteriores con el adecuado desmontaje de piezas para la realización de tratamientos de limpieza individual, así como la corrección de deformaciones, seguido de la reintegración cromática de lagunas y consolidación de forma parcial de acuerdo al cromatismo preciso. Finalmente, se protegió la superficie con un tul y su

reverso con un forro de seda, aportando al mismo tiempo firmeza en su totalidad.

En la actualidad, queda expuesto en una vitrina horizontal cercana a la Puerta de San Fernando de la seo hispalense, con las condiciones de humedad, temperatura, aislamiento y seguridad necesarias para su conservación.

El Pendón de San Fernando no solo tiene un valor artístico, sino que también representa un vínculo entre la ciudad, su historia y su fe, consolidando su legado como rey reconquistador y patrón de Sevilla. Su diseño continúa destacando el ceremonial con un uso continuado en procesiones y celebraciones, siendo emblema de identidad para los sevillanos. Símbolo duradero de la memoria, la identidad y la creencia que han definido a la ciudad durante siglos.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 456.

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos sagrados", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 651-652.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Segundo, Imprenta de Álvarez, Sevilla,1935, pp. 357-358.

MATESANZ DEL BARRIO, J., PAYO HERNANZ, R. y RUIZ CARCEDO, J.: *Fernando III. Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen,* Fundación VIII Centenario de la Catedral, Burgos, 2021.

MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *La Capilla Real de Sevilla,* Excma. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.

MEMORIAS DE LAS COFRADÍAS DE DISCIPLINA: TRADICIÓN, FE Y PENITENCIA

Memoria de las cofradias de disciplina que avia en esta ciudad el año de 1579 y de su antiguedad, segun se verifico por las reglas de sus fundaziones para el aconpañamiento de la translazion del cuerpo del Santo Rey Don Fernando y de otros Reyes de la capilla antigua a la nueba donde agora estan (h. 81r.-v.) Inc.: La primera fue la del nombre de Jesus que era la mas moderna con su estandarte de carmesi y munchos hermanos y cofrades con candelas (h. 81r.)

Papeles varios de Sevilla, siglo XVII

32,1 x 22,5 cm

BAS, Ms. 33-200

El traslado del cuerpo de San Fernando desde la capilla de la Antigua a la nueva Capilla Real en la catedral de Sevilla fue un evento de gran relevancia histórica y religiosa. Este acto tuvo lugar en el año 1579, tras la construcción de la nueva Capilla Real, en la catedral de Sevilla, que fue erigida para albergar los restos de San Fernando.

En ese contexto, las cofradías de disciplina jugaron un papel clave en la procesión y traslado solemne del cuerpo del santo. Las cofradías de disciplina eran asociaciones religiosas laicas que realizaban actos de penitencia pública, a menudo flagelándose como símbolo de su devoción y arrepentimiento. Profundamente vinculadas a las procesiones de Semana Santa y otras solemnidades religiosas, acompañaron al féretro del santo con oraciones y cantos religiosos durante el traslado del cuerpo de San Fernando.

La solemnidad del evento conllevó la participación no solo de las cofradías, sino también del Cabildo catedralicio, las autoridades eclesiásticas y civiles, así como de una gran multitud de fieles, todos deseosos de rendir homenaje a San Fernando, conquistador de Sevilla y figura clave en la Reconquista.

Este traslado tenía no solo un sentido religioso, sino también político, ya que el cuerpo del santo rey simbolizaba la legitimidad del poder cristiano en la ciudad. La Capilla Real, donde aún hoy descansa su cuerpo incorrupto, se convirtió en un centro de peregrinación y veneración, fortaleciéndose la devoción hacia el santo monarca en Sevilla.

Este voluminoso manuscrito, compilación de textos y documentos de gran valor histórico relacionados con la historia de la Diócesis de Sevilla, parece ser, fue recopilado por Juan de Vergara, canónigo de la catedral de Toledo (Toledo, 4 de septiembre de 1492 - Toledo, 20 de febrero de 1571). Fue uno de los eruditos que trabajaron en la Biblia Políglota auspiciada en Alcalá de Henares por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Fue su secretario particular, así como de su sucesor, el arzobispo de Toledo Alfonso de Fonseca. Su cometido en esta empresa fue, en unión con Bartolomé de Castro, confrontar textos griegos, y tradujo además las partes griegas del Antiguo Testamento y los libros sapienciales de la Biblia, incluyendo el Eclesiástico.

Recoge también noticias sevillanas, como la primera prueba de la estampa del comienzo de los *Anales de Sevilla* de Diego Ortiz de Zúñiga y otros temas relacionados con Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, San Juan de Ávila, el cardenal Juan de Cervantes, Francisco Pacheco, Diego de Girón y Cristóbal Báñez de Salcedo.

Nota al final de h. 152 v. "esto recopilo el doctor Vergara can°. dela iglesia detoledo"

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Cofradías y hermandades andaluzas*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba,1980.

ISIDORO JIMÉNEZ, M.: *Cofradías y religiosidad popular: Antropología de la Semana Santa andaluza,* Editorial Sílex, Madrid, 1997.

23 81 82

Memoria de las cofradias de diciplina que avia en esta ciudad el año de 1679 y de su antiguedad, siguen se verifico por las Reglas de sus fundaziones, para el acompañamiento de la translazion del cuerpo del Santo Rey Don Fernando y de Tres Reyes, de la capilla antigua, a la nueba donde agora estan

- La Primera fue la del nombre de Jesus, que era la mas moderna, con su Estandarte de carmesi, y muchos hermanos y cofrades, con candelas, que ellos y los demas iban muy bien aderezados y costosos, que anti se les apercibio
- Luego la caridad con su estandarte azul, con su Divisa, y doce mocos de coro, con doce citos quesos, y mucho numero de hermanos que iban con ellos
- El tercer Lugar llebaba la cofradia, que se llama del entierro, con su Estandarte verde
- El quarto llebaba otra llamada, de la Espiracion, con su Estandarte morado
- El quinto la de san francisco de Paula, con su Estandarte de color leonado
- El sexto de nuestra señora de las Virtudes, con su Estandarte de color verde
- El septimo la de la Presentacion de nuestra señora con su Estandarte blanco y una Cruz verde: que es de los mulatos, que no puede aver entre ellos blanco ninguno
- El octavo llebo el de nuestra señora del trespaso con su Estandarte negro, y una Cruz carmesi
- El novenо llebo la de la Oracion del Huerto, y misterios del Rosario con su Estandarte morado
- El Decimo llebo la de la Coluna y Azotes, con estandarte tambien morado.
- El onceno llebo la de la Estrella con su Estandarte azul.
- El Doceno la de Nuestra señora de la O. con su Estandarte blanco.
- El treceno, la de la ~~Espiracion~~ Esperanza, con su Estandarte verde
- El catoceno llebo nuestra señora del Antigua, con su Estandarte blanco
- El quinceno llebo, la de los Nazarenos, y Cruz de Hyerusalen, con su Estandarte negro, y Cruz de oro, de la de Hyerusalem
- El diez y seis llebo la de la Soledad, con su estandarte negro.
- El diez y siete lugar, la de las cinco Llagas, con su Estandarte blanco, y cruz de la santissima Trinidad, donde estan situada
- El diez y ocho la de la Encarnazion de Triana, con su Estandarte blanco, y cruz colorada
- El diez y nueve la de la Coronazion de nuestro señor Jesuxpo, con su Estandarte Xpo.
- El veynte la de san Juan Baptista, con su Estandarte carmesi, y cruz de san Juan de Malta, por que estava constituida, en la Yglesia del Priorato de San Juan de Acre

SAN FERNANDO, 1661-1663

José de Arce (Flandes, 1607-Sevilla, 1666), escultura
Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), policromía
Madera tallada, estofada y policromada
174 x 85 x 63 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En la mayoría de las representaciones de San Femando observamos un considerable anacronismo, ya que suele estar ataviado como un caballero cristiano del siglo XVII y no como un monarca del siglo XIII. Lo contemplamos con indumentaria propiamente barroca, usando prendas tan singulares como los gregüescos abombachados, el jubón, cubriéndole desde los hombros hasta la cintura. Así como las calzas, envolviendo toda la pierna como una media a modo de pantalón corto. Sobre los hombros se le coloca el manto real de armiño, y al cuello una medalla con la imagen de la Virgen de los Reyes.

En esas representaciones contribuyó fundamentalmente la que sería la primera imagen oficial de Femando III: la estampa que hizo grabar Bemardo de Toro en Roma en 1630 con motivo del proceso de canonización, consolidándose a partir de 1671, una vez reconocido como santo por la Iglesia. En la estampa se advierten ya los atributos de santo, como si realmente hubiese sido canonizado; el grabador fue el francés Claude Audrane "el viejo", nacido en París en 1597 y muerto en Lyon en 1675. Ha de señalarse que esta imagen debió de circular por los talleres españoles, ya que se conocen varias versiones que la reproducen fielmente.

Esta escultura de San Fernando remata el retablo de la capilla de San Isidoro, que se fundó en la catedral de Sevilla en torno a 1660. Va más allá de su valor artístico; es un testimonio de la historia y la fe de Sevilla y de la importancia de tan venerada figura como símbolo de la identidad sevillana. Simboliza no solo la santidad del rey, sino también el poder político y militar que consolidó el cristianismo en Sevilla. Es un emblema de la unión entre el poder espiritual y terrenal, representando al rey como un hombre devoto que logró su misión de expandir la fe cristiana en tierras andaluzas.

Esta efigie fue atribuida a José de Arce por el profesor Emilio Gómez Piñol en el año 2002 y más adelante, Álvaro Recio Mir, amplió la asignación al resto de las esculturas que forman parte de este retablo, dedicado a San Isidoro.

Este artista aportó a Sevilla un estilo particular en el tratamiento de sus esculturas, con influencias flamencas en el realismo y la expresividad que otorga a sus imágenes. Este dominio se observa en la minuciosidad de los detalles de San Fernando, en especial en su armadura y corona, que reflejan la formación artística de Arce y su adaptación a los gustos sevillanos de la época.

Este escultor de origen flamenco que trabajó en Sevilla en el siglo XVII, realizó esta escultura que muestra a San Fernando con atributos reales y militares. Aparece de pie, con la mirada serena, transmitiendo una combinación de poder y santidad. Lleva una corona y una armadura que simbolizan la majestuosidad de rey y la santidad. Con su diestra sostiene una espada, símbolo de su victoria sobre los musulmanes y de la reconquista de Sevilla, mientras que con la mano izquierda sostiene la bola del mundo.

Esta obra de José de Arce es una muestra del Barroco sevillano, caracterizado por el dramatismo y la atención al detalle. Aunque la postura de San Fernando es formal y majestuosa, la escultura tiene una fuerza expresiva que resalta el carácter sagrado del monarca. Los pliegues de su manto, la expresión de su rostro y el detallado tratamiento de la armadura y los atributos reales muestran la maestría de Arce en la escultura. El magnífico estofado y policromía que muestra esta imagen del santo rey fue posiblemente realizado por Valdés Leal, lo que junto a la soberana talla, convierten esta representación en una notable escultura.

Siendo San Fernando uno de los santos más venerados en Sevilla, su figura es motivo de festividades anuales. La escultura de Arce es, por tanto, no solo una obra de arte, sino un símbolo de la identidad sevillana y de su historia.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 78-89.

DÁVILA–ARMERO DEL ARENAL, A., FERIA MARQUÍNEZ, G. y RAMÍREZ TORRES, G.: *José de Arce,* Editorial dArte, Sevilla, 2020, pp. 221-222.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "San Isidoro", en *San Isidoro Doctor Hispaniae. Catálogo de la Exposición*, Fundación El Monte, Sevilla, 2002, pp. 212-313.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS MARCOS, J.: *Murillo en la Catedral de Sevilla*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 240-247.

RECIO MIR, Á.: "José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escuela hispalense", *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 133-159.

SAN FERNANDO, 1699

Antonio de Quirós (Sevilla, 1663-1721)
Madera tallada y policromada
179,7 x 98,5 x 95,5 cm
Iglesia Colegial del Divino Salvador, Sevilla

Con ascendientes familiares portugueses, Antonio de Quirós fue discípulo directo del prestigioso imaginero utrerano Francisco Antonio Gijón (1653-c. 1705) –en cuyo obrador ingresó como aprendiz en 1681 y continuó durante unos años como oficial, hasta independizarse como maestro escultor en 1689–, convirtiéndose en un destacado representante de la plástica barroca sevillana de entre los siglos XVII y XVIII, al tiempo que cultivó también la entalladura de retablos y de diverso mobiliario litúrgico.

Antonio de Quirós mantuvo, a lo largo de su existencia, una relación bastante estrecha con la iglesia colegial del Salvador, en cuya feligresía residió de manera permanente, hasta el fin de sus días. En efecto, allí habían contraído matrimonio en 1659 sus padres, el portugués Domingo Cardoso de Quirós y la sevillana Juana Díaz; allí se bautizaron sus hermanos Inés María (1660) y Juan Antonio (1661), y él mismo el 27 de mayo de 1663; en este mismo templo se casó con Josefa García el 24 de junio de 1691, y aquí recibieron las aguas bautismales sus hijos Isidoro Alonso, Antonio Valentín (1694), Juan Manuel Acacio (1697) y Mónica Josefa Antonia (1699); en el Salvador fue enterrada su primera esposa en 1703 y, apenas unos meses después, contrajo nuevas nupcias con Teresa de Escobar y Vargas, con quien al menos engendraría un hijo, Esteban Agustín, clérigo de menores y sacristán de las misas de la colegial; por fin, en sus bóvedas funerarias fueron sepultados tanto Antonio de Quirós, en 1721, como su segunda esposa Teresa de Escobar, en 1763.

Dada su inmutable vecindad en esta histórica collación del Salvador, nada tiene de extraño que Antonio de Quirós ingresara como cofrade de su hermandad sacramental en 1693 y en la de las ánimas benditas del purgatorio en 1694, en cuyas respectivas juntas de gobierno desempeñó cargos de responsabilidad. Para la primera de estas corporaciones, de la que fue auténtico bienhechor, procedió en 1693 a la modernización de su custodia procesional manierista, añadiéndole ocho columnas salomónicas de madera plateada –desaparecidas en una reforma neoclásica posterior– y las figuras –que no pasaron del barro cocido, sin llegar a fundirse en plata– de los cuatro evangelistas y, muy probablemente, talló en 1696 su Cristo de la Humildad y Paciencia.

A finales del siglo XVII, Antonio de Quirós recibe una serie de encargos de dispar calado, destinados a la colegiata del Salvador, por entonces en pleno proceso constructivo de su actual fábrica barroca. En este sentido, debemos recordar que la extraordinaria resonancia que alcanzaron las fiestas celebradas en el templo metropolitano con motivo del nuevo culto a San Fernando en 1671, sin duda espoleó el ánimo del siempre emulador cabildo colegial para ordenar la demolición del edificio de la vetusta colegial-mezquita, dado que el origen de su rango institucional se debía precisamente a su fundación por el rey santo, quien según la tradición le regaló la imagen de la Virgen de las Aguas, inspirada en la catedralicia de los Reyes. Por eso adquiere un significado especial la comisión que recibió Quirós, en 1699, de tallar en madera de pino una escultura a tamaño natural del rey San Fernando, cuyo coste fue sufragado por el canónigo Fernando del Bosque. Iconográficamente es claramente deudora de la realizada por Pedro Roldán (1624-1699) en 1671 para la catedral hispalense. La versión de Quirós es de notable calidad y compositivamente resulta algo más dinámica y desenvuelta, o por decirlo de otro modo, menos solemne y aplomada que la interpretación roldanesca. En este caso, su policromía corrió a cargo del pintor Francisco de Meneses Osorio (c. 1640-1721), trasladándose la imagen, ya terminada, desde su casa al Salvador en la festividad de la Ascensión de 1699. Se halla entronizada hasta el día de hoy en un retablo

rococó, localizado en la nave de la epístola, que comenzó a tallar José Díaz a partir de 1760.

Ese mismo tándem Quirós-Meneses continúa trabajando para la colegiata a finales de 1699 en la talla y dorado de una cruz patriarcal, mitra y tiara, elementos lignarios que serían colocados en los túmulos efímeros erigidos en el Salvador con motivo de las exequias de pontífices y arzobispos. Casi de manera simultánea, Quirós se empleó en la compostura de una imagen de vestir de San Jacinto, hoy desaparecida, ocupándose de su encarnado el pintor y dorador Cristóbal Leandro, antiguo aprendiz de Valdés Leal. Ya en 1700 encontramos a Quirós empleado en la talla de uno de los frontales de madera para el altar mayor. Con posterioridad, las cuentas de fábrica del año 1704 acreditan nuevas intervenciones suyas, como el aderezo de una añeja talla de Cristo atado a la columna, la incorporación de unas manos a las esculturillas de San Pedro y San Pablo que estaban en el sagrario del retablo mayor, el remozamiento del altar de Nuestra Señora de Rocamador situado en la sacristía de las misas, la realización de un tabernáculo para la aludida imagen de San Jacinto y el arreglo de los confesionarios del templo. Una década después, en 1714, se le atribuye la transformación de una antigua y venerada imagen de Santa Ana en una Virgen de la Soledad o de los Dolores, que aún se conserva en la iglesia colegial.

José Roda Peña

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ PIÑOL, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000, pp. 445-446 y 499-500.

RODA PEÑA, J.: "La escultura sevillana del pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2018, p. 265.

RODA PEÑA, J.: "El escultor y ensamblador sevillano Antonio de Quirós (1663-1721): trazos de una biografía inédita", en *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2021, p. 210.

VILLANUEVA ROMERO, E. y FERRERAS ROMERO, G.: "La colección artística de la antigua colegial del Salvador. Obras restauradas: cronología, devoción y ornamentación", en *El Salvador en el IAPH. Conservación de un patrimonio histórico devocional*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2007, p. 30.

URNA RELICARIO DE SAN FERNANDO, 1685-1701, 1717-1719

Juan Laureano de Pina (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1642-Sevilla, 1723)
Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1685-Sevilla, 1749)
Laureano Nicolás de Villalobos (fl. 1710-1719)
Andrés Alonso Ximénez (fl. 1718-1740) (bronces)
Francisco de Herrera el Mozo (Sevilla, 1627-Madrid, 1685) (diseño)
Plata en su color y plata sobredorada repujada y cincelada, bronce dorado
245 x 285 x 128 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta singular obra constituye el más acabado exponente de la platería barroca sevillana, pese a que su hechura se alargó durante treinta y cuatro años. Podemos distinguir dos etapas en su ejecución: la primera abarcaría de 1685 a 1701 y la segunda de 1717 a 1719.

Las primeras noticias sobre el deseo de hacer una urna nueva para el cuerpo del Rey Santo aparecen en 1634, cuando el Cabildo Catedral dirigió una súplica al rey Felipe IV solicitando fondos en vistas de que se creía próxima su canonización. Este primer paso quedó en suspenso, y no se retomará el asunto hasta 1671, año en que sería finalmente elevado a los altares Fernando III. La iniciativa partirá esta vez de la reina regente Mariana de Austria, quien en 20 de mayo del citado año envió una cédula al Cabildo Catedral notificando que "por no estar con el culto reverente … había resuelto se haga una urna de plata con guarnizión dorada". Como resultado del deseo regio, se elaboraron algunos diseños por artistas de la Corte que fueron enviados a Sevilla para que el Cabildo diese su visto bueno. El diseño elegido por la comisión de artistas nombrada al efecto por el Cabildo Catedral (Pedro Roldán, Bernardo Simón de Pineda, Diego de León y Francisco Rodríguez de Escalona) sería el realizado por Francisco de Herrera el Mozo. Sin embargo, la situación económica de la Hacienda Real no pudo sustraer recursos con los que empezar el trabajo, quedando este paralizado hasta 1690.

El nombramiento de Jaime Palafox y Cardona como arzobispo de Sevilla en 1684 supondrá la reactivación del proyecto de la urna. Así, en octubre de 1685 el rey Carlos II mediante una cédula real ordenaba "tengo por bien se execute la urna en el precio y forma que me proponéis". A la cabeza de los artífices que debían llevar a la realidad el diseño de Herrera, se encontraba Juan Laureano de Pina, quien lograría concluir esta magna obra a pesar de las interrupciones causadas por la situación político-económica del reino. En 1701 el fallecimiento del arzobispo Palafox pone fin a la primera etapa de los trabajos, en la que al parecer se habían labrado la mayor parte de las piezas.

Pasados los años difíciles de la Guerra de Sucesión y del cambio dinástico en España, el apaciguamiento de la situación ayudó a retomar la última etapa en la hechura de la urna. Así, en 1717 el nuevo rey Felipe V firma una real cédula conminando a la finalización de la obra. Un Juan Laureano de Pina avejentado se obliga a concluir una labor que comenzó con apenas cuarenta y ocho años y que con la ayuda de sus parientes Manuel Guerrero de Alcántara y Laureano Nicolás de Villalobos culminaría con ochenta y nueve. En septiembre de 1719 se entregó perfectamente acabada, no siendo colocada en la Capilla Real hasta 1729. Al diseño original de Herrera se añadiría en 1743 un frontal de plata obra de José de Villaviciosa. En 1977 sería desgajado de la urna para transformarlo en una mesa de altar, trabajo llevado a cabo por Fernando Marmolejo.

La urna relicario se compone de dos cajas de plata independientes, la interior donde reposan los restos del rey santo con paredes de cristal; y la exterior abatible,

pues la visión del cuerpo real sólo es posible los días 30 de mayo (San Fernando), 23 de noviembre (conquista de Sevilla), 14 de mayo (traslado a la urna) y 22 de agosto (octava de la Asunción). Estas cajas están delimitadas por balaustres laterales que culminan en una abigarrada crestería de motivos vegetales rematada en un pabellón: "el fastuoso mundo vegetal ha protagonizado la obra. Aquí el tallo, la flor, el capullo y hasta el nacimiento de enroscados brotes de helechos, han ocupado casi por completo el sepulcro real". Sobre la parte superior hay dos ángeles entre los cuales aparece una corona real nimbada haciendo referencia a la doble cualidad de rey y santo. La caja exterior se adorna con escenas alusivas a la vida de Fernando III y su relación con Sevilla: revelación al rey en las puertas de la ciudad, aparición de la Virgen de Valme a San Fernando y la rendición de Sevilla. Completan el programa iconográfico emblemas e inscripciones usados en las fiestas de canonización y que tan caros serían al espíritu festivo barroco.

Amparo Rodríguez Babío

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA BAEZA, A.: "De panteón real a relicario: el debate final en torno al proyecto de Francisco de Herrera el Mozo para la Capilla Real de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 359-376.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 575-645.

Puntual Relación de la magnífica Translación que del Glorioso e incorrupto cuerpo del Señor San Fernando … se hizo a las nuevas Urnas … el día 14 de mayo de 1729, Sevilla, s.n., ca. 1729.

SANCHO CORBACHO, H.: "Historia de la construcción de la Urna de plata que contiene los restos de San Fernando", *Boletín de Bellas Artes*, nº extra 1, 1973, pp. 95-139.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "José Portillo, un platero del barroco andaluz", en *Actas del Congreso Internacional de Andalucía Barroca, I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 431-440.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La terminación del gran proyecto de la urna de San Fernando: el frontal de altar de José de Villaviciosa, platero de la Capilla Real de la catedral de Sevilla", en *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII,* Enredars, Sevilla, 2022, pp. 255-282.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la Catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan Laureano de Pina*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 92-94.

ATRILES DEL ALTAR DE SAN FERNANDO, 1734

Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689- Bogotá, 1776)
y Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1679-1750)

Plata en su color repujada y cincelada. Alma de madera

41 x 50 x 36 cm

Marcas: MANº/GVEº (en uno de los atriles y perteneciente a Manuel Guerrero de Alcántara); monograma S y Z superpuestas junto a una flor de lis (en otro de los atriles y perteneciente a Tomás Sánchez Reciente)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La Capilla Real atesora una pareja de atriles que pertenecieron al altar de san Fernando, ubicado delante de su urna relicario en la parte central de este recinto. Se trata de una dádiva que se hará al santo rey en el cabildo del 18 de agosto de 1734. En ese día, el capellán mayor expuso que los arcedianos de Sevilla y Carmona, Gabriel Torres de Navarra y José Manuel de Céspedes y Federigui, habían enviado en nombre de su cabildo dos atriles de plata que se habían ejecutado con el sobrante del dinero que Felipe V había librado para la traslación de san Fernando a las urnas de Pina, además de algunas limosnas de los prebendados. En concreto, su hechura se ajustó el 23 de diciembre de dicho año con sus creadores, los plateros Tomás Sánchez Reciente y Manuel Guerrero de Alcántara, quienes hicieron un atril cada uno y por los que recibieron 150 pesos escudos de plata. Por lo tanto, este encargo recayó en los orfebres que en esos momentos estaban labrando el altar de plata, por lo que quizás su diseño también se debió a Domingo Martínez, quien para esta obra se debió inspirar en los atriles del altar mayor, labrados por Francisco de Alfaro en 1593, si bien trasformados gracias a una decoración vegetal y simbólica propia de los gustos dieciochescos.

Así pues, estas estructuras se inician en una plataforma rectangular con costillas, y recorrida por un rico friso de roleos florales. Sobre ella se levanta el atril propiamente dicho, de líneas rectas y con un frente para colocar el misal donde se reproduce la heráldica real entre una panoplia formada por lanzas, estandartes y diferentes armas con símbolos islámicos. Estos, sin duda, vienen a representar los trofeos clásicos de victoria sobre los musulmanes que igualmente se disponen en los laterales triangulares y en la parte trasera, aquí centrado y pisado por un león rampante. Una simbología que fue tradicional durante el Barroco en la Capilla Real, ya que venía a poner en valor al santo rey como conquistador de la ciudad de Sevilla y restaurador del culto cristiano.

Igualmente es interesante el marcaje que presentan ambas piezas. Como hemos comentado, cada orfebre ejecutó un atril y posiblemente para que quedase constancia de ello, ambos dejaron estampada su marca de autoría en varias ocasiones. Algo normal en el mundo de la platería si no fuera porque en Sevilla su aparición era excepcional en estos años. De hecho, será a partir de este momento cuando Manuel Guerrero de Alcántara comenzó a utilizar su punzón MANº/GVEº, inserto en un rectángulo, bien conocido por la historiografía y que aparece en su atril. De igual manera lo hace con el suyo Tomás Sánchez Reciente, aunque en esta ocasión solo se ha hallado en esta obra y está formado por dos estampaciones distintas: en primer lugar un monograma compuesto por una S y una Z superpuestas, que evidentemente hacen alusión a su primer apellido Sánchez, y en segundo lugar, junto al anterior e indistintamente a su derecha, a su izquierda o en la parte superior, una flor de lis, que hace referencia indudablemente a su nombramiento como platero real de Felipe V en 1730.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Los atriles de plata de la Capilla Real de Sevilla", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano,* nº 21, 2022, pp. 92-103.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, tomo II, p. 185.

FRONTAL DE SAN FERNANDO, 1741-1744

José de Villaviciosa (doc. 1715-Sevilla, 1762)

Plata en su color y latón dorado, grabado, repujado y cincelado. Alma de madera

107 x 194 x 31 cm

Marcas: VILLA/VICIOSA (José de Villaviciosa); IID (ley de 11 dineros); RESIENTE (Eugenio Sánchez Reciente): DECARDN y cochinillo (Nicolás de Cárdenas) y Giralda

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El frontal de San Fernando fue ideado para recubrir de plata la mesa de altar donde se alzaba la urna del santo rey y planteado por los capellanes reales el 24 de marzo de 1741, cuando en una reunión capitular decidieron invertir el legado del capellán Juan Vaz en la ejecución de esta obra, encargándosela al que por aquellos años ostentaba el título de platero de la Real Capilla, José de Villaviciosa. La obra debió estar finalizada en 1744 y por ello dicho orfebre estampó su punzón de autoría, junto al de la calidad de su plata. Sin embargo, la obra quedó muy deteriorada tras el terremoto de Lisboa de 1755, por lo que los capellanes solicitaron al platero Eugenio Sánchez Reciente que lo restaurara, de ahí que este también estampara su punzón en la superficie de algunas chapas de plata. Finalmente, en 1977 se decidió colocar este frontal en el nuevo altar exento de la Capilla Real y para ello Fernando Marmolejo dobló los laterales y empequeñeció su frente, tal y como se puede admirar en la actualidad.

No obstante, a pesar de esta modificación, la obra no ha perdido la idea originaria con la que fue concebida, la del esquema tradicional hispánico inspirado en el frontal bordado, compuesto por un cuerpo principal rectangular y apaisado, el cual es enmarcado por la frontalera superior y las caídas laterales, señaladas y separadas mediante una media caña. Una distribución de espacios que se verá cubierta por una ornamentación que también se rige por los criterios de simetría y orden que se mantenían en los bordados en oro que cubrían habitualmente estos tejidos durante el Barroco. Aquí, en la chapa argéntea se emplea el repujado, el cincelado y el latón sobredorado para conseguir un efecto semejante y sin duda más rico, al añadirle el carácter refulgente y el propio valor del material empleado que aumentaban las connotaciones simbólicas y conspicuas asociadas a lo sagrado. Es evidente que el ornamento decorativo está basado en la diversa flora y vegetación barroca que, enredada en una trama tendente al horror vacui, se distribuye como marcos de una serie de placas figurativas que igualmente retoman la idea de las capilletas de imaginería bordadas en las que se recreaban verdaderos cuadros pictóricos con sedas de diversos colores, y que en este caso se sustituye por el relieve de latón dorado. Y es en estas escenas de recreación hagiográfica y simbólica, donde se hace evidente la fuente de inspiración que fue tomada como referencia por Villaviciosa: el famoso libro de las *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León* escrito por Fernando de la Torre Farfán y publicado en 1671. Pues de esta obra, ricamente ilustrada con los

grabados firmados por Matías y Francisco de Arteaga, Murillo, Herrera el Viejo y Juan de Valdés Leal, ayudado este último por sus hijos Lucas y Luisa, se tomaron las imágenes que el artífice reprodujo en dichas placas figurativas. En efecto, Villaviciosa fue fiel a los grabados de este libro, aunque la elección de los tres temas de la vida de san Fernando que se disponen en el frente (la entrega de la espada al Santo Rey, la aparición de la Virgen de Valme y su conducción milagrosa por la ciudad antes de su conquista) y de los ocho jeroglíficos que recorren la frontalera y las caídas laterales junto a las armas reales, tuvieron una intencionalidad clara: ser entendibles para los fieles y permitirles sin mucha dificultad comprender un discurso centrado en reconocer a san Fernando en su papel de conquistador de la ciudad, defensor de la fe y, en definitiva, de haber sido agraciado con el favor divino en su condición de santidad.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA:

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, p. 486.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "La terminación del gran proyecto de la urna de San Fernando: el frontal de altar de José de Villaviciosa, platero de la Capilla Real de la catedral de Sevilla", en *Catedrales. Mundo iberoamericano. siglos XVII-XVIII*, Enredars, Sevilla, 2022, vol. 2, pp. 255-282.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla,1976, tomo II, p. 190.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 208-209.

FRONTAL DE SAN LEANDRO DEL ALTAR DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1717-1718, 1739-1740

Juan Laureano de Pina (Jerez de la Frontera, h. 1635-Sevilla, 1729) y José de Villaviciosa (doc. 1715-Sevilla, 1762)

Plata repujada y cincelada. Alma de madera

103 x 375 cm

Marcas: VILLA/VICIOSA y D.11 (José de Villaviciosa y ley de 11 dineros)

Capilla Real, Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El frontal de altar de San Leandro que se ubica en el retablo de la Virgen de los Reyes de la Capilla Real es una pieza excepcional de la platería barroca sevillana. La obra se inserta dentro del proyecto de enriquecimiento de este altar llevado a cabo por mandato de los capellanes reales entre 1717 y 1719. Tras descartarse la sustitución del retablo lignario por el marmóreo que se había ideado años atrás, estos quisieron actualizar su aspecto con el añadido de una gotera y un frontal, ambos argénteos, además de la ejecución de dos lámparas monumentales, comisionando al capellán Juan José de Illanes para que llevase a buen término dichos trabajos. Para ello, se recurrió a los servicios de Juan Laureano de Pina, quien durante más de veinte años había estado al frente de la platería de la Real Capilla, y en este momento procedía a concluir la urna de San Fernando, si bien su avanzada edad hacía que se apoyase en sus oficiales para poder acabar estos trabajos, esto es, en su nieto Laureano Nicolás Villalobos y en su sobrino político Manuel Guerrero de Alcántara. Lo cierto es que, una vez comenzado el proyecto, el 11 de marzo de 1718, se decidió incorporar una lámina con una historia de San Leandro, que en 1689 había labrado el mismo orfebre para el proyecto del nuevo retablo marmóreo que finalmente no se realizó, con la finalidad de indicar que tras de ella se hallaba el armario que contenía la urna con los restos del cuerpo del santo. Sin embargo, el capellán mayor Laureano Oliver se opuso a esta decisión, acusando a Illanes de querer deshacer la lámina, si bien este aclaró que realmente lo que se había realizado era su acomodo al primitivo diseño del frontal. Un enfrentamiento que provocó la solicitud de renuncia de Illanes al comisionado, circunstancia que fue rechazada por los capellanes que le imploraron su continuidad hasta ver acabado el proyecto, tal y como sucedió a fines de ese mismo año. Sin embargo, a pesar de este apoyo, de nuevo Oliver contravino a Illanes no aprobando las cuentas finales, recurriendo al Consejo Real y bloqueando las libranzas hasta que no se resolviera el litigio, quedando suspendidos los pagos seis meses, hasta que el 22 de julio de 1719 finalmente se resolvió a favor del comisionado y se le abonó todo lo adeudado por esta obra al platero.

No obstante, la pieza será reparada años más tarde. Concretamente por el que también ostentó el cargo de platero de la Real Capilla, José de Villaviciosa, quien a fines de 1739 intervino en el frontal con el propósito de darle la misma forma que la credencia que había sido donada por uno de los capellanes. No obstante, la intervención de Villaviciosa fue bastante conservadora, aunque redujo su tamaño, lo que rebajó su peso, y además posiblemente se deba a él la compartimentación de la frontalera a través de listeles dorados, ya que ese mismo esquema vemos en dicha credencia. De hecho, en la memoria presentada por el platero el 7 de octubre de 1740, detalla pormenorizadamente que el frontal pesaba en principio 160 marcos de plata y lo había entregado reformado con solo 122. Y según explica, reaprovechó del primitivo frontal chapas que pesaron 93 marcos, fundiendo los 67 restantes, de los que luego solo utilizó 29 y el resto se invirtieron en mecheros nuevos para los blandones grandes de San Fernando, en doscientos tornillos para el velo de la Virgen, en la ejecución de una patena y en varias menudencias más.

El frontal reproduce el modelo típicamente sevillano del Barroco, con un formato rectangular y apaisado, señalándose las tres partes fundamentales del frontal

de altar bordado, como son la frontalera, las caídas o patas laterales y el frente principal. Este último está dividido en siete registros, siendo ocupado el centro, como si fuera una capilleta ovalada, por el referido medallón de san Leandro, donde se reproduce uno de los temas de la vida de dicho santo vinculado con la realeza, en concreto el de *La bendición de san Leandro al príncipe san Hermenegildo*. Los seis registros restantes que lo enmarcan se distribuyen de la siguiente manera: dos menores ocupados por tarjas con un botón oval que recoge el león y el castillo de manera alternante, aludiendo claramente a la heráldica real castellanoleonesa, los cuales enmarcan otro registro de mayor anchura que acoge una cartela cuadrilobulada con dos escudos reales timbrados, todo ello rodeado de una carnosa y turgente hojarasca junto a las abullonadas flores típicas del momento. Dicha división se hace a través de listeles dorados imitando galones, recreándose una flocadura de encajes en el listel que delimita la frontalera. Esta última y las caídas también están segmentadas en parcelas rectangulares cuajadas de ramos florales semejantes a los anteriormente descritos.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 612-614.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)", en *Ruina montium, estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, UNAM y Universidad de León, México-León, 2023, pp. 285-314.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, tomo II, p. 189.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 207.

III

La devoción a la Virgen de la Antigua

La devoción universal a Nuestra Señora de la Antigua

ÁLVARO RECIO MIR

La devoción a Nuestra Señora de la Antigua ha sido calificada como decana de Sevilla, primera de la Hispanidad y Belén de América. Ciertamente, ninguna la antecede en la vinculación de España al Nuevo Mundo. De hecho, fue mucho más allá, hasta alcanzar los más remotos confines de Asia, para asentarse efímeramente en Japón y China y definitivamente en Filipinas[1].

En estas páginas esbozaremos tan fabuloso proceso, ya que la Antigua vertebró la devoción sevillana de fines de la Edad Media y de la Moderna y enraizó con fuerza en los virreinatos americanos, en una proyección asombrosa por su generalidad e intensidad. De los asuntos que cabría analizar destaca su ocaso, hasta casi caer en el olvido, entre otros motivos, por la competencia de nuevas devociones, tanto españolas como americanas.

LA IMAGEN, SU SANTUARIO Y CULTO

De tamaño mayor que el natural, la Virgen de la Antigua es una pintura mural de 321 centímetros de alto por 116 de ancho, realizada sobre un pilar de la antigua mezquita almohade sevillana, luego cristianizada. Responde a la iconografía bizantina de la *Hodegetría*, que representa a la Virgen de pie, con el Niño en sus brazos, a modo de guía; de hecho, el referido término griego significa *la que muestra el camino*. En la parte superior dos ángeles sostienen su corona, mientras otro al centro lleva una filacteria en la que se lee *Ecce Maria venit*. A sus pies hay una figura femenina orante, que se ha identificado sin fundamento con doña Leonor de Alburquerque, esposa del infante don Fernando de Antequera. Ni su datación ni autoría están documentadas, pero se calcula que fue ejecutada en el siglo XIV. Acerca de su autoría se ha avanzado que debió de hacerla un anónimo pintor hispano muy influido por la pintura italiana de la época, particularmente sienesa. En cuanto a su técnica, combina el fresco con retoques en seco, a lo que con posterioridad se añadieron diversos repintes, ya que la imagen ha sido muchas veces restaurada[2].

La significación de la imagen podría encontrarse en la referida leyenda *Ecce Maria venit*, a lo que el canto litúrgico original añade *ad templum cum puero Ihesu, cuius ingresso santuarium est omnis terra*, por lo que se ha asociado a la presentación al templo[3]. Ello creemos que cabría interpretarlo como si la imagen se presentase al fiel como una aparición y la catedral de Sevilla como el templo de Jerusalén.

En tal sentido cabe traer a colación la aguda interpretación que ha hecho de la Antigua Felipe Pereda, que la califica madre de todas las imágenes sevillanas de culto, ya que fue en un principio datada en época romana. Del análisis de Pereda cabe destacar lo que él llama "bizantinización" de esta imagen, proceso intelectual por el que se asociaría a ejemplos marianos palestinos

[1] RECIO MIR, Á.: "Nuestra Señora de la Antigua: primera devoción de Sevilla y América", en *Cofrades y devotos. Estudios institucionales, sociales y económicos entre Andalucía y América (siglos XVI-XVIII)*, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2023, pp. 13-33.

[2] SERRERA CONTRERAS, J. M.: "La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVII y XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 223, 1990, pp. 181-188 y MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008, pp. 41-64.

[3] GONZÁLEZ ISIDORO, J.: "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona", *Carel*, nº 2, 2004, p. 701.

paleocristianos, a los cuales se atribuía un sobrenatural origen angélico o *acheiropoiético*, es decir, se trataría de una imagen no realizada por manos humanas. Este planteamiento como divino simulacro, como la denominó el arzobispo Salcedo y Azcona en su testamento, alcanzó su punto culminante en el siglo XVIII, cuando dicho prelado enriqueció su capilla, con la cual hay que relacionar la publicación de las obras de Alonso Carrillo en 1738 y de Antonio de Solís en 1739, a las que más adelante nos referiremos[4].

En el marco del referido enriquecimiento ornamental de la capilla por Salcedo cabe traer a colación, en cuanto al significado de la imagen, la pintura realizada por Domingo Martínez que representa la *Virgen de la Antigua traspasando el muro*. Según la tradición, la imagen, que se encontraba en la mezquita como residuo de la antigua catedral visigoda, no pudo ser destruida por los musulmanes, los cuales optaron por emparedarla, pese a lo cual, "sobrepujando la antepuesta muralla, se veían los resplandores como si no la hubiera, haziéndose con este prodigio adorar con respeto de sus queridos cristianos y temer con espantoso horror de la bárbara morisma". Ello es lo que representa este enorme cuadro, donde aparece la imagen desdoblada; por un lado, la imagen material, en segundo plano y oscura, y, por otro, la imagen proyectada, radiante y luminosa, como una suerte de enorme velo transparente. Ello contrapone la imagen real y una imagen virtual, a la manera de una visión. Afirma Pereda que de este modo el cuadro presenta la esencia misma de lo que es una imagen *sacra*, una suma de imagen y visión, de manera que este icono no es solo una copia de la Virgen, sino la Virgen misma[5].

A lo anterior hay que unir que también Nuestra Señora de la Antigua fue una imagen "contra moros". La tradición señala que cuando en 1248 Fernando III iba a reconquistar Sevilla obtuvo el favor de la Antigua, de manera que fue acompañado por un ángel a la mezquita para postrarse ante su imagen, sin que su presencia fuera advertida por nadie. Al día siguiente la ciudad se rendía ante sus tropas, lo cual fue recogido por otro de los cuadros de Domingo Martínez que decoran la capilla[6].

En cuanto a la propia capilla, la historia de la devoción a la Antigua puede ser trazada a través de ella.

Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

La primera capilla fue la de la propia mezquita[7], cuyo titular era San Pedro y su ubicación se ha vinculado a la *qubba* que fue el mihrab de la aljama[8]. La Virgen, como indicamos, estaba pintada sobre un pilar del viejo edificio y Teresa Laguna indica al respecto que contaba con un tabernáculo gótico[9].

Derribada la fábrica musulmana para levantar el edificio gótico, se salvó el referido pilar, lo que ocasionó

[4] PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons, Madrid, 2007, pp.146-152.

[5] *Ibidem*, pp. 152-154.

[6] *Ibid.*, pp. 157 y 158.

[7] MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: "La gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica", en *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II jornadas de Andalucía y América*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1983, v. 2º, p. 366.

[8] JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I.: *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*, Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 113.

[9] LAGUNA PAÚL, T.: "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Ayun-

una anomalía en el nuevo templo, ya que la ubicación de la imagen, que venía a coincidir con la quinta capilla de la epístola, taponaba su acceso, por lo que hubo de abrirse una entrada lateral en el crucero. Nada sabemos de esta primera capilla gótica que, por los datos que sobre la construcción del edificio tenemos, debió tener la misma disposición que las demás, con la referida salvedad de su acceso lateral, y estar terminada hacia mediados del siglo XV[10].

Esta capilla gótica apenas duró unas décadas, ya que el cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, la transformó por completo, hasta darle su actual configuración a partir de 1496, el doble en planta y altura que las demás capillas perimetrales del templo. Él fue el responsable de esta segunda capilla gótica, solo parangonable a la Real por su preminencia dentro de las catedralicias. En 1502, antes de morir, el prelado llevó a cabo una generosa donación con la intención de terminar las obras de remodelación de la capilla, que eligió para su enterramiento, y en la que se atisban las primeras referencias al Renacimiento en Sevilla, al aludirse que alguno de sus elementos sería *a la romana* y al traerse desde Génova su sepulcro, que instaló su autor, Domenico Fancelli[11].

El siguiente gran hito se produjo en 1578, cuando el pilar sobre el que está pintada la imagen fue trasladado a su actual emplazamiento, es decir, al fondo de la capilla, configurándose una cuarta capilla que cabría calificar de renacentista. El delicado proceso, que dirigió el maestro mayor del templo, Asensio de Maeda, no solo supuso su "traslación", sino también su giro, ya que la Virgen miraba en origen hacia el interior de la capilla. Ello ocasionó que se perdiese una pintura mural que había en el reverso del pilar y que representaba a San Cristóbal, en sustitución de la cual hizo Mateo Pérez de Alesio el inmenso fresco de ese tema en 1584 que se conserva próximo a la capilla. Una vez ubicada la Virgen en su emplazamiento actual, la capilla fue por completo alhajada, de manera que se realizó un retablo de alabastro, se pintaron los muros y se levantó la reja principal en un largo proceso que se prolongó hasta los años treinta del siglo XVII[12].

Su última transformación, que cabría calificar de capilla barroca, fue auspiciada entre 1734 y 1738 por el referido arzobispo Salcedo y Azcona. Diego Antonio Díaz rehízo la bóveda y abrió la ventana que ilumina el recinto, mientras que Juan Fernández de Iglesias amplió el retablo iniciado tras 1578, al que se le añadieron esculturas también marmóreas de Pedro Duque Cornejo, autor asimismo del sepulcro del prelado, para el que siguió el modelo del de Hurtado de Mendoza. Por su parte, Domingo Martínez dirigió los trabajos pictóricos, tanto los lienzos que prácticamente forran la capilla, como una decoración mural hoy casi perdida. Por último, el platero arzobispal, Tomás Sánchez Reciente, hizo la baranda de plata que cierra el presbiterio, una pareja de estípites de bronce y plata que enmarcaban la imagen y el relicario de la Santa Faz que se dispuso a sus pies. De la "erección nueva de esta santa capilla" dieron cumplida cuenta los referidos Antonio de Solís y Alonso Carrillo[13].

Por lo que se refiere al culto de la imagen, su origen se nos escapa, pero cuando a principios del siglo XV se decidió derribar la antigua mezquita para levantar la nueva catedral gótica su devoción debía estar tan consolidada que la imagen fue salvada, a diferencia de otras

tamiento de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 55 y LAGUNA PAÚL, T.: "El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla", *Medievalia*, nº 23-1, 2014, pp. 299-308.

[10] JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 352 y 353.

[11] RECIO MIR, Á.: "La llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la catedral", *Archivo Español de Arte*, nº 290, 2000, pp. 182-190 y MORA VICENTE, G.; GUERRERO, J. M. y ANGULO FORNOS, R.: "La portada lateral de la Capilla de la Antigua, última traza del maestro Diego de Riaño para la catedral de Sevilla", en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, Sevilla, 2022, pp. 171-179.

[12] RECIO MIR, Á.: "Asensio de Maeda y la transformación de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 29, 1998, p. 52; REYES DE LA CARRERA, M. R.: "Un grabado del retablo de Asensio de Maeda para la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 887-900; CRUZ ISIDORO, F.: *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2020, pp. 84 y 85 y SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El primitivo tabernáculo pétreo de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla (1630-1632)", *Boletín de Arte*, nº 42, 2021, pp. 155-163.

[13] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 52, 2021, pp. 275-292. A lo anterior hay que añadir que en 1889 la capilla sufrió un incendio que destruyó parte de sus pinturas, las cuales fueron sustituidas por otras de José Escacena, VALDIVIESO, E.: "La pintura en la catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX. *Addenda* a la segunda edición", en *La catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 827-834. Por último, fue restaurada con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992 y aún en 2009 sus monumentales rejas fueron reparadas, LAGUNA PAÚL, T.: "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla. De tesoro y museo a monumento vivo", *Semata*, nº 22, 2010, pp. 58 y 59.

Nuestra Señora de Guadalupe (México).

muchas que recubrían el viejo edificio. Las fuentes aluden a dicho culto, como Jerónimo Münzer, que visitó Sevilla a fines del siglo XV y que recogió la leyenda de que Fernando III soñó que "dando a esta imagen ferviente culto conseguiría la conquista de la ciudad". A partir de ese momento la vinculación de la imagen con los reyes de Castilla fue constante, ejemplo de lo cual fue Isabel la Católica, que en sus estancias en Sevilla cada sábado acudía "a la Santísima Imagen de la Antigua y le dio una lámpara de plata que dotó con diez quintales de aceite cada año". El motivo de tal donación, hoy perdida y que se produjo en 1478, fue el nacimiento del príncipe don Juan, afirmando la soberana que la hacía "por la gran devoción que yo tengo". También en esos momentos se celebró un cabildo extraordinario para decidir cómo afrontar el importante número de misas votivas que cada día se solicitaban, a las que se sumaban los oficios de difuntos que tenían asignados sus capellanes. Por ello, el cabildo decidió nombrar un ecónomo para que llevara las cuentas de las limosnas y seleccionar ocho capellanes que desarrollaran el culto requerido. Con posterioridad los reyes fueron redoblando sus mercedes a la capilla y haciendo importantes donaciones. En 1498 la capilla recibió unas nuevas constituciones que incrementaron su dotación sacerdotal hasta diez miembros para poder satisfacer el creciente número de misas votivas. En 1513 el arzobispo don Diego de Deza dio una nueva instrucción para el servicio y orden de la capilla, debido a la "gran abundancia de misas", para las que no eran suficientes sus diez capellanes. De este modo, al aludir Luis de Peraza a la capilla hacia 1535 señalaba que se había convertido en un verdadero santuario con decenas de lámparas de aceite que iluminaban la imagen, rodeada de multitud de exvotos, muchos de ellos de los tripulantes de las naves que, gracias a su intercesión, habían salvado su vida. A ello se sumaban cadenas ofrecidas por antiguos cautivos e imágenes de reyes y príncipes[14].

Este incremento del culto en los siglos XV y XVI hay que vincularlo también a que a la Antigua se le atribuyeron cualidades taumatúrgicas, recomendándose a los enfermos que se untasen aceite que había ardido ante la venerada imagen. En relación con ello se desarrolló una particular vinculación de la Virgen con los viajeros a Indias[15]. Sin duda, el siglo XVI fue el gran siglo de la devoción hispalense de la Virgen de la Antigua, como prueba Pablo Espinosa de los Monteros, que en la siguiente centuria afirmaba que "un año con otro se mandan decir a esta soberana señora catorze mil misas"[16].

También en relación con el culto a la Antigua se vincula el surgimiento de la Semana Santa de la localidad sevillana de Carmona, desde la que en 1521 partió una peregrinación solicitando rogativas por la lluvia ante la Virgen. También es conocido que al año siguiente Juan Sebastián El Cano y los diez y siete supervivientes de la

[14] PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia*… op. cit., pp. 173-181.

[15] *Ibidem*, pp. 181-190.

[16] MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: "La gran Teclecigua-ta…" op. cit., p. 368.

Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

primera vuelta al mundo se postraron ante la imagen el 9 de septiembre al arribar a Sevilla[17].

No obstante, la devoción a la Antigua entró en decadencia en el siglo XVII. Expresivo resulta al respecto que el referido Antonio de Solís, que escribía en 1739, afirmara que "sabemos que fue tanta la devoción en otro tiempo que raro fue el convento o parrochia donde no se venerasse su sacrosanto traslado"[18]. Ello lleva a entender la reforma de Salcedo de la capilla, así como los libros que se publicaron al respecto, como un intento de potenciar un culto, del que ya entonces se tenía conciencia de que había decaído. Un nuevo intento por revitalizarlo fue que en 1929 la Virgen y el Niño fueran coronados canónicamente en el marco de la Exposición Ibero-Americana. Sin embargo, este y otros esfuerzos que se hicieron no surtieron efecto. De tenor expresivo al respecto resulta que en 1965 el Ayuntamiento de Sevilla reconociese que "la capilla en que se venera dicha imagen en Sevilla no está debidamente atendida por los sevillanos y la soberana imagen apenas tiene devoción popular; en cambio todas las repúblicas americanas le han ofrecido banderas y estandartes". Por ello, se acordó que el Ayuntamiento diría anualmente una misa en la mencionada capilla, el día de la Hispanidad, a la que asistiría la corporación, "con cuyo acto adquiriría esta imagen mayor devoción"[19]. No obstante, esta situación se ha mantenido hasta nuestros días.

El ocaso de la devoción a Nuestra Señora de la Antigua, aunque solo sea a manera de hipótesis, cabe relacionarlo con factores como el fin de la conquista de América, el apoyo de la monarquía, los arzobispos y el cabildo a otras devociones y con el surgimiento de devociones americanas. El XVIII fue el gran siglo del *zodiaco mariano americano*, en el que destacó Nuestra Señora de Guadalupe, cuyo parangón con la Antigua es una tentación historiográfica a la que es difícil resistirse. Guadalupe fue una devoción en primer lugar de indios y luego de criollos, fenómeno que Francisco de la Maza definió como "milagro de origen netamente indígena, pero de floración absolutamente criolla". Ni obró conversiones milagrosas de indios ni contó en principio con apoyos poderosos, pero triunfó, mientras que en paralelo cronológico la Antigua fue pasando a un segundo plano. De la Maza define a la Virgen del Tepeyac como "el espejo que fabricaron los hombres de la Colonia para mirarse y descubrirse a sí mismos"[20]. Ello quizá sería un punto de partida para investigar la causa de que los sevillanos y también los americanos fueran progresivamente dejando de mirarse en la Antigua[21].

LOS *EVANGELIOS* DE LA ANTIGUA

El referido de la Maza, al analizar la expansión del guadalupanismo, aludió a sus "evangelistas", en referencia

[17] DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Notas a la edición", en *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la santa iglesia de Sevilla,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. XVIII-XX.

[18] DE SOLÍS, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Imprenta Manuel de la Puerta, Sevilla,1739, p. 272.

[19] DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Notas a la edición"…, op. cit., pp. XVIII-XX.

[20] DE LA MAZA, F.: *El guadalupanismo mexicano*, Porrúa, México, 1953, pp. 9, 27 y 28.

[21] El fenómeno guadalupano es de una extraordinaria complejidad y cuenta con una abultada bibliografía. Aunque en esta oca-

a los paladines literarios de su devoción[22]. Lo mismo cabe hacer al analizar la de la Antigua, que generó una literatura cuyo carácter casa bien con la etimología del término evangelio. Toda la historiografía sobre Sevilla ha hecho referencia a la Antigua desde el siglo XVI, aunque en adelante solo mencionaremos las obras monográficas.

Todo parece indicar que el primero de los evangelistas fue el fundador de la historiografía sevillana, Luis de Peraza, autor de *Fundación y milagros de la Santa Capilla de Nuestra Señora de la Antigua*, obra perdida, que fue utilizada por los demás historiadores de la imagen[23]. Por ejemplo, Alonso Carrillo, en su *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua*, alude entre sus fuentes al tratado de Peraza[24].

Por su cronología, la primera mitad del siglo XVI, esta obra perdida podría ser entendida como correlato de la capilla articulada por el cardenal Hurtado de Mendoza. Reflejo de lo que Peraza diría en ella podemos encontrarlo en su *Historia de Sevilla*, de hacia 1535, donde, al hablar de la catedral, decía que tiene muchas devotas capillas bien adornadas, "más entre todas ellas tiene meritísimo primado la que llaman de la Sacratísima Virgen María, por sobrenombre de la Antigua". Ante la imagen se encontraban "colgados muchos pequeños bultos de reyes y príncipes y virreyes y duques y condes, con otros de muy grandes señores". Añadía a ello que "arden en esta devota capilla veinte y tantas lámparas todas de plata y entre ellas es memorable la que los cathólicos reyes don Fernando y doña Isabel dieron al nacimiento del serenísimo príncipe don Juan, que Dios tiene en su gloria, con otras lámparas que han dado otros grandes príncipes y valerosos señores". Como si la devoción de la imagen no pudiese contenerse entre sus muros, Peraza afirmaba que "en torno desta capilla hay muchos cirios gruesos, muchos hierros y cadenas de cautivos, muchas naos y galeras, todo lo qual allí es embiado a causa de los muchos y continuos milagros que a invocación desta santa imagen por diversas partes del mundo acontecido han y cada día acontecen, los quales ponerlos aquí sería proceder en infinito. Quien más a la larga los quiera ver lea un tratado que yo tengo hecho intitulado de la *Fundación y milagros desta santa capilla de la Antigua*, que allí los verá". Sin agotar a Peraza en su *Historia de Sevilla*, cabe también traer a colación sus cultos, de los que destacaba el "gran número de gente, por causa de devoción y por los grandes perdones que en ello ganan". Por último, referiremos que Peraza informaba de que Carlos V "embió a esta santa capilla el bulto del serenísimo príncipe nuestro señor don Felipe su hijo y de los serenísimos sus hermanos y hermanas y con tan precisas joyas está esta santa capilla magnífica y engalanada"[25].

También cabría considerar como evangelio de la Antigua la anónima acta que narra su traslado y que se conserva en el Archivo de la Catedral de Sevilla. Se especifica en la misma, además de que estuvieron presentes todas las autoridades de la ciudad, que los capitulares "hicieron una solemne procesión desde el choro y fueron a dar gracias a Nuestra Señora con *Te Deum laudamus* con toda la música, donde dixeron una oración y tocaron todas las campanas de alegría". El sábado 22 de noviembre de dicho año 1578 fue descubierta la imagen, ante la cual el cabildo volvió a postrarse y "a decir la primera misa don Alonso Faxardo de Villalobos, obispo de Esquilache"[26].

Un siglo más tarde, el jesuita y rector del colegio de San Gregorio Magno de Sevilla Francisco Ortiz, escribió su *Discurso historial en que se trata de la antigüedad, veneración continuada y milagros esclarecidos de la santísima y celestial imagen de Nuestra Señora de la Antigua que está en la capilla de su advocasión en la santa iglesia de Sevilla*, que se fecha en Sevilla en 1687 y que quedó manuscrito, conservándose en la Biblioteca Capitular y Colombina de la catedral de Sevilla. Esta obra, que cuenta con un grabado de la Virgen, empieza tratando la antigüedad de la imagen. En su segundo capítulo aborda las "ra-

sión apenas planteamos su parangón con la Antigua, creemos que cuando se aborde en profundidad serán útiles, entre otros muchos, DE FLORENCIA, F. y DE OVIEDO, J. A.: *Zodiaco mariano en que el sol de justicia Christo con la salud en las alas visita como signos y casas propias para beneficio de los hombres los templos y lugares dedicados a los cultos de su santísima Madre por medio de las más célebres y milagrosas imágenes de la misma Señora que se veneran en esta América septentrional y reynos de la Nueva España*, Imprenta real, México, 1755; LAFAYE, J.: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977 y PAZ, O.: *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

[22] DE LA MAZA, F.: *El guadalupanismo*…, op. cit., pp. 37-66.

[23] PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia…,* op. cit., p. 156, nota 21.

[24] CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua de la santa metropolitana y patriarchal iglesia de Sevilla. Descripción del nuevo adorno de su magnífica capilla, relación de las solemnes fiestas y célebre novenario para su estreno*, Florencio José de Blas y Quesada, Sevilla 1738, p. 29.

[25] DE PERAZA, L.: *Historia de Sevilla*, Asociación de amigos del libro antiguo, Sevilla, 1996, pp. 45-48.

[26] RECIO MIR, Á.: "Nuestra Señora de la Antigua…", op. cit., pp. 23 y 24.

zones probadas que persuaden que esta sanctíssima imagen del Antigua fue pintada por misterio de ángeles el año tercero o quarto después de la muerte de Christo nuestro redemptor". Sin que nos podamos ahora detener en esta cronología, en el capítulo tercero Ortiz explica el nombre de la Antigua. En los dos siguientes "explica la continuada veneración que en todo tiempo a tenido esta sancta imagen". En el capítulo sexto "refierese algunos especiales privilegios concedido a la capilla". En el séptimo alude a "algunas rogativas con que la devoción ha acrecido por el de sus necesidades a esta celestial imagen" y en el último "refierense algunos de los continuos milagros que ha hecho esta soberana imagen de la Antigua"[27].

Pereda señala que la culminación de la devoción a la Antigua se produjo a mediados del siglo XVIII, poco después de la estancia de la corte en Sevilla y por virtud del arzobispo Salcedo y Azcona, gran promotor de la imagen. A todo ello hay que vincular los textos de Alonso Carrillo, *Noticia del origen de Nuestra Señora de la Antigua*, Sevilla, 1738, y del jesuita Antonio de Solís, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la santa iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1739[28].

Alonso Carrillo y Aguilar dedica su obra a Salcedo y la comienza aludiendo al "costoso adorno y obra magnífica con que este año de 1738 se perfeccionó la capilla y altar de Nuestra Señora de la Antigua" a instancias del prelado. El esquema de su obra viene a seguir a la de Ortiz, empezando por el origen de la imagen y su capilla. También aborda la expansión de la imagen, de la que afirma que es venerada en los reinos más remotos, poniendo como ejemplo Polonia, ya que en la catedral de Cracovia se daba culto a una copia. No obstante, su interés se centra en la "nueva obra de la capilla y delineación de su situación y adorno", así como en "el estreno de la capilla y grandeza con que se solemnizó el novenario"[29].

Por su parte, el jesuita Antonio de Solís, en su *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*, comienza con la datación de la Antigua, en "los primeros siglos de la Iglesia". A continuación, alude a su autoría, capilla y "traslaciones". También aborda el asunto de sus importantes devotos, reyes, prelados y cabildo catedral, sobre todo. No olvida las "maravillas de Dios obradas por medio de Nuestra Señora de la Antigua". También analiza su difusión, así como la majestad, reverencia y decoro de su capilla y la transformación obrada por Salcedo, que describe con detalle, al igual que su estreno y los cultos celebrados con tal motivo. De esta obra se hicieron dos ediciones, una para España y otra para América. La primera dedicada a Salcedo y la americana al arzobispo de México don Juan Antonio Vizarrón, que había sido canónigo de la catedral de Sevilla y gran devoto de la Antigua[30].

A los textos de Carrillo y Solís aún hay que añadir el *Mystico sagrado panegyris, que en el plausible estreno de la ostentosa capilla de la reyna de los Ángeles venerada en su portentosa imagen de Nuestra de la Antigua sita en el glorioso patriarcal y metropolitano templo de Sevilla y renovada con profusa imponderable grandeza a expensas de nuestro exemplarísssimo prelado el excelentísimo señor don Luis de Salzedo y Azcona*, que predicó el doctor don Alonso Tejedor, canónigo magistral de catedral de Plasencia, el día 14 de junio del año 1738. Se trata de un texto erudito, plagado de citas, relativo al culto a las imágenes y que de la capilla de la Antigua dice que es un "místico palacio" que compara con el templo de Salomón[31].

Por último, cabe traer a colación la obra de Antonio Sánchez Moguel, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, patrona de Sevilla, en cuya santa metropolitana y patriarcal iglesia de Sevilla se venera*, publicada en Sevilla en 1868. Siguiendo las anteriores, empieza describiendo la imagen, así como el deterioro que había sufrido. El origen de su culto es otro de los asuntos tratados, en dos grandes etapas, "desde Sabino hasta Fernando III" y desde este último a Salcedo y Azcona, como si el arzobispo fuera la culminación de su devoción[32].

DIFUSIÓN DE LA IMAGEN

La trascendencia de la Virgen de la Antigua se puede medir en función de las imágenes que de la misma se

[27] *Ibidem*, p. 24.

[28] PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia…*, op. cit., pp. 150-152. A los dos libros referidos aún añade Pereda un amplio comentario a la obra, aunque no monográfica de la Antigua, del también jesuita Juan de Villafañe, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes… en los más célebres santuarios de España*, publicada en Madrid en 1740.

[29] CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Antigua…*, op. cit.

[30] DE SOLÍS, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*, op. cit.

[31] TEJEDOR, A.: *Mystico sagrado panegyris, que en el plausible estreno de la ostentosa capilla de la reyna de los Ángeles venerada en su portentosa imagen de Nuestra de la Antigua sita en el glorioso patriarcal y metropolitano templo de Sevilla y renovada con profusa imponderable grandeza a expensas de nuestro exemplarísssimo prelado el excelentísimo señor don Luis de Salzedo y Azcona*, Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada, 1738, pp. 17 y 18.

[32] SÁNCHEZ MOGUEL, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, patrona de Sevilla, en cuya santa metropolitana y partriarcal iglesia de Sevilla se venera*, Francisco Álvarez, Sevilla, 1868.

Nuestra Señora de la Antigua. Catedral de Córdoba.

encuentran diseminadas por el mundo. Cabe recordar en tal sentido la afirmación de Antonio de Solís, que aseguraba que "referir los retratos que de Nuestra Señora de la Antigua se ven en esta ciudad, fuera, además de molesto, [es] inasequible intento"[33]. Cabría partir de los dos ejemplos de la catedral de Santo Domingo en La Española, desde donde se extendió a todo el continente, en muchas ocasiones en emplazamientos privilegiados, como las catedrales de México, Lima o Cuzco[34].

Pereda ha indicado que quizá la más espectacular de todas estas réplicas sea la que mandó pintar Rodrigo Fernández de Santaella para centrar el retablo de la capilla del colegio de Santa María de Jesús, origen de la Universidad de Sevilla, que había fundado en 1503. La pintura se fecha en torno a 1520, tras la muerte del fundador, el cual aparece representado ante la Virgen por Alejo Fernández. Fernández de Santaella, que significativamente era converso, aparece arrodillado ofreciendo a la Virgen una maqueta del colegio. Una filacteria que parte de su mano dice *Tua sunt Omnia et quae de manu accepimus dedimus tibi* (1 Cro. 29,14), tomado del testamento del rey David, "todo viene de ti y de lo que tus manos hemos recibido a ti te lo entregamos". Santaella entendió esta capilla como del colegio, pero también como enterramiento, de manera que a los pies de la Virgen reposan sus restos mortales[35].

Paralelo es el caso de la Virgen de la Antigua pintada por Pablo de Céspedes en la catedral de Córdoba hacia 1597. Fue auspiciada también por un converso, el jurado Alonso de Cazalla, que fundó la correspondiente capellanía bajo la advocación sevillana. Al igual que el original sevillano, esta pintura fue trasladada, de lo que se ocupó el yerno del fundador, Martín Gómez de Aragón, asimismo converso. Ambos buscaban reconocimiento y acomodo social, de lo cual esta capellanía fue una ostentosa prueba dedicada a la prestigiosa imagen de la Antigua[36].

Particular interés atesoran las imágenes de la Antigua que llegaron a Japón, estudiadas por José María Medianero. Lo hicieron desde la provincia jesuítica portuguesa que tenía su capital en Goa y mediante grabados. En concreto, se supone que el que llegó fue el más significativo de todos los abiertos de esta Virgen por lo que

[33] DE SOLÍS, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*… op. cit., p. 272.

[34] Véanse, entre otros, MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997, pp. 35-43; SCHENONE, H.: *Santa María*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 298-301; VENCES VIDAL, M.: *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, UNAM, México 2013 o MONTES GONZÁLEZ, F.: "Virgen de la Antigua. Sevilla", en *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Universidad de Granada, Granada, 2017, pp. 289-311. En concreto sobre Nueva Granada véase también ACOSTA LUNA, O. I.: "A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá", *Quiroga*, nº 3, 2013, pp. 12-24.

[35] PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia*…, op. cit., pp. 192-197.

[36] MARTÍNEZ LARA, P. M.: "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte*, nº 46, 2015, pp. 15-31, 2015.

Grabado de la Virgen de la Antigua de Jerónimo Wierix (1553?-1619).

se refiere a su calidad artística, que hizo en Amberes Jerónimo Wierix a fines del siglo XVI, editó Felipe Galle y alcanzó también las misiones de China. Una vez en Japón, los mismos jesuitas llevaron a cabo otros grabados, que quizá fueran realizados por artesanos locales, lo que explicaría su sencillez con respecto al de Wierix. Estos grabados sirvieron para la realización de pinturas, que en su mayoría desaparecieron por las persecuciones que se produjeron a partir de 1614. No obstante, una de estas imágenes aún se conserva en la Universidad de Kyoto. El mismo Medianero señaló que a las islas Filipinas hubieron de llegar imágenes de Nuestra Señora de la Antigua, que significativamente en el Extremo Oriente fue conocida como la Virgen de Sevilla[37].

Sobre los mecanismos de difusión de la imagen, el referido Antonio de Solís en el siglo XVIII apuntaba cuestiones como que "para los descubrimientos de las islas y Tierra Firme de el mar océano fue Sevilla el caballo de Troya", ya que los que allí iban, "viendo por aquel tiempo tan ferviente en Sevilla la devoción de Nuestra Señora de la Antigua y las presentallas, votos y tablas que en su santa capilla aparecían las suplicasen fervorosos los favoreciese y prometiesen dilatar su culto en las Indias", lo que él también vinculaba a que las iglesias de América habrían de seguir el ceremonial de la catedral de Sevilla. En relación con ello afirmaba que "siendo aquí nuestra señora de la Antigua el objeto de el culto a la gran madre, llevaron sus copias y retratos para entablar allá la reverencia, amor y culto a Nuestra Señora en aquella imagen que en la catedral de Sevilla con singularidad se veneraba". Particularmente expresivo fue Solís al afirmar que se animó a los descubridores para "que aquellas gentes ciegas, la primera especie que tuviesen de la Madre de Dios y a la que primero como tal adorase fuese Nuestra Señora de la Antigua, que tan al vivo representa, como diximos ya a su original". Indica también que por acuerdo capitular de 26 de febrero de 1524 se mandó, además de divulgar en América las indulgencias con las que contaba la capilla, que "si fuere menester dar insignias, esto es, estampas o pinturas suyas, que las den". Abundaba en ello al señalar que a estas reproducciones "se extendían las gracias, ganables allí como acá", lo que hizo "que en todas partes se pusiesen imágenes de la Antigua". Culmina Solís señalando sobre la imagen que "los indios, que la veían de estatura mayor que el natural la llamaban la Gran *Tecleciguata*, esto es, la Señora Grande de Castilla", lo que explicaba que su culto se hubiese difundido por América "y fueron poderosos motivos de sus cultos devotos los manifiestos milagros que sucedían unos a otros conforme unas a otras se sucedían las conquistas"[38].

En tal sentido cabe recordar el conocido episodio, recogido por López de Gómara, Fernández de Oviedo y Anglería, en el que el capitán sevillano Fernández de Enciso y sus hombres tuvieron que hacer frente a una rebelión de los indios en el río Atrato, en el Darién, actual Colombia, ante lo cual "hicieron votos a la imagen de la bienaventurada Virgen que se venera en Sevilla con el nombre de Santa María de la Antigua y prometieron enviar a uno de ellos en peregrinación y que el pueblo en que habitaran le pondrían el nombre de Santa María de la Antigua y que con la misma

[37] MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: "Copias de la Virgen de la Antigua en Japón", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 323-332 y MEDIANERO HERNANDEZ, J. M.: *Nuestra Señora de la Antigua…*, op. cit., p. 103.

[38] DE SOLÍS, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua…*, op. cit., pp. 241-244.

Virgen de la Antigua. Primera mitad del siglo XVIII. Juan Ruiz Soriano (atribución).

devoción levantaría un templo y dedicarían como tal la casa del cacique". Así, tras la victoria, fue erigida en 1510 la primera ciudad y su obispado de Tierra Firme, con el nombre de Santa María de la Antigua del Darién[39].

HERMANDADES, PATRONAZGOS Y LEGADOS A UN LADO Y OTRO DEL ATLÁNTICO

Otra gran medida de la expansión de la devoción de la Antigua fueron las hermandades que se fundaron para rendirle culto, las instituciones que se pusieron bajo su patronazgo y la cantidad ingente de regalos que recibió a lo largo de los siglos.

En Sevilla se fundó una hermandad de la Virgen de la Antigua, cuyo origen se remonta a mediados del siglo XVI. Se ha vinculado a una copia que llevó el emperador Carlos V a sus campañas en Alemania y que luego donó a la hermandad que ahora nos ocupa. Sus reglas se fechan en 1546 y se ubicó en el convento dominico de San Pablo, en concreto, a la capilla de su compás, actualmente de Montserrat. A fines de dicho siglo XVI se unió con la cofradía de los Siete Dolores, hasta configurar una de las principales hermandades de Semana Santa de la Sevilla barroca, centrada su devoción en una talla de la Dolorosa. El Jueves Santo, en su estación de penitencia a la catedral, visitaba la capilla de la Antigua, cuya titular, por especial privilegio, se encontraba en ese momento descubierta, sin el velo que cubría las efigies sagradas durante la Cuaresma[40].

Otra hermandad de la Antigua radicó en la capilla de las gradas de la Catedral, lugar que hoy es acceso a la Biblioteca Capitular y Colombina. De ella salió un primer Rosario público en 1690, como aún relata la leyenda pintada en la rosca de su arco de entrada, institucionalizándose tal estación a la capilla de la Antigua catedralicia[41].

En América, la hermandad de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de México ha sido estudiada por Magdalena Vences Vidal. Nelly Sigaut apunta que la imagen pudo ser llevada por el espadero sevillano José Rodríguez en torno a 1578, en el contexto de la traslación de la imagen hispalense[42].

Aún cabría referir, entre otras muchísimas, la cofradía limeña de la Antigua, fundada en el siglo XVI y radicada en su catedral. Dio culto a un cuadro que se dice que fue enviado desde Sevilla por el arcediano de su catedral Juan de Federigui, primero presidiendo el trascoro para ser

[39] LÓPEZ GUZMÁN, R. y MONTES GONZÁLEZ, F. (coords.): *Religiosidad andaluza…*, op. cit., p. 36.

[40] Bermejo y Carballo señala que significativamente la devoción que aglutinaba esta importante hermandad decayó a mediados del siglo XVIII, BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 217-233 y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.: "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)", en *XVIII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2017, pp. 151-178.

[41] ROMERO MENSAQUE, C. J.: *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 351 y 352 y CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N.: "Curiosidades y noticias de la Iglesia de Sevilla en el siglo XVIII", *Clementinum*, nº 6, 2014, pp. 26 y 27.

[42] VENCES VIDAL, M.: *La Virgen de la Antigua…*, op. cit., pp. 196-240.

Nuestra Señora de la Antigua. Catedral de Lima (Perú).

trasladada en el siglo XIX a su actual emplazamiento. En 1627 fue nombrada patrona de Universidad de San Marcos de la Ciudad de los Reyes[43].

En cuanto a los patrocinios de la Virgen de la Antigua, cabría partir de que ya en 1492 Cristóbal Colón puso bajo él el viaje descubridor. Como indicamos, en 1505 maese Rodrigo Fernández de Santaella también puso a la Universidad de Sevilla bajo su patrocinio[44].

La enorme devoción que generó la imagen de Nuestra Señora de la Antigua se vio correspondida por los regalos que le fueron ofrecidos. Antonio Santos ha tratado del asunto empezando por la propia familia Colón, ya que el Almirante fue gran devoto de la imagen, de manera que dispuso en un principio ser enterrado en su capilla. Además, un inventario de 1513 alude a "una figura de mujer de oro que pesa çinco onças e tres ochavas de oro que son treinta e tres castellanos e medio encaxada en una ysla de plata que pesa la dicha ysla nueve onças et un real la qual dio la muxer del almirante de las Indias Colón doña Filipa". La desaparecida pieza sería una evocación de una de las islas del Caribe, La Española o la denominada Santa María de la Antigua y quizá integrara alguno de los ídolos allí logrados por Colón[45].

Con posterioridad se sumó dinero, plata y oro en cantidades fabulosas, siendo las lámparas las donaciones más frecuentes llegadas desde distintos lugares de América. Uno de los más abultados legados fue del arzobispo de México y virrey de Nueva España Juan Antonio Vizarrón, quién en su testamento de 1744 legó a la catedral, para el culto de "nuestra milagrosísima y madre de la Antigua", un juego de un cáliz y vinajeras de oro conservado[46]. También en 1672 fue donada la araña de plata que aún se conserva en la capilla por el mercader de plata Juan de Ochoa[47].

Sin duda, el análisis de la Virgen de la Antigua y de la difusión de su devoción es un asunto tan poliédrico que requerirá de futuros estudios interdisciplinares, los cuales nos ayudarían a entender de una manera más acabada el mundo hispánico a lo largo de la Edad Moderna, ya que su alcance fue, como hemos apuntado, universal ●

[43] MONTES GONZÁLEZ, F.: "Virgen de la Antigua. Montes…", op. cit., pp. 306 y 307.

[44] Aún en 1751 Luis Germán y Ribón, fundador de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, la puso bajo el patrocinio de la Antigua, DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Notas a la edición", op. cit., pp. XVIII-XX.

[45] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Devociones de ida y vuelta. Plata americana para la Antigua y otras vírgenes de la catedral de Sevilla", en *El Paraíso de Fura y Téna. Estudios sobre la plata iberoamericana. De los orígenes al siglo XIX*, INAH-Universidad de León, México-León, 2021, p. 693.

[46] *Ibidem*, p. 696.

[47] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 590.

VIRGEN DE LA ANTIGUA, 1370-1400

Anónimo

Pintura mural al temple

321 x 116 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La Virgen de la Antigua es una de las devociones marianas históricas de la catedral de Sevilla. Se trata de una pintura mural medieval que fue realizada en el último tercio del siglo XIV en un pilar de la antigua mezquita almohade, reconvertida en templo mayor hispalense por Fernando III el Santo en 1248. En concreto, se hallaba en la antigua maqsura, reconvertida en capilla de San Pedro en la catedral mudéjar, en un pilar rectangular decorado en sus dos caras principales con la imagen de san Cristóbal en una y en otra la Virgen con el Niño, de tamaño colosal, que tomará el título de la Antigua. Tras la construcción de la catedral gótica, fue indultado dicho pilar, quedando en un lateral dentro de la nueva capilla gótica, por lo que, por iniciativa del cardenal don Cristóbal de Rojas y Sandoval, se procedió a su traslado al testero de la capilla en 1578, siendo construido su primer retablo de mármol en 1632, el cual fue ampliado por mandato del arzobispo Salcedo y Azcona en 1736, durante la remodelación barroca de este recinto.

Iconográficamente, la imagen deriva de la *Hodegetria* bizantina, si bien sigue los modelos de la imaginería gótica occidental del siglo XIII con influencias de la pintura sienesa del mismo periodo. De un tamaño mayor que el natural y con un fondo dorado, la Virgen aparece de pie, describiendo una ligera curva en su postura, condicionada por el peso del Niño Jesús que porta con su mano izquierda. Viste túnica dorada, decorada profusamente con motivos vegetales, rematándose en un escote redondo, delimitado por una cinta con adornos de oro en relieve, que deja elegantemente al descubierto el delicado cuello y parte de los hombros. Lleva igualmente un manto ampuloso que cubre su cabeza y oculta sus hombros, cayendo hasta los pies, si bien es recogido en sus brazos generando una serie de pliegues en cascada que enmarcan su falda. El tejido rico blanco y dorado del anverso del manto, se completa con un listado en oro sobre un fondo oscuro del forro de su reverso, que incrementa el aspecto plegado del manto. Su rostro está ligeramente inclinado hacia la izquierda y muestra un perfil ovalado, con delicados rasgos femeninos de clara inspiración sienesa. Igualmente presenta alargados y afilados dígitos en sus manos, portando con la derecha una rosa blanca, atributo relacionado con la realeza y la pureza de la Virgen, mientras que, como dijimos, el Niño Jesús es sostenido con la otra mano. Este luce una túnica anudada en la cintura de color negro con ramos florales esgrafiados en oro, el cual bendice con la mano derecha y con la otra sujeta un pajarillo, atributo que se ha venido relacionando con el misterio de la Resurrección. A sus pies, aparece una donante arrodillada y orante, de un tamaño inferior, que la historiografía tradicional ha vinculado con doña Leonor de Alburquerque, esposa de don Fernando de Antequera. En la zona superior del mural, sobre la cabeza de la Virgen se recrea un trío de ángeles, los cuales fueron repuestos probablemente por Antón Pérez a mediados del siglo XVI. El central abre una filacteria en la que se lee *Ecce María venit*, mientras los otros dos sostienen una corona, la cual, junto a la del Niño, fueron ocultas por otras de oro y pedrería labradas en los talleres Granda de Madrid, con motivo de su coronación canónica en 1929.

Una representación de María con el Niño que, como dijimos, gozó de la devoción de los sevillanos a partir de principios del siglo XV. Sin duda, contribuyó a ello la corriente goticista de poner en valor la santidad antigua hispalense fomentada por los arzobispos Gonzalo de Ejea y Juan de Cervantes, este último gran devoto de esta advocación mariana, y quien evitó seguramente el derrumbe del pilar almohade y su desaparición. Sería con estos prelados cuando comenzó a perpetuarse la idea de que el mural tenía unos orígenes ancestrales y milagrosos, tal y como ya recogía Jerónimo Müntzer en 1494, y ampliado por los historiadores Luis de Peraza, Alonso Morgado, Rodrigo Caro, Diego Ortiz de Zúñiga, Nicolás Antonio y otros más tardíos, como Alonso Carrillo de Aguilar y Antonio Solís y Ribadeneyra en el siglo XVIII. Así pues, siguiendo la literatura hagiográfica

que había rodeado la antigüedad de muchos de los iconos marianos de origen bizantino, el relato de la invención de esta imagen detallaba que se trataba de un retrato de la Virgen que se había pintado en una iglesia durante los primeros años del cristianismo en Híspalis, mantenido y venerado durante el esplendor visigodo, aunque oculto tras la conquista islámica, hasta el punto de que, convertido el templo cristiano en mezquita, el mural había pasado totalmente inadvertido a los musulmanes. No obstante, durante el asedio de la ciudad por san Fernando, este recibió las indicaciones milagrosas de donde se encontraban esos vestigios del pasado cristiano de la ciudad, entre los cuales se encontraba este icono de la Virgen. De ahí que, durante la noche, un ángel condujera al santo rey dentro de la ciudad islámica, entraran en la mezquita aljama y le mostrara la pintura mariana, ante la cual se postró, veneró y veló hasta el alba, volviendo de nuevo a su campamento ante la pasividad de la vigilancia de los musulmanes que no atisbaron tal milagro.

Por lo tanto, con este legendario relato se justificaba su carácter milagroso y antiguo que se le atribuía por su nombre. Reyes, señores y alto clero dispensaron gran fervor hacia su imagen, lo cual se reflejó en las continuas donaciones que a lo largo ya del siglo XV se le hicieron a su capilla, el principal santuario mariano de la naciente magna hispalense. La lámpara donada por Isabel la Católica en 1478 por el feliz nacimiento del príncipe, o las otras prendas de plata y oro regaladas por los duques de Medina Sidonia y el cardenal y arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza, reflejan la alta consideración que se le tenía como imagen milagrosa a la que se vinculó igualmente con la conquista del Reino Nazarí de Granada. Su proyección como "imagen contra moros" a la conquista americana, fue favorecida desde un primer momento, pues el propio Cristóbal Colón tomó la segunda isla que pisó en las Antillas en nombre de Santa María la Antigua. Y luego fue el icono taumatúrgico y conquistador enarbolado por Alonso de Ojeda en sus exploraciones por el Caribe y Tierra Firme. Él será el principal responsable de la propagación y arraigo de esta devoción en este territorio hoy colombiano, partiendo del voto materializado en la fundación de la primera ciudad española en el continente americano, que bautizó con el nombre de Santa María de la Antigua del Darién. Vasco Núñez de Balboa, Francisco Pizarro, Hernán Cortés, Magallanes o Elcano también se contaron entre los muchos devotos de esta Virgen, tal y como relatarán las crónicas, convirtiéndose por esta razón en la patrona de los mareantes.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de nuestra Señora de la Antigua,* Florencio José de Glas y Quesada, Sevilla, 1738.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Catedral de Sevilla,* prólogo Alfredo J. Morales, Ayuntamiento de Sevilla ICAS, Sevilla, 2010.

LAGUNA PAÚL, T.: "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de Historia del Arte,* nº 23, 2013, pp. 127-157.

LAGUNA PAÚL, T.: "El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la Catedral de Sevilla", *Medievalia,* n.º 23/I, 2020, pp. 275-329.

MARTÍNEZ ALCALDE J.: *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antiguedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos (…),* En la Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, Sevilla, 1587.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid, 1677.

ORTIZ, F.: *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Sevilla, 1687, manuscrito Biblioteca Colombina MS.57-4-23.

PERAZA, L.: *Historia de Sevilla. Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón*, Asociación de Amigos del Libro antiguo, Sevilla, 1996.

PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400,* Marcial Pons Historia, Madrid, 2007.

SÁNCHEZ MOGUEL, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, Patrona de Sevilla, en cuya santa, metropolitana y patriarcal iglesia se venera,* Francisco Álvarez y Cía, Sevilla, 1868.

SOLÍS Y RIBADENEYRA, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Imprenta Manuel de la Puerta, Sevilla,1739.

LIBRO DE RECIBO DE LAS LIMOSNAS Y GASTOS DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1489-1492

Papel. Encuadernación en pergamino. Tamaño folio

ACS, FC, Secc. VI, Sign. 5905

La capilla de la Antigua se encuentra situada en la zona correspondiente a la maqsura de la aljama mayor almohade de Sevilla, recinto donde se situaba el imán para dirigir la oración. Al consagrarse el edificio como catedral cristiana se redirigió la dirección del culto, siendo ocupada esa zona de la antigua maqsura por la capilla de San Pedro.

En el pilar exterior de dicha capilla se colocó una imagen mariana sacralizando el espacio, que sería sustituida a mediados del siglo XIV por la pintura de la Virgen de la Antigua, imagen que despertó desde su origen una gran devoción en el pueblo.

La primera referencia documental original, identificada hasta la fecha, de enterramientos y obras a realizar en la capilla de San Pedro corresponde al año 1338, cuando don Juan Sánchez, arzobispo de Sevilla, y el deán y cabildo concedieron permiso para su enterramiento en dicha capilla a Ruy González Manzanedo, a cambio de ocho mil seiscientos maravedíes para su dotación, señalándose las obras a realizar en la misma[1]. Sin embargo, en este documento se cita la figura de san Cristóbal, pero no la imagen de la Virgen de la Antigua.

Será en el conocido como Libro Blanco[2] donde, en el año 1411, el prior Diego Martínez recopiló toda la información existente sobre dotaciones, aniversarios y patronatos de la catedral de Sevilla, y al relacionar las dotaciones de la capilla de San Pedro indicó la existencia de otros dos altares: Santa María de la Antigua y Santa María de la Alcobilla, sin dote. Consta también, entre otras, la memoria de misas dotadas en dicha capilla de San Pedro por Ruy López de Mendoza[3], quien habría intervenido en la redacción del Repartimiento de Sevilla y del que se conserva documentación en el Fondo Capitular desde el año 1253 a 1266. Igualmente se señalan otras personas del siglo XIV, enterradas en dicha capilla, por quienes se decían aniversarios, entre ellas el citado anteriormente Ruy González Manzanedo. Pero será en las referencias al enterramiento y dotación del deán Pero Manuel, a principios del siglo XV, donde expresamente se indicó: "ante el altar de Santa María de la Antigua"[4].

Toda esta información aportada nos evidencia que desde el siglo XIII el ámbito de la capilla de San Pedro fue elegido como lugar de enterramiento y dotación de aniversarios, que la devoción a la Virgen de la Antigua, cuya imagen estaba situada en un pilar lateral de dicha capilla, debió ir en aumento a lo largo del siglo XIV, sustituyéndose su imagen a mediados de dicho siglo, como hemos indicado, constatándose la existencia ya de un altar donde celebrar misas y aniversarios.

Está documentada en el Fondo Capitular la dotación que por testamento hizo el racionero Pedro Martínez de la Caridad quien, en el año 1458, dejó unas casas de su propiedad para poder ser enterrado en la capilla de la Antigua y, con ellas, dotar una capellanía por la que el sochantre y los mozos de coro tenían cargo de decir todos los sábados del año la Salve Regina solemnemente en dicha capilla de la Antigua[5]. Igualmente se conocen referencias al nuevo espacio de la capilla, los órganos y sobre bancos[6] ubicados en ella a mediados del siglo XV.

[1] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 10947, 9.

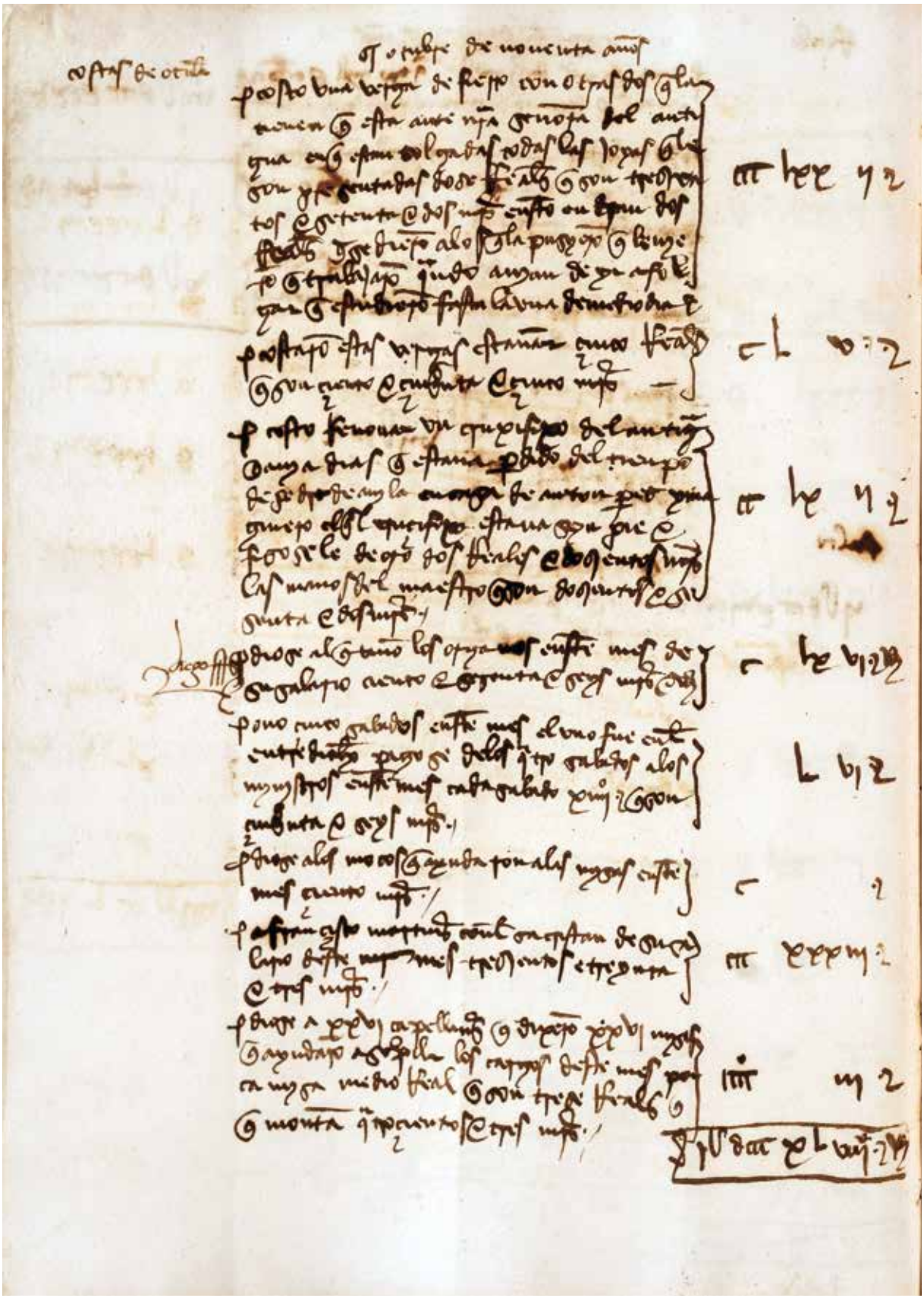
[2] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9138

[3] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9138, registro 83.

[4] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9138, registros 86 y 90.

[5] ACS, FC, Secc. IX, Sign.10947, 12/1. Testamento ante el notario Juan Ruiz de Braceras en septiembre de 1458.

[6] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9341, año 1454 f. 22r y f. 34v.



El libro que se expone aquí recoge mes a mes, desde el mes de enero del año 1489 hasta octubre de 1492, el recibo de las limosnas que se recogieron en la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, cantidades de las que se iba haciendo entrega al mayordomo de la fábrica de la catedral, así como la relación de los numerosos gastos ocasionados en la misma, costeados por el cabildo capitular o por algunos clérigos particulares, detallándose cada uno de ellos.

Destacamos, entre otros muchos y variados, los gastos en libros donde asentar la entrada de las limosnas, pagos por tocar el órgano, por lienzo para el frontal y palio, por las varas de terciopelo costeadas por el obispo Luis del Castillo "por su devoción a la Antigua", por la limpieza de la lámpara de plata, o bien gastos en los salarios de los nueve capellanes que decían las misas en la capilla de la Antigua, que en determinados meses ampliaban su número a trece.

Resulta de interés comprobar cómo los capellanes debían confirmar con su firma el recibimiento del salario por las misas celebradas mensualmente, aportando información sobre los apellidos de cada uno de ellos, lo que permite conocer quiénes eran, su periodicidad en el desempeño de sus funciones, realizar estudios paleográficos centrados en esas firmas autógrafas de capellanes de finales del siglo XV y profundizar en el nivel de formación que manifiestan.

Años después de finalizar este libro que se expone, en 1502, el cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, en su testamento, dotó económicamente con bienes a la fábrica capitular con la intencionalidad de que esta terminase las obras de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua que en esa fecha estaban pendientes.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

BELMONTE FERNÁNDEZ, D.: *Organizar, administrar, recordar: El libro blanco y el libro de dotaciones de la Catedral de Sevilla,* tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.

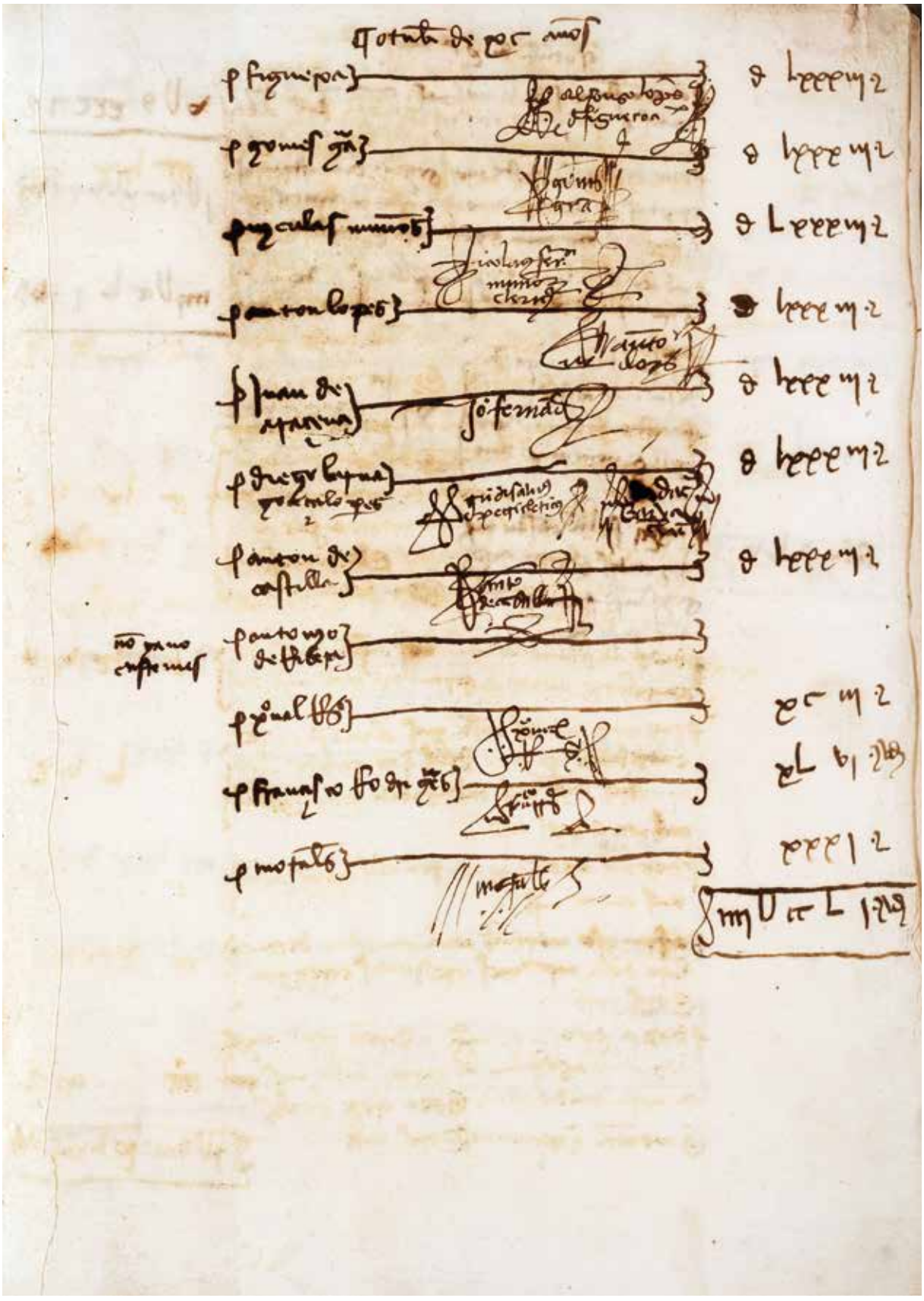
JIMÉNEZ MARTÍN, A y PÉREZ PEÑARANDA, I.: *Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla,* Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 28.

LAGUNA PAÚL, T.: "Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: Memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo XV", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, nº 12, 2019, pp. 210, 228, nota 74.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: "Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultual e iconográfico de unas obras desaparecidas", *Archivo Hispalense*, nº 201, 1983, p. 177.

OSTOS SALCEDO, P. y PARDO RODRÍGUEZ, M. L.: *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIV (1301-1350)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, nº 138.

PÉREZ-EMBID WAMBA, F. J.: *Culto funerario y registro necrológico de la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XV)*, Editorial Dikynson, Madrid, 2015, p. 235.



VIRGEN DE LA ANTIGUA (1650?)

Pedro Rodríguez (s.a. s.l.)

Aguafuerte con retoques de buril sobre plancha de cobre batido color rojo

Inscripción: "N.S. Del Antigua de la S.Yglesia maior de Sevilla Petrus Rodriguez f. Hispali"

Archivo de la Catedral de Sevilla

Representa un retablo romanista que albergó el cuadro de la Virgen de la Antigua. Compuesto por un solo cuerpo y ático, con columnas pareadas de orden corintio sobre pedestal que flanquean la hornacina central de arco de medio punto. El arquitrabe de frontón recto sostiene el último cuerpo de moldura cuadrada que acoge al Salvador. El conjunto se remata por un frontón curvo partido decorado con orejetas, bola y símbolo de la cruz. A los lados los jarrones con azucenas.

Es el retablo realizado entre 1630 y 1632 para albergar la pintura de la Virgen de la Antigua, trasladada a este lugar por el arzobispo Cristóbal de Rojas Sandoval en 1578 y que más tarde sería ampliado en 1738 por Juan Fernández de Iglesias, con esculturas de Pedro Duque Cornejo y pinturas de Domingo Martínez, patrocinado por el arzobispo sevillano D. Luis de Salcedo y Azcona, y que se conserva en la actualidad. Esta obra se conocía sólo por las descripciones realizadas por Fernando de la Torre Farfán, Diego Ortiz de Zúñiga o Antonio de Solís, y gracias a este grabado poseemos el testimonio gráfico del original.

Sobre el grabador son pocos los datos que poseemos sobre su vida y obra. Firma la portada que enmarcó el título del "Triunfo del agua bendita de José de Santa María", impreso en 1642 por Simón Fajardo. Paralelamente alquila una casa en la collación de la iglesia del Salvador, donde se autotitula "abridor de láminas" y es avalado por el pintor de imaginería Alonso de Flores. Interviene en las reproducciones de estampas holandesas patrocinadas por el pintor Pedro Campolargo para la recién creada Academia de las Tres Nobles Artes y que servirían para ser copiadas por los alumnos.

Rosa María Salazar Fernández

BIBLIOGRAFÍA

CARRETE PARRONDO, J.: *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XIV a XIX,* Arteprocomun, Madrid, 2009.

GALLEGO, A. : *Historia del grabado en España,* Cátedra, Madrid, 1979.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Andalucía Moderna, Sevilla, 1909, t. III, p. 345.

PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de grabados españoles,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1981. t. III, pp. 47-48.

RECIO MIR, Á.: "Asensio de Maeda y la transformación de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)", *Cuadernos de Arte de Granada,* nº 29, 1998pp. 51-67.

REYES DE LA CARRERA, M. R.: "Un grabado del retablo de Asensio de Maeda de la Virgen de la Antigua de de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 887-900.

SALAZAR FERNÁNDEZ, R. M.:"La colección de láminas de cobre de la catedral de Sevilla", en *XIII Jornadas de Historia de la provincia de Sevilla. Las órdenes religiosas y militares en la provincia de Sevilla (siglos XIII-XX),* Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, 2017, pp. 729-781.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El primitivo tabernáculo pétreo de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla (1630-1632)", *Boletín de Arte,* nº 42, 2021, pp. 155-163.

AVE MARIA
N.S. DEL ANTIGVA DE LA S. YGLESIA MAIOR DE SEVILLA.

GRABADOS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA

1

GRABADO CALCOGRÁFICO QUE REPRESENTA A LA VIRGEN DE LA ANTIGUA CON DONANTE ARRODILLADA A SUS PIES, 1752

Jacobo Norberto Dierexsens (s.f.)

Grabado calcográfico en papel

15,8 x 20,5 cm

ACS, FC, Secc. X, Sign. 540

2

GRABADO CALCOGRÁFICO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, 1778

Francisco Gordillo (Sevilla, doc. 1762-1830)

Grabado calcográfico en papel

23,6 x 15,2 cm

BCC, FLC, n.º 64

3

GRABADO CALCOGRÁFICO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1793

Juan Moreno Tejada (Carrión de los Condes, 1739-Madrid, 1805)

Grabado calcográfico en papel

19,2 x 13,9 cm

ACS, FC, Secc. X, Sign. 536

4

HUECOGRABADO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA BAJO ARCO Y CON CORONA SOSTENIDA POR ÁNGELES, CA. 1939

Santiago Mumbru (s.f.)

Huecograbado en papel

24,1 x 9 cm

ACS, FC, Secc. X, Sign. 542

1

En el sucesivo devenir de la historia, el arte siempre ha estado al servicio del hombre para expresar su fe. Será en el Concilio de Trento (1545-1563), y más concretamente en el último de los decretos dimanados de este, donde se recoja que "[...] a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana [...]". Desde este momento, el arte comienza a concebirse como un instrumento pedagógico de la fe, más allá de la experiencia estética. Esto sería muy favorable para difundir la palabra de Dios en un momento histórico en el que muchas personas no sabían ni leer, ni escribir.

Siguiendo la línea que marcaba este decreto tridentino, fueron producidas una gran cantidad de obras artísticas de carácter religioso a lo largo de los siglos. Además, como medida de la Contrarreforma, estas creaciones se centraron en mayor parte en la devoción mariana, especialmente en las representaciones de la Virgen con el Niño, como es el caso de los cuatro grabados que se presentan.

En estos aparece representada la advocación de la Virgen de la Antigua compartiendo entre sí los atributos iconográficos que tradicionalmente le han sido otorgados. En cada uno de ellos la Virgen se presenta de pie, frente a nosotros, situada en el centro de la escena y sosteniendo a su Hijo. Según Medianero, estamos ante una Virgen *Odigitria* -palabra griega que significa "la que muestra el camino"- "como guía o conductora de Jesús al iniciar el sublime y difícil camino de su vida". Viste una túnica larga y ornamentada con motivos vegetales, de escote redondeado. Sobre ella cae un manto muy amplio y de apariencia pesada, que forma pliegues a través de los cuales salen sus brazos. Este además cubre su cabeza completamente, no siendo su cabello visible, lo cual alude a su modestia y virginidad. Su gesto es suave y dulce y su cabeza se encuentra ligeramente inclinada hacia la izquierda. En su mano derecha porta una rosa blanca, flor que está unida a la simbología cristiana desde la Edad Media y cuyo color nos remite a la pureza de la Virgen. Con su brazo izquierdo sostiene al Niño, por encima de su cadera y junto a su pecho, el cual está ataviado también con una túnica que cubre su cuerpo, pero que deja ver sus piececitos. El Niño porta en su mano izquierda un pájaro de alas desplegadas mientras que con la mano derecha bendice, levantando el dedo índice y corazón. Mientras que la Virgen dirige su mirada hacia nosotros, el Niño lo hace hacia su Madre con expresión de dulzura. Dos ángeles sobrevuelan la cabeza de la Virgen sosteniendo una corona, como alusión a María como la Reina de los Cielos. Al mismo tiempo, hijo y Madre presentan sendas aureolas.

El primero de los documentos es un grabado calcográfico de la Virgen de la Antigua perteneciente al Fondo Capitular del Archivo de la Catedral. Según Salazar Fernández, esta imagen forma parte de las *Aleluyas* que grabó en Flandes Jacobo Norberto Dierexsens para el Cabildo de Sevilla en 1752. En ella podemos ver a la Virgen enmarcada por una orla repleta de motivos vegetales e incensarios en la cual se enredan dos bandas, una superior y otra inferior, con la palabra "ALLELUIA" y la advocación "Nuestra señora de la Antigua". A sus

1

pies, encontramos una donante de pequeño tamaño que tradicionalmente se ha venido identificando como Leonor Urraca de Castilla, reina consorte de la Corona de Aragón, por su matrimonio con Fernando I de Aragón.

El segundo documento es un grabado calcográfico realizado por Francisco Gordillo en 1778. En él, la Virgen de la Antigua aparece situada bajo un arco con un frontón colmado de detalles y enmarcada entre dos columnas de orden jónico. Esta pieza pertenece al Fondo Luque Cabrera que se halla en la Biblioteca Capitular y Colombina. En la inscripción inferior puede leerse "Ver.ª Efigie de N. S.ra de la Antigua, sita en la Capilla de la Sta Yglesia Patriarcal d Sevilla".

El tercer documento es un grabado calcográfico realizado por Juan Moreno Tejada, quien fuera grabador de cámara de Carlos IV, a partir del dibujo de Luis Paret Alcázar y sus medidas son de 190 x 138 mm. Este grabado se integra en el Fondo Capitular del Archivo de la Catedral. En esta estampa podemos apreciar que la Virgen de la Antigua está presentada sobre un pedestal de estilo clásico mientras es rodeada por ángeles y querubines. En la inscripción superior puede leerse "ALLE. LVIA" y en la inferior "N. S.ª DE LA ANTIGUA". La imagen se encuentra rodeada por una orla con motivos vegetales y florales. La Biblioteca Capitular y Colombina alberga otro ejemplar de este grabado en el manuscrito titulado *Discurso historial de la antigüedad y milagros de N. Sª de la Antigua* por el padre Francisco Ortiz.

El cuarto documento es un huecograbado, también llamado fotograbado, realizado por Santiago Mumbrú en Barcelona. En él se aprecia la misma representación de la Virgen de la Antigua que encontramos en la capilla homónima en la Catedral de Sevilla, que data de principios del siglo XV. Aunque no conocemos con exactitud la fecha del grabado, sabemos que Mumbrú se encontraba en activo en 1920 en la capital catalana y en el reverso del grabado constan numerosas firmas con fecha de febrero de 1939, lo cual nos permite ubicar su creación entre esa horquilla temporal. Al igual que en el grabado anterior, la figura de la donante arrodillada ante María, está presente. Este documento se conserva en el Fondo Capitular del Archivo de la Catedral.

María Nieto Lozano

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ, F.: *Discurso historial de la antigüedad y milagros de N. Sª de la Antigua,* siglo XVII. BCC., Ms. 57-4-23.

LÓPEZ DE AYALA, I.: *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento,* Imprenta Real, Madrid, 1785, p. 474.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: *Nuestra Señora de la Antigua: la Virgen "decana" de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008, p. 45.

SALAZAR FERNÁNDEZ, R.: "La colección de láminas de cobre de la Catedral de Sevilla", en *Actas XIII Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Carmona, 2016, pp. 729-778.

Ver.a Efigie de N. S.ra de la Antigua, sita en su Capilla
de la S.ta Yglesia Patriarcal de Sevilla
La grauo fran.co Sordillo Hispal 1775

2

3

Ntra. Sra. de la Antigua
Se venera en la S. I. Catedral de
Sevilla

4

DEVOCIÓN Y ARTE: TRES REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN IMPRESOS Y MANUSCRITOS

1

LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, SIGLO XVII
Anónimo sevillano
Grabado calcográfico
18 x 11,3 cm
BCC, Ms.: 59-4-43 (h. 40)

2

LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, SIGLO XVIII
Anónimo sevillano
Grabado calcográfico
10,7 x 9,5 cm
BAS, Ms.: 43-107

3

LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, SIGLO XIX
Renaud
Grabado calcográfico
10,9 x 10,2 cm
BCC, FG: 78-3-2 (9)

Según la leyenda, antes de la conquista de Sevilla por los cristianos, un ángel condujo al rey San Fernando al interior de la mezquita principal de la ciudad, donde detrás de un muro que se hizo transparente, pudo ver la imagen de la Virgen de la Antigua que permanecía allí oculta desde hacía siglos; pocos días después se rindieron las fuerzas musulmanas y San Fernando entró triunfante en la ciudad el 22 de diciembre de 1248. La capilla actual está presidida por un retablo en cuyo centro hay una imagen pintada al fresco de la Virgen de la Antigua, realizada según los historiadores en el siglo XV, sobre un muro de la antigua mezquita que ocupaba el espacio de la actual catedral. La imagen de la Virgen sostiene a su hijo con la mano izquierda y con la derecha una rosa, mientras que el Niño sujeta un pájaro. Sobre su cabeza dos ángeles mantienen en el aire una corona que fue realizada en 1929 con motivo de la coronación canónica de la imagen y más arriba otro ángel muestra la inscripción *Ecce Maria venit*.

La Virgen de la Antigua es una de las imágenes marianas más veneradas en Sevilla, símbolo de la devoción popular y de una rica tradición que ha inspirado a numerosos artistas a lo largo de los siglos. Los grabados que se presentan capturan la profunda espiritualidad y el valor simbólico de esta figura, desde el Siglo de Oro hasta la actualidad.

1

En estos tres grabados calcográficos insertos en distintas obras correspondientes al fondo bibliográfico de la Catedral y Arzobispado de Sevilla desde el siglo XVII hasta el XIX, se refleja la evolución tanto de la técnica del grabado como de la representación artística de la Virgen de la Antigua.

En ellos se pueden observar elementos icónicos como la majestuosa corona, símbolo de la realeza divina, y el Niño Jesús, que sostiene en su brazo izquierdo. El uso de la luz y la sombra en estos grabados destaca el carácter espiritual y protector de la imagen. Son un testimonio de la maestría técnica de los artistas sevillanos, pero a su vez, también reflejan el papel central de la Virgen de la Antigua en la vida religiosa de la ciudad. Utilizados en ocasiones para acompañar las devociones personales o como parte de ofrendas religiosas, estas obras conectan a los fieles con la espiritualidad y la tradición iconográfica del Renacimiento y el Barroco en Sevilla. Cada grabado es un fragmento de la historia espiritual y artística de la ciudad, un testimonio visual de la perdurabilidad del culto a la Virgen de la Antigua y la maestría técnica de los artistas sevillanos. Permiten no solo apreciar la destreza técnica de los artistas, sino también vislumbrar la profunda conexión entre arte y fe en la Sevilla de antaño y testimonio visual de la perdurabilidad del culto a la Virgen de la Antigua.

El primero está encuadernado dentro del manuscrito con signatura 59-4-43 del fondo capitular, cuyo título es *Memorias Historicas de Sevilla* escritas por Juan Bernal en español y latín. Se trata de una copia de finales del s. XVII y principio del siglo XVIII realizada por don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo de la catedral de Sevilla. Se inserta justo como portada y al comienzo del primer capítulo cuyo título es *Templo Maximo sevillano consagrado al honor y Culto de S. Maria Virgen Mª de Dios en su imagen de la Antigua*. Del mismo modo y en el mismo ejemplar se encuentran otros grabados como el de San Isidoro, San Leandro, y escudo e imagen de Sevilla en h. 2r. Entre 136 y 137, otro grabado calcográfico con título en su interior "Bartolome Murillo pi." y "Mathías Arteaga sculp et xcud. A. 1672".

En el volumen misceláneo perteneciente al fondo arzobispal (BAS 43-107) con textos manuscritos e impresos y encuadernado en pergamino, se encuentra otro grabado precediendo a las distintas obras contenidas en

2

él. Se trata de un grabado calcográfico con la iconografía propia de la Virgen de la Antigua citada anteriormente y rodeada de una orla tipográfica realizada posteriormente.

En el Fondo Gestoso depositado en la catedral de Sevilla, "Apuntes" Tomo II (nº 28), encontramos otra representación de la imagen de la Virgen de la Antigua coronada por dos ángeles y enmarcada en una orla. A los pies "N. S. dela Antigua dela Santa Patriarcal de Sevilla". En esquina inferior izquierda la inscripción del grabador: "Renaud". Este grabador fue un artista del siglo XIX cuyo trabajo está asociado principalmente con la ciudad de Sevilla, y es recordado por sus contribuciones a la ilustración de libros y publicaciones religiosas, relacionados con la iconografía mariana y el culto a santos, así como por su relación con la iconografía popular devocional especialmente en Sevilla, ilustrando estampas y devocionarios. Le caracterizaba su minuciosidad y detallismo, lo que lo posiciona como uno de los grabadores que se preocupaba por la precisión en la representación de las figuras religiosas, en consonancia con la tradición devocional de la época.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: *Nuestra Señora de la Antigua: la Virgen "decana" de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008.

PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2007.

SOLÍS Y RIBADENEYRA, A. (S.I.): *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Edición Facsímil, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Fiestas Mayores, Sevilla, 2004.

VALDIVIESO, E.: "Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 3, 1990, pp. 109-122.

Nº 9.
(28.)
AVE MARIA
N.S.DE LA ANTIGVA de la S.ª Y
Parroqual de Sevilla

3

ATRILES DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1604, REFORMADOS EN 1734

Juan de Ledesma Merino (doc.1572-1632)
y Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1679-1750)

Plata en su color cincelada, repujada y recortada

30 x 34 x 27 cm

Inscripción: "D, FR.co ENRIQVEZ DE RIVERA SCoLASTIC HVI,
// ALME ECCLAC PORTIONARIVS //
B,V, MARIAE ANNO DNI 1604" (en óvalo de la peana)
"QVI SIS NON VNDE// NATVS SIS CO//
GITAS" (lema debajo del escudo, en la trasera de los atriles)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La pareja de atriles de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua es el resultado de la donación realizada por el maestrescuela y racionero de la catedral don Francisco Enríquez de Rivera (1545-1605). Gran devoto de esta advocación, el 30 de agosto de 1604, concertó con el platero de la fábrica catedralicia Juan de Ledesma Merino la hechura de una pareja de atriles, a entregar en la Navidad de ese mismo año "muy bien hechos y sinselados de medio relieve y calada toda la labor y an de llevar en medio cada uno una historia de nra. Señora del Antigua", añadiendo además que debían tener las armas del patrocinador, la inscripción que le diere, las molduras y los pies dorados y sin alma de madera[1]. El precio se fijó en 65 reales cada marco, debiendo pesar cada uno 56 marcos aproximadamente. Unas condiciones que se cumplieron a la vista del resultado, pues coincide en gran medida con el trabajo aún conservado, así como por la inscripción que señala el donante y el año de ejecución referidos. Si bien hoy día no conservan el sobredorado, posiblemente perdido en las múltiples limpiezas realizadas a los mismos, nos encontramos con unos atriles inspirados en los que Francisco de Alfaro ejecutó para el altar mayor catedralicio unos años antes, pues sobre unas patas de garras de león se levanta un basamento de perfil panzudo entre listeles que a su vez soporta la caja del atril. El referido basamento está decorado con gallones y motivos geométricos, y la caja es un prisma triangular, en cuya cara principal aparece un medallón central reproduciendo la referida imagen de Nuestra Señora de la Antigua en su hornacina, enmarcada por cuatro lámparas y dos candeleros encendidos. De igual manera, en la parte trasera una tarja ovalada recoge las armas con el lema del donante, y en la parte delantera del basamento otro apaisado con la referida inscripción.

Sin embargo, en el documento se hace constar que sus paredes debían ser caladas, tal y como luego refieren los inventarios, aunque hoy día presenta chapas repujadas. De hecho, en ellas se recrea un ornamento a base de tallos enroscados con estilizada y movida hojarasca rematadas en flores, que es más propio de la estética barroca que de la manierista practicada por Juan de Ledesma, por lo que es evidente que es producto de una reforma

[1] AHPS, SPNS, Sign. 10867, ff. 202r-v.

posterior, probablemente debida al deterioro que sufrían las paredes caladas por el uso. Dicha modificación pudo suceder en 1734, cuando se registra el pago a Manuel Guerrero de Alcántara por "componer 2 atriles de la capilla de la Antigua con algunas piezas nuevas", entre otras muchas obras de esta capilla, la cual se encontraba en plena renovación gracias a la munificencia del arzobispo Salcedo y Azcona[2]. Y ciertamente, si analizamos la ornamentación de estas chapas, recuerda a la que se reproduce en muchas de las piezas del altar de plata catedralicio, que como bien es sabido fue ejecutado entre este orfebre y Tomás Sánchez Reciente en estos mismos años.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[2] ACS, FC, Secc.VI, Sign. 6344, f. 341v.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 334-335.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo,* Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 85.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, 1976, Sevilla, tomo II, p. 147.

SANZ SERRANO, M. J.: "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* 22, 2010, pp. 185-215.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 116.

EL FRONTAL DE LA CREDENCIA DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1768

José Alexandre y Ezquerra (Zaragoza, 1722-Sevilla, 1781)

Plata en su color cincelada, repujada y grabada. Alma de madera

86 x 115 x 13 cm

Marcas: ALEXANDRE (José Alexandre y Ezquerra), CARDEN y cochinillo (Nicolás de Cárdenas) y Giralda (Sevilla)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Este frontal de plata para la credencia de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua fue donado por el canónigo Martín Alberto de Carvajal, uno de sus grandes devotos y mecenas de la segunda mitad del siglo XVIII. Entre sus donaciones, se encontraba el gran frontal de plata romano que regaló para el altar de la Virgen en 1761, gracias al cual, el Cabildo, como agradecimiento a tan generosa donación, le concedió sepultura en esta capilla para él y su madre. Una pieza romana a la que le siguió el frontal de la credencia que años más tarde también ofrecería a esta advocación, ejecutado por uno de los orfebres más relevantes de su tiempo, José Alexandre y Ezquerra. De hecho, su punzón aparece junto al que el contraste Nicolás de Cárdenas utilizó a partir de 1767, una cronología que concuerda con los datos históricos que se tienen de este frontal argénteo que fue estrenado el 2 de febrero de 1768, coincidiendo con la festividad de la Candelaria. Su peso y precio fueron registrados en el inventario de la capilla, siendo el primero de 449 onzas y 10 adarmes, y el segundo de 13.429 reales y 8 maravedíes, donde además de la plata y su hechura, se incluían el alma de madera, el cajón para guardarlo y otros gastos que conllevó esta obra.

Un revestimiento de la mesa auxiliar del altar de la capilla que, si bien se asemeja bastante al referido frontal de Lorenzo de Caporali, sus dimensiones son más reducidas. Es probable que esta semejanza se deba a una imposición del mecenas, ya que sigue el mismo planteamiento a la hora de resolver su arquitectura. Derivando de las composiciones barrocas, describe un frente a base de dos pilastras cajeadas extremas que, sobre un plinto corrido y soportando un entablamento, delimitan un rectángulo que cobija en su centro una voluminosa tarja de grandes dimensiones. Es evidente que en este caso esta última es más cerrada y vertical, descrita a base de tornapuntas aveneradas superpuestas entre trozos de cornisas rotas, perfilándose además toda la cartela con encrespados y carnosos acantos. Sin duda, presenta una plasticidad, vistosidad y artificio que recuerdan a las formulaciones del Rococó. Este *cartouche* encierra un alto relieve que representa el sagrado icono de la Virgen de la Antigua, sobre una peana de nubes con querubes y rodeada toda ella de una ráfaga de rayos incisos, además de portar una diadema circular sobre su cabeza. Una fidelidad con respecto al venerado mural, que también se advierte en los dos ángeles que sobre la Virgen portan una presea para su coronación, y sobre la cual otro ángel despliega

una filacteria donde reza "AVE MARÍA". Le sirve de pedestal, cerrando la tarja en su base, una elegante peana de perfiles alabeados, en cuyo frente se recrea una jarra con tres azucenas. Además, un voluminoso querubín, cubierto por un airoso penacho vegetal con una crestería avenerada interior, cierra en su cúspide la cartela mariana. Así mismo, a ambos lados se despliega un exuberante ornamento delimitado en cuatro registros de corte mixtilíneo, que está compuesto por tornapuntas aveneradas, acantos y flores abullonadas. Y si bien esta decoración tiene aún cierto recuerdo barroco, la rocalla también hace acto de presencia salpicando el marco interior del frontal, recreándose de manera salvaje entre sus derivados en el friso del entablamento, dispuesta de manera más ordenada en el basamento, y en forma de cadeneta en las cajas de las pilastras que enmarcan la credencia.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería en la catedral de Sevilla,* Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1989, nº 11.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo,* Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 86.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *José Alexandre y Ezquerra y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 82-84.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El platero romano Lorenzo de Caporali y su obra en la catedral de Sevilla", *BSAA Arte*, nº 89, 2023, pp. 229-248.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 169.

SANZ SERRANO, M. J.: "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* nº 22, 2010, pp. 185-215.

PAREJA DE BANDEJAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1796

Vicente Gargallo Alexandre (Zaragoza, 1742-Sevilla, 1808)
Plata en su color cincelada, repujada y en parte sobredorada
59,5 cm diámetro
Marca: V.GARGALLO (Vicente Gargallo Alexandre)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Uno de los grandes devotos de la Virgen de la Antigua durante la segunda mitad del siglo XVIII fue el canónigo Martín Alberto de Carbajal (1705-1797), expresándolo con la ofrenda de numerosas dádivas desde que obtuvo una canonjía en 1753. Entre estos regalos a la capilla se encontraban una casulla bordada en Italia en 1759, el frontal de plata romano de Lorenzo de Capolari en 1761, la credencia compañera de José Alexandre y Ezquerra en 1767 y el Lignum Crucis en un relicario de plata que adquirió del oratorio del cardenal Delgado y Venegas en 1783, una pieza esta última fundida, ya que su reliquia fue utilizada para el nuevo relicario de oro de Antonio Méndez.

Pues bien, al final de su vida tuvo a bien hacer una nueva ofrenda a esta capilla. En concreto, en 1795, tras una petición gubernamental de plata para financiar la guerra, el Cabildo hispalense había ofrecido, entre otras piezas argénteas, una pareja de azafates de la capilla de la Antigua, lo que motivó que este gran devoto decidiera reponer esta pérdida. Fue el 25 de mayo de 1796 cuando era anunciado a los capitulares, que vieron complacidos las nuevas bandejas que había labrado el platero catedralicio Vicente Gargallo Alexandre y que habían alcanzado un coste de 4.449 reales y medio. Sin lugar a dudas, debió mediar el gusto del canónigo para que Gargallo se inspirase en el diseño que Damián de Castro había planteado en las bandejas que el cardenal Delgado y Venegas donó a la catedral en 1777, ya que presentan el mismo carácter alabeado en su borde, salpicado de motivos de rocalla, así como los gallones helicoidales que recorren su fondo y nacen de un medallón central sobredorado donde se reproducen aquí las armas del Cabildo, la Giralda enmarcada por las dos jarras de azucenas. Una bella y magistral creación, típica de un fiel seguidor de la estética rococó y alejada del academicismo cortesano, en el que ciertamente Vicente Gargallo no se manejaba bien, de ahí que fuese estimado por los canónigos más ancianos como Carvajal acostumbrados a la rocalla, y denostado por otros miembros del Cabildo más jóvenes seguidores del academicismo neoclásico.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 284-286.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la Catedral de Sevilla", *Norba: Revista de arte*, nº 43, 2023, pp. 119-138.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla,1976, t. II, p. 150.

SANZ SERRANO, M.J. "Vicente Gargallo. Bandeja", en *El Fulgor de la Plata,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 364.

SANZ SERRANO, M. J.: "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* nº 22, 2010, pp. 185-215.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 167-168.

NOTICIAS DE LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN LAS GRADAS DE LA CATEDRAL

1

LIBRO DE ACTAS CAPITULARES, 1738

35 x 24 cm

ACS, FC, secc. I, sign.: 7159

2

NOTICIA DEL ORIGEN DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, DE LA SANTA METROPOLITANA, Y PATRIARCHAL IGLESIA DE SEVILLA: DESCRIPCION DEL NUEVO ADORNO DE SU MAGNIFICA CAPILLA, RELACION DE LAS SOLEMNES FIESTAS, Y CELEBRE NOVENARIO PARA SU ESTRENO, AL EXCMO. SEÑOR DON LUIS DE SALCEDO Y AZCONA, DIGNÍSSIMO PRELADO DE ESTA S. IGLESIA, D. ALONSO CARRILLO Y AGUILAR, CAVALLERIZO DE S. MAG. ALGUACIL MAYOR DEL TRIBUNAL DE LA SANTA CRUZADA DE SEVILLA, Y SU ARZOBISPADO, Y BIBLIOTHECARIO DE LA DIGNIDAD ARZOBISPAL. Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla, 1738

Alonso Carrillo y Aguilar (Sevilla, ¿?-1762)

4º

BCC, sign.: 61-5-4(3)

3

LA TIERRA DE MARÍA SANTÍSIMA. COLECCIÓN DE CUADROS ANDALUCES, BARCELONA, SUCESORES DE N. RAMÍREZ Y Cª, BARCELONA, 1879

Benito Mas y Prat (Écija, Sevilla 1846-Sevilla, 1892). Ilustraciones de José García y Ramos (Sevilla, 1852-1912)

Fol.

BCC, FG, sign.: 75-4-9

Acerquémonos brevemente a la historia de una capilla exterior de la catedral dedicada a esta venerada imagen en la actual calle Alemanes, antigua "de las Gradas", desde la que se manifestó durante siglos -y una vez más- la profunda devoción mariana de los sevillanos.

El pontificado del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona se extendió entre 1722 y 1741. En estos años, su implicación en el patrimonio cultural y artístico de la Iglesia hispalense dejó una importante huella de la que aún hoy somos deudores, como la fundación de la Biblioteca del Arzobispado o la reforma de la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral, cuya conclusión en 1738 se festejó en torno al 14 de junio con numerosas celebraciones, como se recoge en las actas capitulares y en diversas publicaciones. De las primeras, exponemos la fechada en 29 de marzo (h. 46r), donde se informa que el Arzobispo había mandado hacer un simpecado con la imagen de la Virgen de la Antigua "para el rosario que de Gradas sale por las madrugadas". Para su custodia, se acuerda habilitar el espacio "debajo del S[an]to [Cristo] de la esquina, en la conformidad que lo tiene el de la Assumpción", es decir, la esquina de las Gradas, actual entrada a la Biblioteca Capitular Colombina. La capilla de la Asunción, que hoy día se conserva, estaba dedicada al rezo del rosario en las Gradas de la catedral, cercana a la puerta del Perdón y perteneciente a la Sacramental

Bendicion de los S.tos Oleos se haga p.r el S.r Obispo de Osoro, en la Sacristia mayor, en Caso de no hazerse por el S.r Arzo.pno Prel.

Sarado 29 de Agosto de 1738 Cas.do

Cadr.o # Lrd.o M.r D. Pedro de Cesgedez Thesorero Lapgrietario, y Can.l Coad.r # llamado el Cav.do para determinar en q.l Conform.d se ejecutarà la Bendicion de los Santos Oleos, caso de no ejecutarla p.r Si el Ex.mo Señor Arzobispo Nr.o Prelado, requirio el M.r Mag.mo del Com.n dieren luz.r para tratar deste punto los v.es fam.es Y asiendolo dado, p.r la declarac.on de su derian, ò, no darlo. Se dispuso largam.te y finalm.te se Conformò el Cav.do en q.l se Notase, q.l sin perjuicio del dr.o del Cav.do Y p.r esta Nez Estarian, ò, no los v.es fam.es en la Sala Capt.l al Tratado, y decision re.s si, no haciendose personalm.te p.r el Ex.mo S.r Arzobispo, Nuestro Prelado, la funcion de la Bendicion de los S.tos Oleos, seria Entre Choros, ò, en la Sacristia Mayor. Y Vegeridas las havas p.r el M.r Mag.mo del Com.n al Supra expressado efecto, Calificò el M.r Thesorero, la B.ca q.l debajo de las Veferidas Circunstancias, se hallen pres.es la Negra, q.l den Lugar. Y Recogidas se hallaron 25 Blancas, y 4 Negras. Con q.l el Cav.do mandò, q.l sin perjuicio de su derecho, y p.r esta Vez se hallen pres.es los v.es fam.es Y asiendole mandado, Entrar, se dispuso largam.te en q.l

del Sagrario, lo que ha dado lugar a que diversos autores confundan el origen e historia de ambas.

Esta noticia revela la existencia previa de una congregación rosariana, confirmada por el texto pintado que se conserva en el intradós del arco de acceso a la capilla. En él se recogen los nombres de sus fundadores, la salida desde 1690 (aunque sobre esta fecha discrepan algunos autores) de dos rosarios, uno de prima noche (desde el 27 de agosto) y otro de madrugada (desde el 7 de diciembre), y que contaba con diversas indulgencias concedidas por los arzobispos. Se añade, bajo un ángel que porta un rosario, que en 1747, y por disposición de D. Luis de Salcedo, se fundó una memoria de misas del alba que se celebrarían en el altar de la Virgen de la Antigua de la catedral tras el rezo del rosario por los miembros de esta hermandad.

Otros datos interesantes aporta el libro que se expone, obra de alguien presente en estos actos, Alonso Carrillo, como la celebración el 22 de junio de un solemne rosario en procesión desde el Palacio Arzobispal hasta la catedral, en el que participaron congregaciones dedicadas a esta devoción, cerrándola la de "Nra. Señora de la *Antigua*, sita en las Gradas de la Cathedral" que llevaba el simpecado "con su Soberana Imagen colocada en él (interin, que viene el que se espera de Génova)", hecho en "tela celeste, y guarnición de plata". Este acto concluyó al colocarlo "en su nueva Capilla, labrada para este fin en la esquina de Gradas". Añade que además se hizo "una cruz de carey, con sobrepuestos de plata blanca, y dorada, para guiar el Rosario. También se contaba, como era habitual para el rezo por las calles, con varios faroles.

Del siglo XIX se conservan diversas noticias, como las recogidas en 1880 en el Boletín del Arzobispado, donde se describe que, ante el paso del rezo de este rosario por las calles, los vecinos colocaban luces en sus balcones y cómo en las Gradas se quemaban cohetes y bengalas. El interior de la capilla contaba, según Gestoso, con un dorado y barroco altar y, en el dibujo que exponemos, obra de José García Ramos, ilustrando la obra de Benito Mas, podemos contemplar la capilla abierta y, en su interior, el simpecado sobre el altar flanqueado por unos faroles.

Carrillo menciona dos simpecados, no dejando claro a cuál de ellos corresponde esta descripción: "sobre Glasé, o Tesú de Plata, bordado de Oro, matizado de diferentes flores de seda: y en el centro un óvalo, en que está colocada nuestra Señora de la Antigua, y a sus pies otro, con el Retrato de su Exc. y dos Escudos de sus Armas en las pendientes, con Cruz, y vara de Plata, que lo hermosean". Desde luego, no se trata del que hoy día se conserva, pero la existencia de dos nos la confirma Benito Mas al publicar un inventario de 1850 en el que constan uno de gala y otro de diario. Como curiosidad añade, entre los bienes de esta congregación, "una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de tres cuartas de alto, sobre plancha de cobre, que está colocada en la puerta de la capilla". Efectivamente, aún se ve la huella de su peculiar forma en el exterior, pero la plancha se conserva en la Biblioteca Capitular Colombina.

Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: "La venerable imagen de Nuestra Señora de la Antigua en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal", *Sevilla Mariana*, T. II, 1882, pp. 15-27, 52-61, 90-99 y 134-148.

Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla. Segunda época, Impr. y Lib. de los Sres. D. Antonio Izquierdo y sobrino, Sevilla, 1880, pp. 40 y 642.

CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Sevilla: descripcion del nuevo adorno de su magnifica Capilla, relacion de las solemnes fiestas, y celebre novenario para su estreno, al Excmo. Señor Don Luis de Salcedo y Azcona, digníssimo Prelado de esta S. Iglesia, D. Alonso Carrillo y Aguilar, cavallerizo de S. Mag. alguacil mayor del Tribunal de la Santa Cruzada de Sevilla, y su Arzobispado, y Bibliothecario de la Dignidad Arzobispal,* Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla, 1738, pp. 70-71 y 80-88.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, T. II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 93-94.

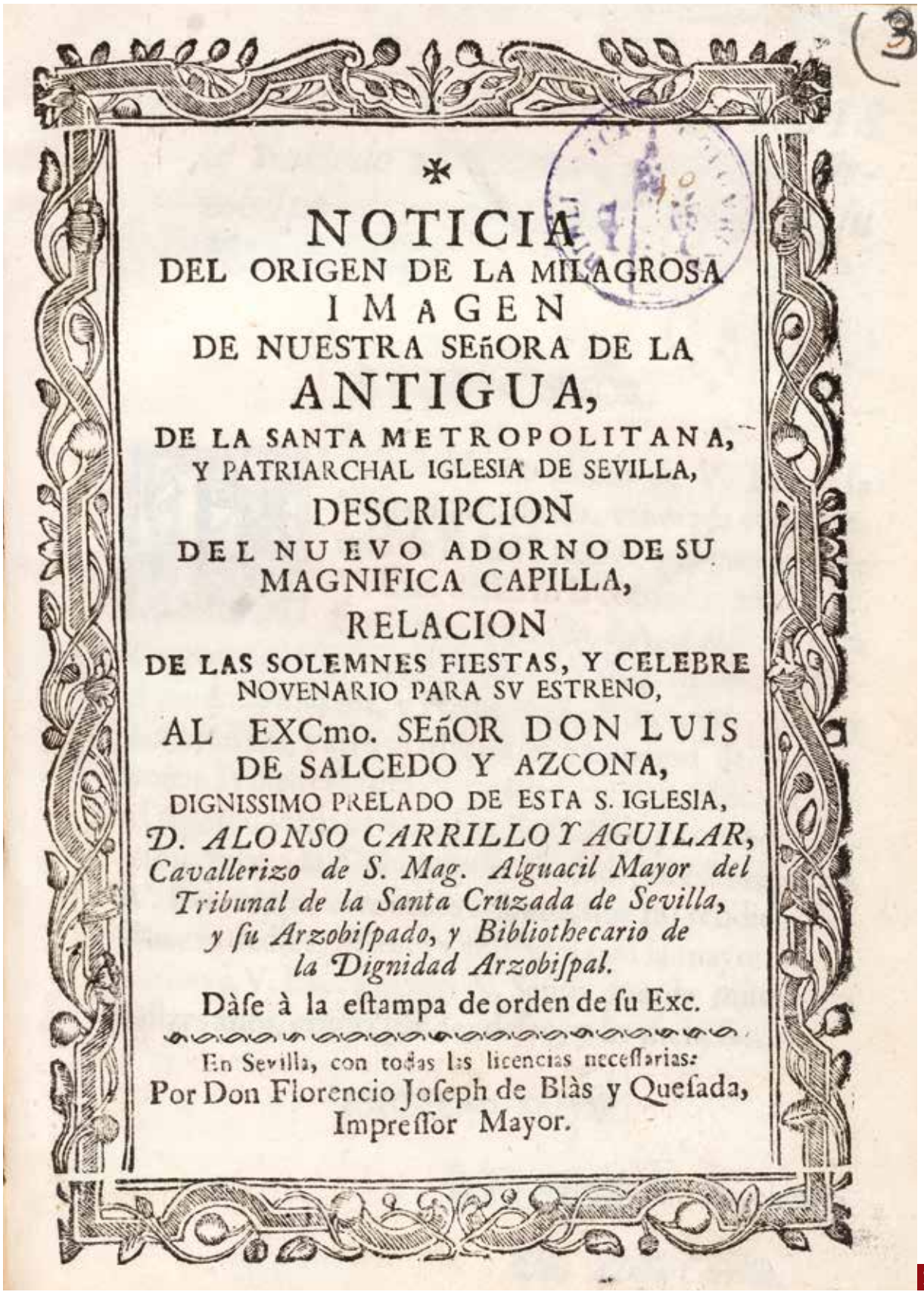
MAS Y PRAT, B.: *La tierra de María Santísima. Colección de cuadros andaluces.* Sucesores de N. Ramírez y Cª, Barcelona, 1879, p. 341.

ROMERO MENSAQUE, C. J.: *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades (Siglos XV-XXI),* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 351-352.

modo se haria la expressada funcion. Y aviendo 46.
dado lugar el C. D. Phelipe tercero, como Lar.
del C. Obispo de Jaen, q. la a de executar.
Para la Resolucion se vio de las havas q. Ca
lificò el C. Thesorero la Blanca, q. se haga
entre Choros, la Negra, q. en la Sacristia m.
y repartidas, aviendose recogido, se hallaron
18 havas Blancas, y 44 negras. Y q. reconocer
se aver mucho excesso de havas respecto de los
señores, q. avian Norado, se declarò q. nulla
la Noradura, y se Nolvio a Norar en la Con
form. ya expressada, Y recogidas las havas se
hallaron 17 havas B.s y 18 Negras. Con q. dò m.
el Cav.do se haga la funcion de la Bendic.n
de los P.s Oleos en la Sacristia Mayor. Y
asimismo mandò Su S.a Ill.ma q. el Maestro
de Cerem.s arreglue todo lo conducente à esta
providencia.

Sitio concedido p.a Custodiar el simpecado de Nra S.ra de la Antigua.

Y el Sr. exque al Cav.do q. el Ex.mo S. Arzobispo, Nro
Prelado à mandado hacer un Costado sin Pecado
con la efigie de Maria Santissima de la Antigua,
para el Noviazio, q. de Gradas sale y las madru
gadas. En cuio supuesto, parecia, se le podria, destì
nar sitio para su Collocacion, debajo del S.or
Xpto de la quina, en la Conform.d q. tiene el
de la Assumpcion. Y el Cav.do se conformo con
esta prop.n Y Comenzo a los S.s de Jab.ca con asistencia
del C. D. Ntg. Carrillo lo executen, no ten.do Inconv.e.



✠

NOTICIA
DEL ORIGEN DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA SEñORA DE LA ANTIGUA,
DE LA SANTA METROPOLITANA, Y PATRIARCHAL IGLESIA DE SEVILLA,

DESCRIPCION
DEL NUEVO ADORNO DE SU MAGNIFICA CAPILLA,

RELACION
DE LAS SOLEMNES FIESTAS, Y CELEBRE NOVENARIO PARA SU ESTRENO,

AL EXCmo. SEñOR DON LUIS DE SALCEDO Y AZCONA,
DIGNISSIMO PRELADO DE ESTA S. IGLESIA,

D. ALONSO CARRILLO Y AGUILAR, Cavallerizo de S. Mag. Alguacil Mayor del Tribunal de la Santa Cruzada de Sevilla, y ſu Arzobiſpado, y Bibliothecario de la Dignidad Arzobiſpal.

Dàſe à la eſtampa de orden de ſu Exc.

En Sevilla, con todas las licencias neceſſarias:
Por Don Florencio Joſeph de Blàs y Queſada, Impreſſor Mayor.

2

3

CARTELES PUBLICITANDO LA CELEBRACIÓN DE NOVENAS O ROSARIOS DE MADRUGADA

CONGREGACIÓN DEL SANTÍSIMO ROSARIO DE MADRUGADA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, sita en las Gradas de la Catedral. Convocatorias de Novenas y Rosarios de Madrugada

Siglo XVIII, 1866, 1874 y 1879

Papel. 310 x 215, 427 x 293, 633 x 450 y 425 x 302 mm

ACS, FC, Secc. X, sin signatura

"El Rosario es la devoción popular por antonomasia", según palabras del cardenal arzobispo de Sevilla, don Carlos Amigo Vallejo.

Los orígenes del Rosario en Sevilla hay que vincularlos en principio a los conventos de la Orden de Predicadores donde, desde 1479, se instituyeron formalmente las denominadas cofradías del Rosario, corporaciones dependientes de la Orden dedicadas al ejercicio de esta oración y culto a la Virgen. A partir de finales del siglo XVII comenzaron a celebrarse de forma pública por las calles, siendo la expresión más genuina de la devoción mariana en Sevilla, cuyo desarrollo envuelve la historia de la piedad popular.

La tradición señala que el primer Rosario se celebró por la calle la noche del 17 de junio de 1690, saliendo desde la parroquia de San Bartolomé. En ese mismo año, el 27 de agosto, se convocó el primer Rosario de prima, -primera hora después del amanecer-, por la Congregación del Rosario de Nuestra Señora de la Antigua, con sede en las gradas de la catedral, y el 7 de diciembre del mismo año fue esta congregación la pionera en las procesiones de madrugada, concitando gran número de vecinos y devotos. Todo ello puede leerse en un texto escrito sobre el muro de la que fue su capilla-retablo y hoy entrada de la Institución Colombina, en la calle Alemanes de Sevilla. La congregación fue muy favorecida por los prelados, especialmente Salcedo y Azcona, que le donó en 1738 el simpecado de gala.

El primer cartel que se expone, del siglo XVIII, corresponde a una novena convocada por la Congregación del Rosario de Nuestra Señora de la Antigua, a celebrar el 7 de diciembre, para dar cultos al Inmaculado misterio de la Purísima Concepción de la Virgen María, que venía celebrándose por espacio de noventa y dos años, siempre al toque del alba, hora señalada como la más indicada de todo el día, en la cual "nuestro espíritu se halla más desembarazado de los negocios del mundo y más apto para los espirituales", concluyendo en la capilla donde se venera Nuestra Señora en la catedral.

Los otros tres carteles publicitan convocatorias de Rosarios de madrugada de Nuestra Señora de la Antigua, sita en las gradas, en los años 1866, 1874 y 1879, indicándose las diferentes iglesias en las que se haría estación. Con ellos se corrobora que, a pesar de que en la segunda mitad del siglo XIX estas celebraciones rosarianas dejaron de tener el esplendor de épocas anteriores, su pervivencia continuó en el sentir devocional del pueblo, como se comprueba además por la existencia en el Fondo Arzobispal de un expediente sobre la aprobación de las Reglas de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de la Antigua en 1875, estando situada su capilla en las gradas de la catedral.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO MENSAQUE, C. J.: *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades (Siglos XV-XXI),* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 9 y 351.

ROMERO MENSAQUE, C. J.: "Los comienzos del fenómeno de los rosarios públicos en Sevilla. Las noticias de Alonso Martín de Braones (1690- 1695)", *Revista de Humanidades*, nº 15, 2008, pp. 199-215.

AVE MARIA PURISIMA,
en gracia concebida.

LA CONGREGACION
DEL SS.mo ROSARIO DE MADRUGADA
DE NUESTRA SEÑORA
DE LA ANTIGUA,

SITA EN LAS GRADAS DE LA SANTA METROPOLITANA

Y PATRIARCAL IGLESIA DE ESTA CIUDAD, convida à todos los Fieles devotos de MARIA Santisima, para que dexando por breve rato el comun descanso, acompañen à nuestra Patrona, y canten sus alabanzas en la proxima Novena, que esta Congregacion le consagra en reverentes Cultos à el Inmaculado Mysterio de su Purisima Concepcion en Gracia por espacio de noventa y dos años, y lograràn el auxilio y amparo que su Maternal cariño nos ofrece, poniendo de nuestra parte las circunstancias necesarias, que sino quedaràn vacias nuestras Oraciones. La hora es la mas propia de todo el dia, en la qual nuestro espiritu se halla mas desembarazado de los negocios del mundo, y mas apto para los espirituales.

Comienza esta Novena el dia siete de Diciembre de este presente año al toque del Alva, siguiendo las Estaciones acostumbradas, y concluyendo en la Capilla donde se venera esta Señora en dicha Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia.

Se previene hay muchas Indulgencias concedidas à los que asisten à tan piadosa Funcion: Y asimismo à los que llevan alguna Insignia, ò dan limosna para tan devoto fin.

1866

Año de 1866

COMUNIO TUA
DEI GENITRIX GAUDIEM ANUNTIAVIT
IN UNIVERSO MUNDO.

AVE-MARÍA
GRATIA PLENA DOMINUS TECUM.

LA ILUSTRE Y FERVOROSA HERMANDAD
DEL

SANTISIMO ROSARIO,

DE MADRUGADA,

DE NUESTRA SEÑORA

DE LA ANTIGUA,

SITA EN LAS GRADAS

DE LA STA. METROPOLITANA Y PATRIARCAL IGLESIA

DE ESTA CIUDAD,

DE LA QUE SON PATRONOS

LOS EMMOS. Y RMOS. SRES. CARDENALES ARZOBISPOS DE ESTA DIÓCESIS,

CONSAGRA

A tan amante Madre en el Sagrado Misterio

DE SU CONCEPCION EN GRACIA,

SU SOLEMNE ANUAL NOVENA

Que dará principio EN LA MADRUGADA del dia 8 de Diciembre en punto del Alba, haciendo estacion á las Iglesias que á continuacion se espresan.

DIA 8.=Capilla de la Purísima Concepcion, sita en el Postigo del Aceite.
DIA 9.=Capilla de Ntra. Señora de La Luz, sita en la calle Real de la Carretería.
DIA 10.=Capilla de S. José, sita en la Calle Manteros.
DIA 11=Religiosas de Santa Teresa de Jesus,
DIA 12.=Iglesia de S. Juan de Dios.
DIA 13.=Iglesia de S. Buenaventura.
DIA 14.=Capilla de Ntra. Sra. del Rosario sita en la Resolana.
DIA 15.=Religiosas de la Encarnacion.
DIA 16.=Capilla de Ntra. Sra. de la Piedad, sita en el Barratillo, y á la de Ntra. Sra. del Rosario, en la Cestería.

El dia 16, á las Oraciones saldrá procesionalmente el ROSARIO, y hará estacion á la Iglesia parroquial de Santiago el Mayor.

NOTA.—En el caso de que SS. AA. RR. determinen que haga estacion el Rosario á su Real Capilla, se suprimirá la que le corresponda.

Se suplica á este devoto pueblo la asistencia á estos piadosos actos, para ganar las gracias que están concedidas por los Sumos Pontífices y Prelados de Ntra. Santa Madre Iglesia.

SEVILLA 1866.—IMPRENTA Y LITOGRAFÍA DE EL IMPARCIAL, ESCOBAS NÚM. 44.

1874

Año de 1874

Concepto tua Dei Genitrix gaudium annuntiavit in universo mundo.

Ave Maria gratia plena Dominus tecum.

A LA QUE ES MADRE DE DIOS Y REINA DE CIELO Y TIERRA

LA ARCHIEPISCOPAL, REAL É ILUSTRE HERMANDAD

DEL SANTISIMO ROSARIO DE MADRUGADA

DE NUESTRA MADRE Y SEÑORA

LA ANTIGUA,

PATRONA DE SEVILLA,

SITA EN SU CAPILLA PROPIA

EN LAS GRADAS DE LA STA. IGLESIA CATEDRAL

DE ESTA CIUDAD,

agregada al Apostolado de la Oracion y Pia Union de Desagravios del Sagrado Corazon de Jesus,

DE LA QUE SON HERMANOS MAYORES Y PATRONOS PERPÉTUOS

LOS EMMOS. Y RMOS. SEÑORES CARDENALES ARZOBISPOS DE ESTA DIOCESIS,

SIÉNDOLO ACTUALMENTE

EL EMMO. Y RMO. SR. DR. D. LUIS DE LA LASTRA Y CUESTA, CARDENAL DE S. PEDRO AD-VINCULA,

ARZOBISPO DE SEVILLA:

DEVOTÍSIMA DE LA SIEMPRE VIRGEN MARIA Y CELOSA DE SOSTENER SUS CULTOS

CONSAGRA Á TAN AMANTE MADRE Y SEÑORA

EN EL SAGRADO MISTERIO DE SU CONCEPCION INMACULADA

SU SOLEMNE ANUAL NOVENA VESPERTINA

que dará principio el día 7 de Diciembre en punto del Ave María.

ESTACIONES QUE HA DE HACER ESTA HERMANDAD CON SU SANTO ROSARIO DE MADRUGADA EN PUNTO DEL ALBA.

Dia 6.—Capilla de S. José, sita en calle Manteros.
Dia 7.—Capilla de Ntra. Sra. del Rosario, sita en la Cestería.
Dia 8.—Capilla de la Purísima Concepcion, sita en el Postigo del Aceite, é Iglesia de Religiosas de la Encarnacion.
Dia 15.—Capilla de Ntra. Sra. de la Piedad, sita en el Barstillo, y despues á la de Ntra. Sra. de la Luz, sita en la Carretería.

Diariamente al toque del Ave María se reza el Santo Rosario en esta Capilla, cantándose los Sábados la Salve á Ntra. Sra. a la terminacion del rezo.

Se suplica a los fieles la asistencia a los actos de esta Hermandad, á fin de que puedan ganar las innumerables indulgencias que ésta tiene concedidas por los Sumos Pontífices y Prelados de Nra. Sta. Madre la Iglesia.

SEVILLA, 1874.—Imprenta de CASTILLO y VILLANUEVA, Vizcaínos 17.

CRUZ DE GUÍA DEL ROSARIO DE LA ANTIGUA, 1738

Atribuida a Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689-Bogotá, 1776)
Madera, carey y plata fundida, recortada, repujada, grabada y sobredorada
118 x 65 x 7 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La cruz de carey con apliques de platería, custodiada hoy día en el tesoro catedralicio, perteneció a la Hermandad del Rosario de la Antigua, fundada en 1691. Durante todo el proceso de remodelación y enriquecimiento de la capilla de la Antigua que se llevó a cabo entre los años 1734 y 1738 bajo la munificencia del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona, este también tuvo a bien agasajar a la corporación que semanalmente rezaba el rosario por las calles de la collación de Santa María, con "una Cruz de Carey con sobrepuestos de Plata blanca, y dorada". Así lo expone Carrillo y Aguilar en su obra dedicada a esta devoción, y, si tenemos en cuenta que todos los trabajos de platería del proyecto de renovación de la capilla de la Antigua financiados por el prelado recayeron en el platero Tomás Sánchez Reciente, es lógico pensar que esta obra saliera de su taller, más cuando no solo dominó el arte de la platería, sino que tuvo toda una creatividad poliédrica, destacando tanto en la faceta de diseñador de retablos y arquitecturas, como también en la ejecución de esculturas en plata. Por lo tanto, un trabajo como este propio de la ebanistería, bien pudo hacerlo este creador, el cual debió diseñar la obra y contar con ayuda para realizar la estructura de madera y cortar las placas de carey. Estas quedaron fijadas por listeles y tornillos de plata ejecutados por el orfebre, los cuales presentan los característicos broches de querubes insertos en una orla vegetal calada que recorren toda su superficie y que son similares a los empleados por Sánchez Reciente en otros trabajos de la capilla de la Antigua, tanto en el marco del Santo Rostro como en el arco de la hornacina que cobija el mural de la Virgen, en este último caso en un formato monumental. De hecho, su diseño de gran cruz de perfiles ondulantes con perillas, parecidas a las de la baranda del comulgatorio que labró en estos años para esta misma capilla, en los extremos del travesaño y la cartela vegetal y ovalada del INRI en su cúspide, tampoco se aleja de las creaciones del maestro, como se puede comprobar en la cruz procesional de Santa Ana de Triana, obra igualmente de este reputado orfebre que llegó a ser en 1730 Platero de Cámara de Felipe V. Además, la advertencia de Carrillo al mecenazgo de Salcedo y Azcona se corrobora en su nudo que, resuelto a manera de cartela mixtilínea, recoge en un frente sus armas y en el otro las del cabildo, haciendo referencia con esta última aparición al nombramiento de esta hermandad como administradora de la dotación de la misa diaria que el mismo prelado estableció en esta capilla.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Seuilla, descripcion del nuevo adorno de su magnifica capilla, relacion de las solemnes fiestas y celebre novenario para su estreno*, Por Florencio Joseph de Blas y Quesada, Impressor Mayor, Sevilla, 1738, p. 71.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 52, 2021, pp. 275-292.

SANZ SERRANO, M. J.: "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* nº 22, 2010, pp. 185-215.

INRI

SIMPECADO DE LA ANTIGUA, 1700-1750

Anónimo

Pintura: atribuida a Domingo Martínez

Tejido de terciopelo con bordados y pintura de óleo sobre lienzo

200 x 121 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La pieza textil presenta un estilo tardo-barroco por su diseño, composición y materiales empleados.

Etimológicamente, la palabra "simpecado", se refiere a "sin pecado" (concebida), que es una expresión religiosa que hace referencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. El origen de estas insignias o estandartes marianos está en la Edad Moderna, cuando las procesiones religiosas manifestaban públicamente la concepción de la Virgen María a través del lema latino "Sine Labe Concepta" (Sin Pecado Concebida).

El simpecado se puede definir como un estandarte procesional compuesto por un asta de madera en horizontal. Posee un perfil serpenteante y quebrado y está en clara consonancia con los modelos tardobarrocos de la escuela sevillana. Esta pieza textil está realizada en tejido de terciopelo de seda de color granate y bordados en hilos metálicos tendidos de plata sobredorada. Como ornamentación, es empleado el escamado de lentejuelas, trabajos de canutillo y chapas o "mingos" como elementos decorativos. En cuanto a los bordados, las técnicas o puntos empleados son el setillo, ladrillo, cartulina, media onda y media onda encontrada. La decoración que presenta es simétrica y bilateral en su composición y está repartida por toda la obra textil. La pieza bordada, se decora fundamentalmente con motivos florales y vegetales, en los que aparecen tallos con flores y hojas de distintas especies y tamaños, ocupando estos elementos decorativos casi toda la superficie de la pieza.

Como elementos destacados figuran bajo el tondo central y a ambos lados de la obra, dos escudos pertenecientes a don Luis de Salcedo y Azcona, arzobispo de Sevilla entre los años 1722-1741. Este arzobispo era especialmente devoto de la imagen de la Virgen de la Antigua, una de las más antiguas de esta Archidiócesis. La obra termina en su parte inferior en forma de flámulas cortas, con una abertura triangular para permitir la visión de la persona que lo porta. Es una insignia empleada especialmente en las cofradías, romerías y demás celebraciones marianas como una insignia simbólica de la Virgen María.

En el centro de la obra se representa, en un óleo sobre lienzo, la imagen de la Virgen de la Antigua, de tipo *Hodegetría* (la Virgen de pie con el Niño Dios en el brazo izquierdo) portando diversos atributos alusivos a la Inmaculada Concepción.

La corona real que aparece portada por querubines sobre la cabeza de la Virgen está relacionada con los atributos de reina, siendo una trasposición de la Realeza de los monarcas terrenales a la corte celestial. En el concilio de Éfeso, en el año 431, se admite la tradición de imponer a la Virgen una corona regia al modo terrenal, pasando en el siglo XVI a convertirse en un ritual de la iglesia. La coronación se confunde comúnmente con la glorificación de la Virgen. La diferencia entre ambos episodios está en la naturaleza del momento. En la coronación es Cristo adulto el que concede la dignificación en vida celestial de María, mientras la glorificación suele ser de la Virgen en vida en el trono con el Niño Jesús en sus brazos.

La Virgen de la Antigua viste túnica y manto blanco, representando pureza y virginidad, con decoración vegetal en dorado. En su mano derecha porta una rosa, siendo este un atributo de una gran carga simbólica.

Mª Gema Pérez Morales

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN MARQUEZ, T.: *El Palacio Arzobispal,* Cajasur. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Cordoba, Córdoba, 1998.

POLERÓ, V.: "Nuestra Señora de la Antigua", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* nº 4/40, 1896, pp. 57-58.

SORO CAÑAS, S: *Domingo Martínez,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

VALDIVIESO, E.: "Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* nº 3, 1990, pp. 109-122.

VIRGEN DE LA ANTIGUA, 1769

Francisco Gordillo (Sevilla, 1744-México, 1830?)
Buril sobre plancha de cobre batido de color rojo claro
440 x 320 y 2 mm de grosor
ACS, FC, Secc. 8, 52-3-4 4 bis

Este grabado dedicado a la Virgen de la Antigua presenta la siguiente inscripción: "VºRº dl Nª Sñ de la Antigua que se venera en la Stª Patrial Yglesia d Sevª y en la capilla de las gradas de Dtha Ygleª El Eminmo Sr. Cardenal d Solis a concedio 100 dias de Yndulga por cada Ave Maria que rezaren delte desta Sta Imagn Y otros 100 dias a la que llevasen alga insima en el Rosario Al Illmo Sor Opo dn Guadar aConcedio 40 dias por cada limosna que dieren por el culto de esta Sª en su Rsª y Capilla de gradas se abrió adevozn d los congtes del Rosario".

Aparece la Señora en posición frontal, de pie sobre pedestal. Porta en la mano izquierda a su Hijo que juega con un pajarito y con la derecha ofrece una rosa. Ambas figuras están nimbadas y sus vestidos profusamente decorados. Hacia esta imagen se dirigen seis pajes de menor tamaño, pertenecientes a la Hermandad del Rosario y que forman parte de la procesión del rosario de la madrugada. Portan velas y estandartes marianos. Toda la composición está rodeada de rocallas carnosas que se convertirán en el sello particular de sus obras de la época sevillana.

Reproduce la copia del óleo sobre cobre que preside la puerta de la actual entrada a la Biblioteca Colombiana. La lámina fue sufragada por la citada Hermandad del Rosario de la Virgen de la Antigua, que desde 1690 se reunía bajo el retablo del Cristo de los Ajusticiados.

Afortunadamente, el grabado está firmado por "Fco. Gordillo", un importante grabador de la segunda mitad del siglo XVIII. Francisco Gordillo Caballero nace en Sevilla hacia 1744 en el seno de una familia de plateros. La familia Gordillo se encontraba viviendo en 1728 en la Alcaicería de Curtidores, compartiendo vivienda. Su tío paterno, Esteban Gordillo, era discípulo del platero de oro Manuel de San Román y Codina, padre de Diego, uno de los grabadores más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII y que se convertiría en su cuñado.

En 1762 encontramos una de sus primeras obras fechadas, es un San Juan Nepomuceno que se veneraba en el antiguo templo de San Miguel, y se basaba en un dibujo de Pedro Tortolero. A partir de esta fecha Gestoso nos enumera varios grabados rubricados por él.

En 1774 fue grabador de la Casa de la Moneda y ayudante, junto al grabador López de Palma, de Antonio de Saa, su maestro.

En 1789 se traslada a Madrid, trabajando como ayudante segundo de la Casa de la Moneda. En 1799 es nombrado grabador principal de la Casa de la Moneda de México, ciudad a la que se traslada un año después. En esta ciudad fue nombrado tasador judicial y director de grabado de la Real Academia de San Carlos. Tras la ley de 10 de mayo de 1728 es cesado en su cometido por su origen español. No sabemos a qué edad fallece, pero a partir de 1830 dejamos de tener noticias suyas.

Rosa María Salazar Fernández

BIBLIOGRAFÍA

CANO CUESTA, M.: *Catálogo de Medallas Españolas,* Museo del Prado, Madrid, 2005.

CARRETE PARRONDO, J.: *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XIV a XIX,* Arteprocomun, Madrid, 2009.

DONAHUE-WALLACE, K: "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810)", *Tiempos de América,* nº 11, 2004. pp. 49-61.

GALLEGO, A. : *Historia del grabado en España,* Cátedra, Madrid, 1979.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Andalucía Moderna, Sevilla, 1909, t. III.

PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de grabados españoles,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

CALVO, F., CARRETE, J. LLEÓ, V. y VALDIVIESO, E.: *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*, Ediciones el Viso, Sevilla, 1991.

SALAZAR FERNÁNDEZ, R. M.:"La colección de láminas de cobre de la catedral de Sevilla", en *XIII Jornadas de Historia de la provincia de Sevilla. Las órdenes religiosas y militares en la provincia de Sevilla (siglos XIII-XX)*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, 2017, pp. 729-781.

V.R. d. N. S. de la Antigua q. se venera en la S.ta
Capilla, Yglesia d. este R.l Yerda la Capilla de las gradas de dha. Yglesia, el Emin.mo
S.r Cardl. d. Solis a Concedido 1.00 dias d. Indulg.a por cada Ave M q.
rezaren del.te Festa S.ta Imag.n Yotros 100 dias a los q. llevaren alg.a In-
Stria en el Rosario el Ill.mo S.r Obpo. d. Guadara concedio 40 dias p.r
por cada limosna que dieren por el Culto de esta S.ta en su Ros.o
y Capilla d. gradas se abrio á devoz.n d. los Cong.tes
del Rosario

IMAGEN DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, PATRONA DE PANAMÁ, 2012

José Antonio Navarro Arteaga

Talla en madera, estofada y encarnada

196 x 71 x 67 cm

Catedral de la Ciudad de Panamá

Las circunstancias han hecho posible contar para la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* con una de las muestras más evidente del universalismo que tuvo la devoción a la Virgen de la Antigua, la presencia de la imagen de Santa María de la Antigua, patrona de Panamá, y usando palabras de Mons. Ulloa, arzobispo metropolitano de Panamá, de cómo desde Sevilla se irradia al mundo la devoción a la santísima Virgen.

La devoción sevillana que gozó de más popularidad y fervor a finales del siglo XV y durante el siglo XVI es la de Nuestra Señora de la Antigua, en un momento que Sevilla es Puerto y Puerta de Indias.

Eso explica la enorme repercusión americanista que tiene esta imagen, de la que el propio Colón solicitó en su testamento su deseo de ser enterrado junto a ella, y que aparezca en la toponimia del continente con nombres de ciudades como la guatemalteca Antigua, o en el istmo de Panamá la ciudad de Santa María de la Antigua del Darién,… e incluso dando nombre en la actualidad al país caribeño de Antigua y Barbuda.

A través de grabados y cuadros tuvo una enorme difusión la advocación y la iconografía de la Virgen de la Antigua por el Nuevo Mundo, como la que se encuentra en la catedral de Santo Domingo (tradicionalmente considerada un regalo de los Reyes Católicos a Colón y según Angulo Íñiguez una obra sevillana de hacia 1520), la de la Vega (Rep. Dominicana), la de la catedral de México (con altar consagrado en 1621), la de las Mónicas de Potosí (Bolivia), la de la catedral de Lima (obra sevillana pintada en 1545 por encargo del arcediano de Sevilla Juan Federigui), la del trascoro de la catedral de Cuzco (Perú)… En Colombia existen noticias de copias del icono sevillano en la iglesia de Santo Domingo de Bogotá, en la iglesia de San Francisco de Tunja, la de la parroquia de Nueva Colón.

La devoción llega a Asia, encontrándose réplicas en Filipinas y Japón, siendo conocida en estos países como "La Virgen de Sevilla", y es que a través del llamado "Arte Namban" (que se produce en el Imperio nipón durante el llamado "Siglo Cristiano" o "Época Cristiana", entre 1550-1640), los artistas locales nipones reproducen los modelos iconográficos occidentales llevados en estampas y grabados por los misioneros, entre los que destacaba el de la Virgen de la Antigua, así el grabado fechado en 1597 de la catedral de Oura (Nagasaki), que sigue el modelo de un grabado flamenco de la Virgen de la Antigua realizado por Jerónimo Wierix.

Situándonos en el istmo de Panamá, en 1510, Martín Fernández de Enciso y Vasco Núñez de Balboa (devoto de la Virgen de la Antigua), fundan en la costa occidental del golfo de Urabá la ciudad de Santa María de la Antigua del Darién, considerada la primera ciudad fundada por los españoles en Tierra Firme americana.

La Virgen de la Antigua adquiere en la conquista de estos territorios el mismo rol de Palas Atenea cristianizada que tuvo durante la reconquista española como aliada celeste de las armas cristianas y de esta forma vencida la amenaza de los indígenas, capitaneados por el feroz cacique Cémaco, los españoles agradecidos por la protección cumplen con la promesa de poner por nombre a la nueva urbe el nombre de la Virgen de la Antigua a la que se habían encomendado.

La diócesis de Santa María de la Antigua se creó el 9 de septiembre de 1513 por la bula *Pastoralis Officii Debitum* otorgada por S.S. León X, siendo desde entonces patrona de esta la Virgen de la Antigua. La diócesis es trasladada en 1524 a la ciudad de Panamá (ciudad fundada en 1519), de manera que la catedral metropolitana

Sta. Mª de la Antigua

de Panamá, sede de la Archidiócesis dedicada a Santa María de la Antigua, es sucesora histórica de la primera diócesis fundada en Tierra Firme, y por ello considerada con toda justificación como la Sede Primada.

El 9 de septiembre del año 2000, Año Santo Jubilar, la Conferencia Episcopal panameña proclamó oficialmente a Santa María de la Antigua como patrona de la República de Panamá.

Tratando la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* de las devociones que tuvieron su epicentro en la Catedral de Sevilla y las consecuencias de estas en la piedad popular era inevitable tratar la devoción a la Virgen de la Antigua, y las secuelas americanistas de esta devoción, difundiéndose por el Nuevo Mundo, siendo sin lugar a dudas su patronazgo sobre Panamá uno de los ejemplos más notables y admirables de ello.

Se da la circunstancia añadida de que además la imagen actual de la patrona de Panamá está vinculada a Sevilla también por ser una obra realizada en esta ciudad en 2012 por el imaginero hispalense José Antonio Navarro Arteaga, teniendo esta no sólo las características artísticas de la escuela sevillana de escultura, sino que reproduce fielmente en tres dimensiones las esencias del icono pictórico original de la catedral de Sevilla. Esta imagen fue bendecida el 24 de octubre de 2012 en la plaza de San Pedro del Vaticano por S.S. Benedicto XVI.

El 9 de septiembre de 2025 la imagen será coronada canónicamente, siendo la corona una presea realizada en Sevilla por los orfebres Fernando y José Luis Marmolejo del taller Orfebre Marmolejo.

Y como si se tratara de un cante de ida y vuelta cruzando el atlántico podremos gozar de la presencia de la imagen de la patrona de Panamá en Sevilla durante la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis,* esqueje sevillano de devoción que trasplantado echo raíces en América siendo patrona de la nación hermana de Panamá.

Como anticipo de tan feliz acontecimiento el pasado 5 de octubre tuvo lugar una peregrinación de fieles panameños para venerar el icono original de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla encabezada esta por Mons. Manuel Ochogavia Barahona, obispo de Colón (Panamá), quien celebró la santa misa en la capilla de la Antigua a las 11 de la mañana de ese sábado.

Posteriormente en la tarde del 3 de diciembre, días antes de la celebración del II Congreso de Hermandades y Piedad Popular de Sevilla, el Sr. Arzobispo Primado de Panamá Mons. José Domingo Ulloa Mendieta O.S.A., celebró la Santa Misa en la Capilla de la Virgen de la Antigua, terminando con el rezo de la Salve en la capilla de San Pablo, también llamada de la Concepción Grande, que es el espacio de la Catedral que se ha dedicado a la devoción a la Virgen de la Antigua dentro de la muestra *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis,* y lugar que durante la misma preside la imagen de la Patrona de Panamá, recibiendo la veneración de los fieles.

Mostrar mi agradecimiento a Mons. José Domingo Ulloa Mendieta, arzobispo metropolitano de Panamá, a D. Luis Fernando Hevia Barrasa y a D. Javier Mirambel Torres, quienes han hecho posible la presencia de la venerada imagen de la Virgen de la Antigua, Patrona de Panamá.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

IV

La devoción a la Inmaculada Concepción de María, elemento vertebrador de la piedad sevillana

La devoción a la Inmaculada Concepción de María y el Cabildo de la Catedral de Sevilla

AMPARO RODRÍGUEZ BABÍO

"Declaramos, pronunciamos y definimos que la doctrina que defiende que la Beatísima Virgen María en el primer instante de su concepción fue, por singular gracia y privilegio del Dios omnipotente, en previsión de los méritos de Cristo Jesús, Salvador del género humano, preservada inmune de toda mancha de culpa original, ha sido revelada por Dios y, por tanto, debe ser firme y constantemente creída por todos los fieles"[1].

Cuando el 8 de diciembre de 1854, el papa Pío IX proclamaba el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, cerraba un largo y dificultoso camino de disquisiciones acerca de este singular privilegio de la Madre de Dios. A lo largo de las centurias, esta vía fue empedrada pacientemente por los defensores de la prerrogativa mariana, contribuyendo grandemente a ello la ciudad de Sevilla en pleno.

En efecto, tomando la iniciativa el Cabildo Catedral, pronto se unió a su sentir el Cabildo municipal, así como las hermandades, congregaciones y órdenes religiosas (a excepción de los dominicos). La explosión mariana tuvo su momento estelar en 1613 cuando una desafortunada predicación provocó el estallido de la denominada "guerra mariana". Será este el episodio más difundido que culmina un movimiento devocional y popular que había surgido en la Edad Media y cuyos antecedentes es preciso exponer brevemente para comprender el alcance de los hechos aquí narrados.

ELLA SOLA ENTRE TANTOS MORTALES, DEL PECADO DE ADÁN SE LIBRÓ[2]

El misterio de la Concepción Inmaculada de María no aparece reflejado explícitamente en las Sagradas Escrituras; si bien es cierto que a partir de las definiciones dogmáticas de los Concilios de Éfeso (431) como "Madre de Dios"; y de Letrán (649) de su "Virginidad perpetua", se abrieron vías para profundizar en estos aspectos. Así, "la maternidad divina y la virginidad perpetua de María se convierten en dos misterios-base de una mariología posterior, que tratará de conceder a María la plenitud de todas las gracias, por privilegio singularísimo de Dios"[3]. Sentadas estas premisas, los santos padres y doctores de la Iglesia contemporáneos o posteriores a estos concilios rastrearon en las escrituras los indicios de la pureza de María, y desarrollaron sus propios conceptos sobre el asunto; si bien es cierto que en los autores de los cuatro primeros siglos del cristianismo esta idea se encontraba ciertamente implícita[4].

A partir del siglo V la creencia en la concepción inmaculada se va imponiendo, siendo los padres griegos los primeros que la mencionan claramente en sus textos (san Cirilo de Alejandría, san Andrés de Creta o san Juan Damasceno, entre otros)[5], mientras que en Occidente seguirá un curso más lento. Sin profundizar en la cuestión, san Agustín intuye que María fue preservada de la culpa original, pero los tratadistas posteriores (san Pedro Crisólogo, san Máximo de Turín, san Fulgencio de Ruspe) se declaran a favor de este singular privilegio.

Durante la Alta Edad Media y hasta el siglo XIII, serán numerosos los autores que continuarán apor-

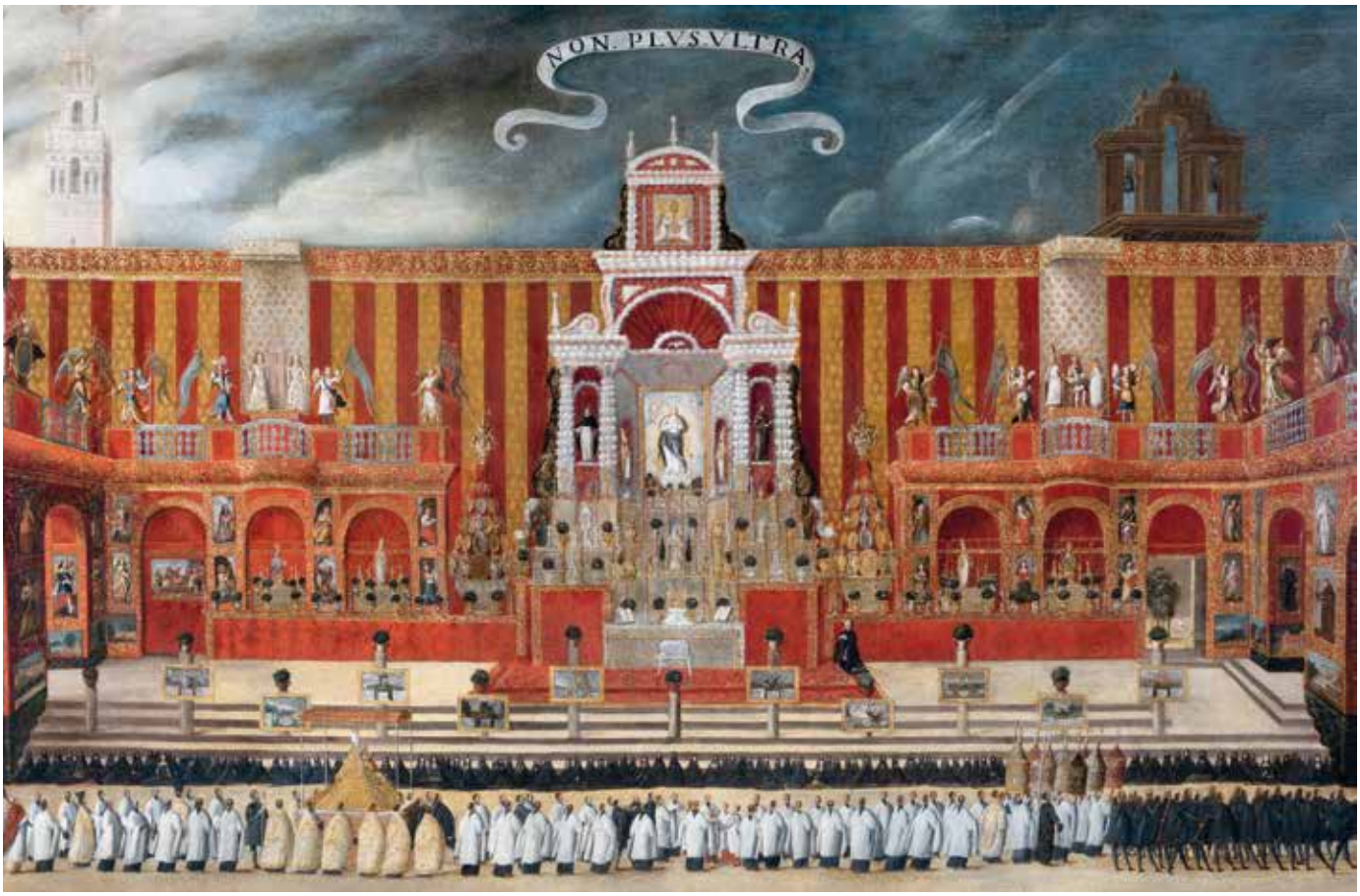
[1] Bula *Ineffabilis Deus*, Pío IX (8 de diciembre de 1854), cita tomada de ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, p. 147.

[2] Canto popular mariano: "Eres más pura que el sol".

[3] ROS, C.: "La Concepción Inmaculada en la Historia", en *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América* (17 de mayo de 2004), Obra Social y Cultural Cajasur, Sevilla, 2007, p. 15.

[4] Así, san Justino es el primero en hablar de María como "la nueva Eva", haciendo un paralelismo entre María-Eva, como había hecho san Pablo con Cristo-Adán; referencia que también hallamos en san Ireneo, san Efrén o Tertuliano. Vid. ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima*, op. cit., pp. 159-163.

[5] *Ibidem*, pp. 163-172.



Procesión de la Inmaculada Concepción por las gradas de la catedral con motivo del Breve de Alejandro VII de 1661. Anónimo sevillano, 1662, Museo de la Catedral de Sevilla.

tando matices, sugiriendo nociones encaminadas a la aceptación o, como diríamos hoy, la normalización de esta piadosa doctrina. Tampoco faltarán los teólogos reticentes como san Anselmo de Canterbury o san Bernardo de Claraval, cuya estela seguirán después Pedro Lombardo, san Buenaventura o santo Tomás de Aquino, origen primero de la oposición de los dominicos a esta convicción. La controversia escolástica[6] enconada entre "maculistas" e "inmaculistas" quedaría casi resuelta por el franciscano Juan Duns Escoto que supo conjugar ambas tendencias en una solución de consenso. Desde su cátedra de Teología de la Universidad de París, Escoto sentaría las bases del futuro dogma al afirmar que "la Inmaculada Concepción no repugna a la universalidad del pecado original y a la universalidad de la redención de Cristo. (…) María, santificada desde el primer instante de su concepción, fue redimida (…) no con redención *restauradora* o *liberativa*, propia de todos los mortales, sino con redención *preservativa*"[7], esto es, preservada por los méritos de su Hijo del pecado original. Ante tan convincentes argumentos, la propia Universidad de París, "maculista" hasta ese momento, pasó a erigirse en la defensora de la pureza sin tacha de María, y los franciscanos en los adalides de la Virgen. Muchos otros predicadores y teólogos, algunos de los cuales llegarán a ser canonizados, contribuyeron a la propagación de esta tendencia, como san Vicente Ferrer o san Bernardino de Siena.

El debate se hizo tan virulento que tuvieron que intervenir los papas y se comenzó a plantear el asunto en los concilios. En 1437 durante el llamado Concilio de Basilea-Ferrara-Florencia (1431-1445)[8], fue discuti-

[6] No nos compete exponer las sutilezas doctrinales que una y otra parte aducían en la defensa de sus proposiciones. Para ello vid. Ibid., pp. 175-198.

[7] ROS, C.: "La Concepción Inmaculada...", op. cit., p. 18.

[8] Este concilio fue convocado por el papa Martín V en Basilea en 1431. Tras haber fallecido poco después, fue elegido Eugenio IV,

do el problema por "maculistas" e "inmaculistas". Lo que se proclamó allí no tendría validez futura para la Iglesia católica al haber sido acordado por la facción de padres conciliares "rebeldes" que permaneció en Basilea. En la sesión celebrada el 17 de septiembre de 1439 se declaraba que "la doctrina que afirma que la gloriosa Virgen Madre de Dios María (…) no estuvo nunca sometida al pecado original, sino que siempre se vio intacta de la culpa original y de la actual y fue santa e inmaculada, debe ser aprobada por todos los católicos como una doctrina piadosa y conforme con la costumbre eclesiástica, la fe católica, la recta razón y la Sagrada Escritura"[9]. Aunque no puede ser considerada una declaración formal por la razón antes mencionada, sí puede tomarse por un antecedente válido.

No será hasta 1476 cuando se produzca la primera toma de posición del papado al respecto. En este año y para acallar otra agria polémica entre partidarios y contrarios, el papa Sixto IV promulgó la constitución *Cum praexcelsa* (28 de febrero)[10] mediante la cual aprobaba el oficio *Sicut lilium* de la Inmaculada Concepción compuesto por el franciscano Leonardo Nogarola de Verona para toda la Iglesia latina. Como la disputa entre dominicos y franciscanos no cesase, Sixto IV publicó en 4 de septiembre de 1482 la constitución *Grave nimis*[11] por la cual reprobaba a los que predicasen en contra de la Concepción Inmaculada de María, pero censuraba a quienes acusasen de herejes a los primeros. Prueba de su ferviente inmaculismo, Sixto IV hizo inscribir en 1477 la fiesta de la Inmaculada en el calendario de la diócesis de Roma.

Tampoco en Trento, el gran concilio que reformó la doctrina y las instituciones eclesiásticas, se dio una respuesta definitiva. Fue en la sesión V (17 de junio de 1546) que trataba del pecado original, cuando el cardenal Pacheco indicó la conveniencia de explicitar qué había sucedido con la Virgen María en este caso. Pese a la insistencia de algunos prelados y teólogos[12], los padres conciliares se limitaron a reafirmar los documentos de Sixto IV, pero sin hacer una definición concluyente: "declara, sin embargo, este mismo Santo Concilio que no es intención suya comprender en este decreto, en que se trata del pecado original a la bienaventurada e inmaculada Virgen María, Madre de Dios, sino que han de observarse las Constituciones del Sixto IV, de feliz recordación, bajo las penas en aquellas constituciones contenidas, que el Concilio renueva"[13].

En 1570, san Pío V renueva las disposiciones de Sixto IV y de Trento con la constitución *Super Speculam Domini*[14], prohibiendo la publicación en lengua vulgar de tratados sobre la Inmaculada Concepción, así como la predicación de sermones y otras exhortaciones públicas que podían inducir a error al pueblo sencillo. De este modo, las disputas y discusiones quedarían restringidas a los ámbitos académicos, sin el peligro de confundir al pueblo fiel. Pero a pesar de los documentos pontificios, se seguirá polemizando y porfiando tanto en público como en privado.

Para estas fechas, la mecha había prendido y rara era la universidad o diócesis donde no se disputase a favor y en contra de este misterio. Bien por convencimiento, bien por devoción, lo cierto es que la causa inmaculista iba ganando terreno: en 1497 la Sorbona acuerda hacer un juramento de defensa de la Concepción Inmaculada; en 1499, la de Colonia; en 1500 la de Maguncia; en 1501 la de Viena. En España, fue la Universidad de Valencia la primera en adoptar el voto de la Inmaculada en 1530, y en 1548 la de Osuna, cuyo título era precisamente de la Inmaculada Concepción.

Junto a las eruditas discusiones en las aulas universitarias y en los colegios de las órdenes religiosas, encontramos un camino paralelo formado por el pueblo devoto, que sin los medios de los primeros, sólo con la intuición que otorga el amor, llegó a la misma conclusión. Y festejaban a la Madre de Dios Inmaculada, cuya fiesta comenzó a propagarse por el occidente

quien decide trasladar la sede del mismo a Ferrara en 1438. Una parte de los padres conciliares no acató la decisión del pontífice y decidió permanecer en Basilea, eligiendo además a Félix V como papa. En 1439 una epidemia de peste obligó a mudar la sede a Florencia. Finalmente el concilio concluyó en Roma en 1445.

[9] DENZINGER, H. y HÜNERMANN, P.: *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*,Herder, Barcelona, 2017, p. 1398.

[10] Ibidem, p. 1400. MARÍN, H.: *Documentos pontificios IV: Documentos marianos,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1954, pp. 71-72.

[11] *Ibid*, pp. 1425-1426. "y sometemos a semejante pena y censura a los que se atrevieren a afirmar que quienes mantienen la opinión contraria, a saber, que la gloriosa Virgen María fue concebida con pecado original, incurren en crimen de herejía o pecado mortal, como quiera que no está aún decidido por la Iglesia Romana y la Sede Apostólica…".

[12] Entre estos destacó el padre jesuita Laínez, vid. LLORCA, B.: "Los jesuitas españoles y la Inmaculada Concepción desde princioios del siglo XVII hasta 1854", *Salmanticensis,* vol. 2, fasc. 3, 1955, p. 2.

[13] DENZINGER, H. y HÜNERMANN, P.: *El Magisterio de la Iglesia*…, op. cit., p. 1516.

[14] MARÍN, H.: *Documentos pontificios IV*..., op. cit., p. 86.

cristiano; así en el siglo IX se atestigua esta celebración en Sicilia y Nápoles; en el siglo X en Irlanda y en la siguiente centuria en Inglaterra, Alemania, Francia y Flandes[15]. A partir de ahí y con la inclusión de la fiesta en los calendarios litúrgicos, se extendió todavía más, haciendo realidad las palabras de Cristo: "Te doy gracias, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has escondido estas cosas a los sabios y entendidos, y se las has revelado a los pequeños"[16].

"VIRGEN SIN MANCILLA": LA DEVOCIÓN A LA CONCEPCIÓN INMACULADA EN ESPAÑA

Algunos autores (Serrano y Ortega, Muñoz Torrado, Alastruey)[17] afirman que ya en la época visigoda se celebraba la fiesta de la Inmaculada Concepción en España. Aducen para ello que ya en el X Concilio de Toledo (656) se instituyó una festividad dedicada a la Virgen María denominada "Concepción de María". Pero esta se celebraba en Adviento, el 18 de diciembre, y hacía referencia a la concepción de Jesús por María, también llamada por ello de la Expectación al parto o de Ntra. Sra. de la Esperanza[18]. No es achacable a estos eruditos la confusión, ya que el origen de esta tradición que retrotrae a siglos altomedievales la fiesta se debe al jesuita Pedro de Ojeda, ferviente inmaculista, cuyo origen atribuía al propio San Isidoro[19].

Las investigaciones más recientes sitúan la introducción de la festividad en España hacia el siglo XII por influencia francesa, extendiéndose su uso en las centurias posteriores: hacia 1247 en Toledo, 1281 en Barcelona, 1310 en Santiago de Compostela, Badajoz, Salamanca y Zamora; 1335 en Lugo, 1362 en Segovia, 1374 en Sigüenza[20]. Así puede afirmarse que para el siglo XIII todas las diócesis españolas habían incluido la celebración de la Inmaculada Concepción en sus calendarios litúrgicos con mayor o menor solemnidad. Al mismo tiempo, y fruto de la popularidad de esta devoción mariana, crecían las mandas, obras pías, memorias, capellanías en las iglesias, conventos y monasterios bajo el patrocinio de la Concepción.

Retrato de Mateo Vázquez de Leca junto a la Inmaculada Concepción. Francisco Pacheco, 1621. Colección del Marqués de la Reunión de Nueva España. (Foto: Daniel Salvador).

Los monarcas de los distintos reinos peninsulares fueron también promotores de este misterio, de tal manera que puede afirmarse con rotundidad que para el reinado de los Reyes Católicos la mayoría de la población creía fervientemente en la Concepción Inmaculada de María. Es precisamente durante su reinado cuando en 1484 se funda en Castilla la Orden Concepcionista por Beatriz de Silva, noble mujer enamorada de la Virgen y cuyo hábito contiene los colores inmaculistas blanco y celeste.

Las Casas Austria y Borbón continuaron la defensa de este misterio, teniendo los reyes españoles un importante papel en los avances teológicos que

[15] ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima*, op. cit., pp. 207-208.

[16] Mt 11, 25-27.

[17] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, pp. 30-4. ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima,* op. cit., pp. 206-207.

[18] FRÍAS, L.: "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España", *Miscelánea Comillas*, nº 22, 1954, pp. 32-36.

[19] DE OJEDA, Pedro: *Información eclesiástica en defensa de la limpia concepción de la Madre de Dios,* Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1616. ROS, C.: "La Concepción Inmaculada en la Historia", op. cit., nota al pie de página nº 18.

[20] FRÍAS, L.: "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España", *Miscelánea Comillas*, nº 23, 1954, pp. 81-156.

culminarían en la definición del dogma siglos después. Puede decirse que a partir del siglo XV, sólo sostenían la opinión contraria los eruditos y teólogos, porque en el sentir popular de nobles, burgueses y pueblo llano, María había sido concebida sin pecado original.

"FOI QUITA DO PECADO [DE] ADÁN"[21]: EL CULTO A LA CONCEPCIÓN EN SEVILLA DURANTE LOS SIGLOS XIII-XVI

Restituida Sevilla a la fe cristiana por el rey Fernando III y consagrada la antigua mezquita aljama como catedral bajo la advocación de Santa María, fue el obispo Raimundo de Losana o Losaña[22] (don Remondo) quien se encargó de organizar la Iglesia de Sevilla ante la renuncia del infante don Felipe que hasta entonces ocupaba el cargo[23]. Así, dispuso que se observase el rito hispalense, conservando este gracias a una bula del papa Alejandro IV[24], y dotó al Cabildo Catedral de sus primeras constituciones entre otras cosas.

De esta primera época se conserva el llamado Misal Hispalense en cuyas tablas del santoral aparece consignada la fiesta de la Concepción. Serrano y Ortega afirmaba que "esta devoción y culto no han faltado nunca en las tradiciones sevillanas"[25]; sin embargo, estudios posteriores demostraron que esa anotación manuscrita fue una adición hecha en la centuria siguiente: "Los libros que sí traen la Concepción son los claramente del siglo XIV; y en 1369 se celebraba ya la fiesta con procesión, como se ve por un acuerdo del cabildo, tomado a 14 de septiembre, sobre distribución de maravedises por asistir a ella"[26]. Esto no quita para que entre los devotos de María, se creyese y se festejase esta Pureza sin tacha de la Virgen. Así sucede con Alfonso X el Sabio, en cuyas *Cantigas de Santa María*, se encuentran algunas alusiones a este misterio. Se piensa que esta doctrina inmaculista pudo ser conocida por el rey a través del franciscano Juan Gil de Zamora, preceptor de su hijo Sancho y autor de un *Liber Mariae*, uno de cuyos tratados dedicaba a la Inmaculada Concepción[27].

Inmaculada Concepción. Bartolomé Esteban Murillo, 1667. Sala Capitular de la Catedral de Sevilla. (Foto: Daniel Salvador).

En las *Cantigas* encontramos un buen número de referencias muy claras sobre la Concepción Inmaculada que pueden ser considerados precedentes del desarrollo teológico posterior de esta piadosa creencia. Así sucede con la nº 411 en la que declara que "e logo que foi

[21] Texto de la Cantiga de Santa María nº CDXI: "Fue librada del pecado de Adán".

[22] Vid. SANZ y SANZ, H.: "Don Raimundo de Losana", *Estudios Segovianos*, nº 52, 1966, pp. 47-61 y COSTA y BELDA, E.: "Las constituciones de don Raimundo de Lozaña para el cabildo de Sevilla (1261)", *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 5, 1978, pp. 169-235.

[23] El primer obispo de Sevilla, aunque no llegaría a ejercer nunca como tal, fue el infante Don Felipe, hijo de Fernando III. En 1258 renunció a este nombramiento para casarse con la princesa Cristina de Noruega.

[24] El rito hispalense perduró en la diócesis de Sevilla hasta el último día de 1570, vid. COSTA y BELDA, E.: "Las constituciones de don Raimundo de Lozaña...", op. cit., p. 178.

[25] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas,* op. cit., pp. 43-44. El manuscrito mencionado se corresponde con el *Sacramentario Hispalense,* (ca. 1275-1300), custodiado en la Biblioteca Capitular y Colombina, con sign. top. 56-1-30. En la obra de Serrano y Ortega aparece mencionado como el documento nº I.

[26] FRÍAS, L.: "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España", *Miscelánea Comillas,* nº 22, 1954, p. 46.

[27] ÁLVAREZ DÍAZ, C.: "La doctrina inmaculista en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte,* vol. 2, Ediciones Escurialenses, Madrid, 2005, p. 1224.

viva no corpo de sa madre, foi quita do pecado [de] Adán"[28]. La Virgen se destaca por ser llena de gracia, es la nueva Eva sin mancha de pecado, es la Virgen Asunta al cielo en cuerpo y alma, la cerradura que abrió el Paraíso vedado por el pecado de la primera mujer…[29], es en suma la excelsa dama a quien el rey sabio hizo su "Sennor das sennores".

En la centuria siguiente, la fiesta está ya plenamente establecida en el calendario litúrgico sevillano, constando documentalmente que al menos desde 1369 se celebraba con procesión[30]. En 1389 el Cabildo Catedral decide celebrar una fiesta mensual de la Concepción junto al cabildo municipal, poniendo así de manifiesto este sentir popular y devoto que abarcaba a todo el estamento ciudadano[31].

En la segunda mitad del siglo XV el 8 de diciembre se considera fiesta de guardar, prevaleciendo sobre el II domingo de Adviento cuando la Concepción caía en dicho día[32]. Hacia finales de esta centuria, el arzobispo Diego Hurtado de Mendoza, junto a otros prelados españoles (Valencia, Zaragoza, Burgos, Toledo), solicitó del papa Alejandro VI cierto número de indulgencias para los fieles que visitasen sus templos en dicha festividad, promulgándose la bula en 1501[33].

En 1477 la reina Isabel la Católica dota una fiesta de la Concepción para el último día de su octava en la catedral de Sevilla. Así se refleja en el *Libro Blanco*: "los dichos señores dean et cabildo quedaron obligados et se obligaron en cada un año perpetuamente celebrar et fazer fiesta de la Concepcion de nuestra Señora la Virgen santa Maria en el octavo dia de su ochavario de la misma fiesta de la Concepcion con vísperas de ante dia et misa solemne con cantores et órganos…"[34]. La celebración litúrgica se fue enriqueciendo paulatinamente, y así en 1504 se acuerda "que dicho octavario se faga solemne"[35], y en 1519 se igualó en dotación a la fiesta del Corpus Christi.

En el Concilio Provincial de Sevilla convocado en 1512 por el arzobispo Diego de Deza, se fijan como obligatorias en la diócesis las fiestas de la Purificación, Asunción, Natividad y Concepción Inmaculada[36]. La Reglas de Coro[37] del Cabildo Catedral la mencionan como fiesta solemne con octava, amén de repartirse ciertas porciones y pitanzas. Ciertas costumbres observadas por el Cabildo nos indican también una querencia mariana destacable, así menciona Serrano y Ortega "el cantar las horas canónicas en las fiestas de la Virgen, estando todos los asistentes a coro de pie (…) [o] la laudabilísima costumbre de cantarse en el coro por los colegiales, antes de empezar las horas, una oración en alabanza de (…) la Concepción de Nuestra Señora"[38].

Hermandades y cofradías de la Inmaculada se fundaron en la ciudad, contándose entre las primeras la del convento Casa Grande San Francisco y la del convento dominico de Regina. Otras añadieron los cultos a María Inmaculada a los habituales, consignándose en las reglas mediante la adición de nuevos capítulos, caso de las sacramentales. Para mediados del siglo XVI, puede afirmarse sin ninguna exageración que Sevilla era ya la ciudad de la Concepción Inmaculada, tanto y tan profundamente había calado esta devoción.

[28] Texto de la Cantiga de Santa María nº CDXI: "Y luego que fue viva en el cuerpo de su madre [Santa Ana], fue librada del pecado de Adán".

[29] ÁLVAREZ DÍAZ, C.: "La doctrina inmaculista en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", op. cit., pp. 1238-1246. El propio rey Alfonso dejó un ejemplar de las *Cantigas* en la Capilla Real de Sevilla para que se interpretasen ante la imagen de la Virgen.

[30] SANZ, M. J.: *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior.* Ayuntamiento de Sevilla, Icas, Sevilla, 2008, p. 27. Cita un acuerdo capitular por el cual se adjudicaban 500 maravedíes "a la procession de la concepción de santa maría".

[31] Serrano y Ortega menciona estas misas de los dos cabildos y atribuye su organización a una desconocida hermandad integrada por lo más granado del estamento eclesiástico y nobiliario. Vid. SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas,* op. cit., pp. 120-122.

[32] ROS, C.: "La Concepción Inmaculada..., op. cit., p. 26.

[33] *Ibidem*, p. 27; SANZ, M. J.: *Fiestas sevillanas…*, op. cit., p. 28. Alejandro VI (Rodrigo Borja, 1431-1503) fue afecto a este misterio, patrocinando en Roma el culto a la Concepción Inmaculada mediante la fundación de cofradías y la protección a los teólogos inmaculistas, vid. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A.: "El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a su perfil eclesial y a sus fondos documentales", *Borja. Revista de L'IIEB,* nº 2, 2008-2009, pp. 235-236.

[34] ROS, C.: "La Concepción Inmaculada..., op. cit., p. 27; PÉREZ, N.: *La Inmaculada y España*, Sal Terrae, Santander, 1954, p. 80.

[35] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., p. 111.

[36] Capítulo XI: *Qué fiestas se han de guardar e que los curas lo notifiquen a sus parroquianos*, vid. SÁNCHEZ HERRERO, J. (et al.): *Constituciones conciliares y sinodales del Arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 109-110.

[37] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas,* op. cit., pp. 105-110.

[38] *Ibidem*, p. 113: "Beatissime Virginis Mariae sine peccato originali in primo instante conceptae, sit sempiterne gloria".

"SINE LABE CONCEPTA": SEVILLA POR LA INMACULADA

Si hemos de poner principio a la magnífica querella en favor de la Concepción Inmaculada de María en Sevilla, habrá que señalar como punto de partida la fecha del 8 de septiembre de 1613, fiesta de la Natividad de la Madre de Dios. Imaginamos a los sevillanos afanados en asistir a cuantos sermones y funciones tendrían lugar en los numerosos templos, capillas y parroquias que salpicaban la urbe aquí y allá. Y fue en uno de ellos, el convento de Regina Angelorum, donde un exaltado dominico "maculista", el padre Domingo Molina, proclamó desde el púlpito que "fue concebida la Virgen como vos, y yo y como Martín Lutero"[39]. El cronista Ortiz de Zúñiga narraba así el suceso: "Por el mes de Septiembre del año de 1613 en las fiestas de la Natiuidad de nuestra Señora, un Religioso de cierta Religión, à que dió infinito que padecer su particular atreuimiento, mostró en un Sermón con claridad, que lleuaua la opinión menos piadosa acerca de la Concepción de la Reyna de los Angeles, cuya Inmaculada Pureza, nunca tocada de la culpa original, estaua tan firmemente creida en los ánimos de toda esta Ciudad, que desde su restauración tenía fiestas dotadas á su Sacrosanto Misterio. Fue á esta aborrecible nouedad notabílissima la conmoción pública, cada uno hazía propia la ofensa, y como que le tocauan en las niñas de sus ojos, tocando en dudas de la Inmaculada Pureza de la Concepción, de la que lo era de los de Dios"[40].

Pese a la creciente oposición y al escándalo de la mayoría de los fieles, los dominicos continuaron pregonando su "maculismo" en cuantas ocasiones se les presentaban[41]. Así las cosas, en 1614, el arzobispo Pedro de Castro les conminó a abandonar tales predicaciones cuyas impías palabras habían sido escuchadas ya en las principales ciudades del arzobispado (Écija, Morón, Utrera, Jerez, Aracena)[42], provocando algunos alborotos. Este prelado "era deuotissimo de este Misterio, y lo auia hallado autorizado en los libros de el Sacro Monte de Granada, y tomado por armas los mesmos caracteres, con que en ellos se hallaua escrito, se feruorizó de manera, que dio orden que se hiziese Procesión general, a que yo assistí, esta salio de el Sagrario, y discurrió por toda la Ciudad"[43].

En medio de todo este fervor pro inmaculada, vienen a coincidir en Sevilla tres personajes cuyos actos dieron un impulso considerable a la causa, pues se implicó a la propia monarquía. Eran estos devotos fray Francisco de Santiago, Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro. El primero fraile del convento de San Diego; el segundo arcediano de Carmona y el tercero eclesiástico y miembro de la mística Congregación de la Granada[44]. El santo triunvirato se aprestó a revolucionar la ciudad con la defensa del misterio y para ello se convocó una justa poética en alabanza de la Pureza de María en el convento de San Diego. Se eligió una composición de Miguel del Cid a la que inmediatamente puso música Bernardo de Toro:

"Todo el mundo en general
a voces Reina escogida
diga que sois concebida
sin pecado original".

Vázquez de Leca mandó editar "estas con una imagen de la Concepción en ellas se imprimieron en numero de quatro mil, que se distribuyeron por las principales ciudades y villas del Reyno, repartiéndolas primero por las escuelas de Sevilla, a veinte i tres de Enero, dia de San Ildefonso del año de 615"[45]. El día elegido para comenzar la campaña inmaculista no era asunto menor, pues el santo toledano fue un ferviente defensor de la virginidad de la Virgen María.

Muy pronto se vio Sevilla recorrida de torrentes humanos cantando las coplas que culminaban en el convento de San Diego o en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral. El propio arzobispo Castro encabezó una procesión el 29 de junio de 1615, que saliendo de la iglesia del Sagrario hizo estación en

[39] VRANICH, S.: "Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, nº 137-138, 1966, p. 251.

[40] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid, 1677, p. 613.

[41] El anónimo autor de la carta sobre la guerra mariana comenta al respecto que "sería nunca acabar sacar a plaça la infinitud de libertades con que han hecho del púlpito cadahalso", vid. VRANICH, S.: "Carta de un ciudadano de Sevilla...", op. cit., p. 252.

[42] Formaban parte del Arzobispado de Sevilla en esa época.

[43] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*…, op. cit., p. 614.

[44] Los miembros de la congregación eran fervientes defensores de la creencia en la Inmaculada Concepción de María, pues esta se constituía como el culmen de una serie de profecías relacionadas con la reforma de la Iglesia y el papel de su propia comunidad. Vid. GONZÁLEZ POLVILLO, A.: *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 290-319.

[45] *Ibidem*, p. 302.

la parroquia de San Pedro. Acudieron a ella más de cuarenta mil personas y se enarbolaron por vez primera los "simpecados", banderas con la frase latina "*sine labe concepta*" o su traducción "*sin pecado concebida*", que pronto adoptarían hermandades, cofradías y congregaciones.

El apoyo del arzobispo y del cabildo tuvo como primer fruto la constitución de una junta asesora compuesta por Juan de la Sal, obispo de Bona[46]; Gonzalo de Campo, arcediano de Niebla y provisor del Arzobispado; los canónigos Manuel Sarmiento[47], Bernardo Alderete[48]; Juan Hurtado; los jesuitas Juan de Pineda, Diego Ruiz y Diego Granados y el general de los benedictinos fray Plácido Pacheco. Dicha junta nombra una embajada compuesta por Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro con la misión de involucrar en la causa inmaculista al rey Felipe III y al papa Paulo V. Tras diversas gestiones que no es oportuno desgranar aquí[49], el papa Paulo V por su breve dado en Roma el 12 de septiembre de 1617 (*Sanctissimus Dominus Noster*) prohibía aquellos actos públicos en los que se negara la Concepción Inmaculada de María, acallando así a los dominicos.

Nada más llegar la noticia a Sevilla (15 de octubre), pese a lo avanzado de la noche, el provisor Gonzalo de Campo y otros canónigos y racioneros subieron a la Giralda para repicar sus campanas, a las que pronto se sumaron las de parroquias y conventos, durando el regocijo toda la noche. A pesar de la exaltación popular, los miembros de la comisión no veían cumplidas sus expectativas del todo, porque no se había logrado arrancar de la Santa Sede la tan ansiada declaración dogmática[50]. A partir de junio, se sucedieron las procesiones, regocijos y fiestas en honor de la Inmaculada Concepción[51]. El 8 de diciembre de 1617 se celebró en la catedral el juramento solemne de los cabildos eclesiástico y ciudadano, así como de otras instituciones, para defensa de la pía opinión: "Púsose luego el Arçobispo en pie, y sin Mitra, arrimado al Altar, azia la parte del Euangelio, y en sus competentes lugares sus

Inmaculada Concepción "la Cieguecita". Juan Martínez Montañés, 1629-1631. Catedral de Sevilla. (Foto: Daniel Salvador).

sistentes, y Ministros, y luego recebida su bendición, el Diacono leyéndola de una bien adornada tabla, entonó assi la formula del voto (…): «Postrados a tus pies, ò Reyna de el Cielo, y de la tierra, María, y acordándonos de tus beneficios, atribuyendo los recebidos a la deuocion para con tu Inmaculada Concepción, Nos Don Pedro de Castro (…) y el venerable coro de nuestro Cabildo, y la florentíssima Ciudad de Seuilla (…) en este a ti consagrado Maximo Templo Seuillano, en este para nosotros alegre, y Fausto día de tu festiuidad, confessamos, que tú, ò Madre de Dios en el primer instante de tu Concepción, fuiste preservada de el pecado original, por los meritos de Christo tu hijo, Hijo de Dios (…) hazemos testigo à Dios, E hijo tuyo, que nosotros inspirandonos Dios retendremos constantissimamente, hasta el ultimo espíritu de la vida, esta sentencia de tu preseruacion de el pecado

[46] Actual Annaba (Argelia), antigua Hipona.

[47] Canónigo Magistral de la Catedral de Sevilla.

[48] Canónigo de la Catedral de Córdoba.

[49] Vid. SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., pp. 267-308.

[50] GONZÁLEZ POLVILLO, A.: *La Congregación de la Granada…*, op. cit., p. 322.

[51] Vid. SANZ, M. J.: *Fiestas sevillanas…*, op. cit., p. 79, trae una relación de las celebradas entre 1613 y 1617.

Panorámica de las cruces parroquiales, los estandartes y las banderas concepcionistas de las hermandades sevillanas en el acto de inauguración del monumento de la plaza del Triunfo. © SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

original (…) de esta manera lo votamos, de la mesma lo prometemos, de la propia lo juramos, assi Dios nos ayude». Entonò, acabado de leer el juramento la música en tropa un grauissimo *Deo gratias* (…) Y a este punto (…) començo el sonoro repique de sus campanas, respondiéndolas en acorde armonía todas las de la Ciudad"[52].

Esta explosión inmaculista tuvo también su importancia en las artes, ya que de ella se derivará la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción, así como multitud de símbolos y emblemas relacionados con el misterio[53]. Así el anagrama de la Concepción "en el año de 1616 aparece por vez primera en público (…) amaneció una mañana fijado sobre la puerta que se denomina Colorada de la Catedral, que es la del crucero que comunica con el patio de los Naranjos. Este anagrama, trazado con caracteres dorados de tamaño colosal, se componía de las letras M. y R. y por bajo se leía: «Concebida sin pecado original»; por la parte superior una corona imperial, y todo encerrado entre

[52] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*…, op. cit., pp. 625-626.

[53] SANZ, M. J.: *Fiestas sevillanas*…, op. cit., pp. 33-67. Francisco Pacheco sería el promotor de la nueva iconografía al describirla en su *Arte de la Pintura*. El propio Cabildo Catedral en muchas de las obras realizadas en estos años, promovió la devoción: así por ej. en la nueva Sala Capitular, presidida por una Inmaculada de Murillo.

dos palmas que, enlazadas por sus troncos, se veían en la parte inferior de este escudo"[54]. La divisa hizo fortuna y al poco tiempo la mayoría de las fachadas de Sevilla lo lucían orgullosas.

El segundo hito en la doctrina inmaculista se fecha en 1622. Empecinados en lograr del papa una declaración dogmática, permanecían en Roma Vázquez de Leca y Bernardo de Toro. La ansiada respuesta llegó cuando el papa Gregorio XV publicó el decreto *Sanctissimus* por el cual se prohibía la celebración de la Inmaculada Concepción con el nombre de "santificación" como hacían los dominicos, así como reprobar cualquier tipo de reflexión sobre la materia mientras la Iglesia no se pronunciase sobre ello. Se había dado otro paso, pero se seguía sin definir el deseado dogma mariano. Para los sevillanos devotos fue otro triunfo, que celebraron a conciencia. Así, "los dos Cabildos tomaron el acuerdo de festejarle juntamente el Domingo 21 de Julio con Misa de pontifical muy solemne, leyéndose después del Ofertorio el Decreto, arrojándose acabada su lectura desde las tribunas de la Basílica flores y gran número de láminas con la imagen de la Virgen y la empresa de su Concepción; repicaron las campanas de todos los templos e hizo salvas la infantería de la Ciudad con sus mosquetes que estaba aprestada en escuadrón a las gradas del templo mismo. Por la mañana había sido conducida procesionalmente la imagen de Nuestra Señora de los Reyes desde su Real capilla por los alrededores de la Iglesia a la capilla mayor, donde estuvo hasta la tarde del dicho día, en que volvieron ambos Cabildos después de Vísperas a llevarla a su propio lugar, por el mismo sitio que se condujo en la mañana, siendo presenciado el paso de la procesión por numerosísimo concurso de fieles, que rompieron en vítores y aclamaciones al verla salir del templo, habiéndose preparado la carrera con toldos, banderas, arcos de ramaje y flores"[55]. Las órdenes religiosas y cofradías decidieron a su vez convocar otra procesión para el domingo 28 de agosto, seguida de un octavario celebrado en la catedral. Este magnífico cortejo saldría del convento Casa Grande de San Francisco y contaba con la participación de numerosas hermandades y gremios, así como con la presencia de los gigantes, pasos con los fundadores de las órdenes religiosas y un carro triunfal[56].

La tercera fecha destacable en el sinuoso devenir de la declaración dogmática, es la del 8 de diciembre de 1661, en la cual el papa Alejandro VII promulgó el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* por el cual "nos, considerando que la Santa Iglesia Romana celebra solemnemente la fiesta de la Concepción de la Inmaculada y siempre Virgen María (…) y en quanto a la instancia y ruegos de los referidos Obispos con los capítulos de sus Iglesias, y del Rey Felipe y de sus Reynos, las constituciones y decretos de los Romanos Pontífices predecesores nuestros (…) han salido a favor de la sentencia que afirma, el alma de la Bienaventurada Virgen María en su creación e infusión en el cuerpo fue dotada con la gracia del Espíritu Santo y preservada del pecado original (…) renovamos y mandamos se observen con las mismas censuras y penas en las mismas constituciones contenidas"[57]. Reconocía el pontífice explícitamente la labor de la monarquía (Felipe III y Felipe IV) y de la Iglesia española en pro de la Inmaculada, aunque sigue sin definirse el parecer de la Santa Sede al respecto.

Como en las anteriores ocasiones, esto no fue obstáculo para convocar nuevos regocijos y festejos. Máxime teniendo en cuenta que la ciudad debía estar recuperándose todavía de los estragos causados por la terrible epidemia de peste de 1649. La noticia del breve papal no llegó a Sevilla hasta enero de 1662, "en cuyo acto anuncióse con tres repiques de campana en la Giralda, reuniéndose el Cabildo (…) Determinóse celebrar un triduo en los días 6, 7 y 8 de Febrero inmediato (…) invitando al Cabildo Secular (…). El último día se solemnizó con procesión, en que fueron conducidos por la carrera del Corpus, que estaba preparada como para esta fiesta, el Santísimo Sacramento en la bellísima Custodia de Juan de Arfe, y la imagen de la Concepción, precedida de las Patronas Sta. Justa y Sta. Rufina y de los Stos. Isidoro y Leandro"[58]. Esta imagen de la Inmaculada no era otra que la popularmente conocida como "la Cieguecita", tallada por Juan Martínez Montañés en 1631 para la capilla del jurado Francisco Gutiérrez de Molina en la catedral de Sevilla.

La centuria se cerraría con una última disposición de Alejandro VII promulgada el 2 de julio de 1664, por la cual se concedía a España el rezo obligatorio del oficio y misa de la Inmaculada Concepción con

[54] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., p. 264.

[55] *Ibidem*, pp. 305-306.

[56] SANZ, M. J.: *Fiestas sevillanas*…, op. cit., pp. 147-151.

[57] *Ibidem*, pp. 171-172.

[58] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., pp. 531-532.

su octava. Llegada que fue la noticia, se volvió a festejar como en las ocasiones antecedentes: "Amaneció este día [3 de diciembre] en las ventanas de la Torre [Giralda], banderas y gallardetes de diferentes colores, y empabesada de carmesí, por bajo de las campanas con balletas de color que parecía terciopelo (…) y en la ventana de en medio que cae a gradas, se puso una hechura de Nuestra Señora de la Concepción pintada de cuatro varas de largo sentada sobre un dosel de terciopelo carmesí (…) perfilada con galón de oro (…). Orlose el dicho paño con dos franjas de plata ancha y la luna que está a los pies, se hizo de la misma franja"[59]. Además se pusieron luminarias en la Giralda y esa noche hubo fuegos artificiales (voladores y ruedas). Al día siguiente, 4 de diciembre, "se hizo la procesión con la Ciudad que salió por la nave de la Antigua, y nave postrera de la puerta grande, y salió por la puerta del Bautismo, por encima de las gradas, y entró por la puerta del Lagarto, y nave de Nuestra Señora de los Reyes, en cuya capilla se hizo estación, volvió a salir por la última nave de San Pablo y Cabildo y nave postrera a el altar mayor (…). Pusóse a la Giralda una banda azul y blanca de nueve varas de larga y una bandera en la mano de cuatro varas de largo, azul y blanca"[60].

Comenzó el siglo XVIII con otro avance en el camino del dogma: en 8 de diciembre de 1708, promulgaba Clemente XI la bula *Commisi nobis* mediante la cual decretaba que "la fiesta de la Concepción de la misma Bienaventurada Virgen María Inmaculada, sea en adelante, en todas partes y por todos y cada uno de los fieles de ambos sexos, observada y guardada como las otras fiestas de precepto"[61]. Se solemnizó como en las anteriores ocasiones y se imprimió el sermón que pronunció el canónigo Juan Santos Hidalgo, quien recoge en estas significativas palabras las fundadas esperanzas de los sevillanos de una pronta definición dogmática: "No está dado por de Fe el Mysterio de la Concepción Puríssima: pero está con esta Bula, que oy la publica Festiva, casi tan cerca de serlo"[62]. En lo tocante a este asunto, el cambio dinástico producido en España tras la muerte de Carlos II no había introducido novedad alguna. El propio Felipe V, primer monarca de la nueva estirpe, volvió a insistir en la declaración del dogma, aunque las circunstancias políticas no fueran las más adecuadas[63].

"PATRONA Y ABOGADA DE ESTOS REINOS Y DE LAS INDIAS": EL PATRONAZGO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN SOBRE ESPAÑA

En 1760 las Cortes reunidas en Madrid elevaron una súplica al rey Carlos III para que "se digne tomar por singular Patrona y Abogada de estos Reinos y de las Indias (…) a esta Soberana Señora en el misterio de su Inmaculada Concepción (…) y solicitar bula del Suma Pontífice, con aprobación y conformación de este Patronato, con el rezo y culto correspondientes"[64]. El monarca aceptó la propuesta y escribió sobre ello al papa Clemente XIII, quien el 8 de noviembre de 1760 promulgó la bula *Quantum ornamenti* en la cual se declaraba el patronazgo de la Inmaculada Concepción en España y las Indias, así como otras gracias espirituales[65].

El 14 de junio se recibió la noticia en Sevilla, cuyo contenido se anunció con repiques de campanas. En los días siguientes se aprestaron los dos cabildos para organizar los consabidos festejos, que aunque ostentosos, no tuvieron al decir de un autor "el primor y gusto con que se celebraron las de 1615 é inmediatos años, pues las artes estaban en decadencia"[66]. Las celebraciones comenzaron el 17 de junio y hasta el 1 de enero de 1762 no se consignó la última, pues no hubo cofradía, gremio o convento que no tuviese su fiesta.

El Cabildo Catedral señaló sus cultos para los días 7, 8 y 9 de agosto, y "acordó se adornase la nave principal y puerta mayor con la colgadura de terciopelo carmesí galoneada con franja de oro (…) y que en la capilla mayor se pusiese el majestuoso dosel de terciopelo bordado de oro, y altar de plata, que sirve a las solemnidades del Corpus y la Concepción (…) ocupando el medio de este magnífico altar la Imagen

[59] *Ibidem*, p. 539.

[60] *Ibid.*, p. 540. Aquí se refiere a la escultura de bronce que corona la Giralda, llamada popularmente "Santa Juana" o Giraldillo, que no es más que una representación alegórica de la Fe victoriosa, fundida en bronce por Bartolomé Morel en 1568.

[61] MARÍN, H.: *Documentos pontificios IV...*, op. cit., pp. 123-124.

[62] SANTOS HIDALGO, J.: *Oracion Panegyrica en la solemnissima accion de gracias que celebro las Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de esta ciudad de Sevilla por el nuevo breve de ... Clemente XI para que el dia de la Inmaculada Concepcion de la siempre Virgen Maria N. Señora sea perpetuamente festivo de precepto en toda la christiandad*, Juan Francisco de Blas, Sevilla, 1709, p. 9.

[63] PÉREZ, N.: *La Inmaculada*…, op. cit., p. 303

[64] *Ibidem*, p. 307.

[65] Indulgencia plenaria y remisión de los pecados a aquellos fieles que visitasen algún templo desde las vísperas de la fiesta hasta la puesta de sol del mismo día.

[66] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., p. 694.

El Cardenal Almaraz y las autoridades en la ceremonia de inauguración del monumento a la Inmaculada Concepción de la Plaza del Triunfo.
© SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

de María en el Misterio de su Concepción, y a los lados S. Leandro y S. Isidoro , cuyas figuras de cuerpo entero, son de plata; y desde la primera grada (…) hasta la última lo ocupan otros dos altares de tres cuerpos cada uno, también de plata, los cuales terminan con otras dos efigies de medio cuerpo que (…) conservan venerandas reliquias"[67]. El primer día de las fiestas apareció la Giralda empavesada por completo con colgaduras y gallardetes de los colores inmaculistas, los escudos de los dos cabildos y una Concepción pintada sobre un repostero. Uno de los actos fue la salida de quince rosarios (uno por cada misterio) y sus congregaciones por las calles de Sevilla para hacer estación en la catedral. Iban con sus simpecados de gala y sus faroles adornados de flores y gasas, y tras llegar a la iglesia mayor acudieron a misa. Por la tarde, participaron en la procesión presidida, nuevamente por la Inmaculada Concepción de Martínez Montañés.

[67] *Ibidem*, pp. 695-696. Vid. también GARCÍA y GARCÍA, T. de A.: *Fiestas sevillanas por la declaración del patronato de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de 1761 a 1763,* Imprenta San Antonio, Sevilla, 1972, pp. 23-27.

Se siguió el itinerario del Corpus, y todo el recorrido se adornó ricamente con tapices, reposteros, flores y lámparas. La procesión comenzó a las cinco de la tarde y la antecedían los gigantes y cabezudos; abriendo la Hermandad Sacramental del Sagrario seguida de las órdenes religiosas con sus fundadores en pasos; las cruces parroquiales; el clero secular; las danzas; cantores y músicos de capilla, los seises y "por último las andas, sobre [las] que iba la Concepción en una gran peana de plata, con ángeles entre nubes de gasa y velillo de plata. (…). La imagen (…) se vistió y adornó según el gusto de la época (…). Traía la Señora la túnica de tela de plata de color blanco, y el manto de tela celeste con una punta de plata al ayre: a sus plantas la Luna, y vestida de un Sol de plata que subía desde sus sagradas plantas hasta los hombros y daba vuelta circundando su sagrada cabeza: la corona estaba toda cubierta de joyas y diamantes, y los sarcillos y collar eran de la misma clase de piedras; en su pecho llevaba un esquisito broca-manto de brillantes; en sus manos artísticas pulseras y broches de diamante; y un ramo de oro y diamantes de estraña y esquisita hechura; el manto iba guarnecido de igual clase de piedras"[68]. La procesión entró a las nueve de la noche, colocándose a la Virgen en la capilla mayor "con el alegre estruendo de clarines, tambores, viguhelas, castañetas, órganos, trompetas y músicas (…) [y] festivos alegres vivas nacidos del gran amor, que los hijos de esta Mariana ciudad tienen a su querida Madre, particularmente en el Misterio de su Concepción"[69].

LA DECLARACIÓN DEL DOGMA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Doscientos treinta y siete años habían pasado desde la embajada a Roma de Vázquez de Leca y Bernardo de Toro para solicitar se declarase dogmáticamente la Concepción Inmaculada de María. Dos centurias que pese a lo dilatado del proceso no habían pasado en vano, pues poco a poco, se había ido configurando el anhelado momento. Aun antes de la emblemática fecha de 1854, decretaron los pontífices algunas resoluciones tendentes a universalizar aún más el culto a este misterio. En 1817 Pío VII confirmó la costumbre observada en España y las Indias de usar el color celeste en la fiesta de la Inmaculada y su octava; y en 1834 Gregorio XVI modificó el prefacio de la misa de dicho día y añadió a las letanías lauretanas la invocación *Regina sine labe concepta*.

Llegado al solio pontificio Pío IX decidió concluir el asunto y solicitó en 1849 el parecer a todos los obispos, que masivamente contestaron afirmativamente. Convocados por el papa en Roma el 8 de diciembre de 1854 se declaraba al fin como dogma la Concepción Inmaculada de la Virgen María. Pero en esta hora de triunfo, las penosas circunstancias históricas impidieron a la Iglesia de Sevilla, la iniciadora del movimiento, estar presente: el cardenal Judas José Romo, gravemente enfermo, no pudo acudir a Roma.

Tampoco se pudieron celebrar en Sevilla las fiestas de antaño, pues el gobierno anticlerical había impedido la publicación de la bula[70] con argumentos absurdos. En mayo de 1855 se pudo al fin conocer el texto de la *Ineffabilis Deus,* celebrándose funciones religiosas entre las que destacó la que tuvo lugar en el palacio de San Telmo patrocinada por los duques de Montpensier. El Cabildo Catedral organizó un triduo y se adornó la Giralda con luminarias, pero las calamidades sufridas por la iglesia en el terrible siglo XIX (desamortizaciones, guerras, exclaustraciones) habían mermado bastante la capacidad de organizar y costear funciones o procesiones. En todas estas celebraciones, se acusó la ausencia del Cabildo municipal, tan presente en las centurias pasadas. En julio de 1855 el Cabildo Catedral envió una carta a Pío IX en agradecimiento por haber llevado a cabo la definición dogmática; el papa le contestó con otra misiva en la que concedía ciertas gracias espirituales a aquellos fieles que visitasen la catedral el día de la Inmaculada o en su octava. En septiembre de este año, noventa y tres hermandades se comprometieron a levantar un monumento a la Inmaculada Concepción, pero este no se haría realidad hasta 1918.

En 1879 se conmemoraba el veinticinco aniversario de la definición dogmática, y por parte del Cabildo se organizaron, como es de rigor, funciones en la capilla mayor convenientemente engalanada y presidida por el altar de plata. Tras la solemne función que estuvo acompañada de la música del maestro de capilla Hilarión Eslava, se organizó la procesión presidida por la Inmaculada de Martínez Montañés y en cuyo cortejo figuraron, esta vez sí, el cabildo municipal, las órdenes, congregaciones y cofradías. La hermosa efigie mariana había sido restaurada y estrenaba una aureola de plata con doce estrellas: "la procesión salió por la puerta de

[68] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., p. 702.

[69] *Ibidem*, p. 703.

[70] PÉREZ, N.: *La Inmaculada*…, op. cit., pp. 334-335.

San Miguel, continuando por la carrera del Corpus, que toda se veía invadida del pueblo sevillano. Al llegar la Virgen a la plaza de San Francisco (…) las masas corales (…) entonaron, acompañadas de tres bandas militares, el nunca olvidado *Todo el mundo en general* (…). Al llegar delante del altar levantado en las puertas de la casa del pueblo, los seises cantaron y danzaron ante él; y al terminar, los coros entonaron un precioso *Himno a Pío IX*, cuya música era debida también al antedicho maestro [Buenaventura Íñiguez]. Siguió su ruta la procesión (…) deslizándose suavemente el paso en que era conducida la efigie de la Concepción sobre espesa alfombra de flores y yerbas olorosas arrojadas a su tránsito, ingresando al templo por la llamada puerta de los Palos a las dos de la tarde"[71]. Veladas literarias y poéticas, así como fuegos artificiales completaron los actos del aniversario.

CELEBRACIONES INMACULISTAS EN LOS SIGLOS XX Y XXI EN SEVILLA

En el año de 1904, aniversario del cincuentenario del dogma, tuvieron lugar las primeras conmemoraciones del recién estrenado siglo XX. Presidía la sede hispalense el beato Marcelo Spínola, ferviente devoto de la Inmaculada, que quería dar un realce especial a la efeméride. Para ello se creó a finales de 1903 una comisión encargada de los preparativos, pues el acto central del aniversario lo constituiría la coronación de la Virgen de los Reyes. Unía así, el beato Spínola, las dos devociones más amadas de Sevilla: Inmaculada y Reyes, de significativa presencia en la historia de la ciudad. El domingo 4 de diciembre de 1904 fue coronada canónicamente por el cardenal Sancha, arzobispo de Toledo. Para la ocasión estrenó la Virgen de los Reyes un terno azul celeste bordado que remarcaba aún más el carácter inmaculista del acto. Tras la coronación se organizó una procesión presidida por la Virgen e integrada por los dos cabildos, hermandades, órdenes religiosas y cruces parroquiales.

El proyectado monumento a la Inmaculada se inauguró el 8 de diciembre de 1918, habiendo sido costeado mediante suscripción popular. El año anterior se había conmemorado el tercer centenario del voto inmaculista de 1617 y el cardenal Almaraz retomó entonces la idea del mismo. La obra, tallada por Lorenzo Collaut Valera y diseñada por José Espiau y Muñoz, se ubica en la plaza del Triunfo y está coronado por la Inmaculada Concepción (inspirada en la que Murillo pintara para el Hospital de los Venerables de Sevilla[72]) y rodeada en su base por cuatro figuras clave en la batalla mariana: Miguel del Cid, Juan Martínez Montañés, Murillo y Juan de Pineda.

En 1929, con ocasión del LXXV aniversario de la declaración dogmática se celebraron en la catedral las correspondientes funciones, estando expuesto el Santísimo Sacramento todos los días de la octava. El 15 de diciembre "se organizó solemnísima procesión con la imagen de la Inmaculada, obra de Montañés, que se venera en la S. I. Catedral, por calle Placentines, Francos, Salvador y Sagasta a la Plaza San Francisco. Desde un balcón hizo el Excmo. Sr. Alcalde la consagración de la Ciudad a la Santísima Virgen (…). Presidía S. E. Rdma. de pontifical y asistían las autoridades y gran concurso del pueblo y casi todo el Clero de la Ciudad"[73].

Con ocasión del primer centenario del dogma inmaculista, el cardenal Segura organizó en Sevilla un Congreso Mariano Diocesano entre los días 5 y 9 de mayo de 1954. En este, además de las conferencias y otros actos de culto, se incluía "una grandiosa Procesión con las Imágenes Concepcionistas de más tradición religiosa y artística de la Ciudad, y un acto de homenaje a la Stma. Virgen que le rinden los niños, con vistosas y artísticas carrozas que representan distintos misterios de Nuestra Señora"[74]. Las imágenes fueron las siguientes: Inmaculada de Martínez Montañés (la Cieguecita), de Alonso Martínez (Catedral), de Alonso Cano (parroquia de San Julián), de Duque Cornejo (parroquia de la Magdalena), la "Sevillana" (convento de San Buenaventura), Pura y Limpia (Capilla del Postigo del Aceite) y Virgen de la Concepción (Hermandad de Jesús Nazareno, vulgo el Silencio)[75].

Hace exactamente veinte años se celebró en Sevilla la última efeméride inmaculista: el sesquicentenario del dogma. También se festejó con alegría, quizás no tan esplendorosamente como antaño, siendo el acto central el centenario de la coronación canónica de la Virgen de los Reyes, que procesionó el 4 de diciembre de 2004, día de la efeméride, entre el fervor de sus devotos ●

[71] SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas*, op. cit., p. 776.

[72] Actualmente en el Museo del Prado (Madrid).

[73] Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, nº 1.149 (18 de diciembre de 1929), pp. 634-635.

[74] Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, nº 1.661 (15 de abril de 1954), p. 261.

[75] GIL DELGADO, F.: *Pedro Segura: un cardenal de fronteras*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, p. 683.

INMACULADA CONCEPCIÓN CON MIGUEL CID, CA. 1619

Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644)
Óleo sobre lienzo
160 x 110 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Nacido en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en 1564, Francisco Pacheco se traslada a Sevilla en su adolescencia junto a su tío, canónigo de la Catedral, entablando una fructífera relación con los personajes más prominentes y cultos de la sociedad sevillana. Inició su formación con el pintor local Luis Fernández hasta 1585 y pronto se convertiría en uno de los artistas más prometedores de la ciudad. Pero hay que esperar unos años más tarde, hasta la entrada en la siguiente centuria, para encontrar al pintor consolidado como la figura más sobresaliente del momento, manteniéndose siempre activo dentro de un círculo de intelectuales y eruditos. De su taller formó parte Diego Velázquez que terminaría contrayendo matrimonio con una de sus hijas, y al que ayudará en su entrada al servicio de la Corte en la capital del reino.

El dibujo adquiere una gran importancia en su obra, entendiéndolo no solo con un carácter preliminar y secundario, sino primordial en la consecución de la idea y la expresión del propio pensamiento del artista. El Manierismo se manifiesta en su producción artística y se mantiene a lo largo de su vida creativa evolucionando de manera pausada. Mayoritariamente, su pintura es hagiográfica, aunque también realizó retratos.

Pero la figura del artista hispalense ha llegado a nosotros no solo como un destacado pintor. Además, es una de las figuras más relevantes del siglo XVII por su dedicación literaria. En este aspecto, y dentro de esta cuidada producción, encontramos *El Arte de la pintura*, excepcional tratado artístico en el que se incluyen capítulos de iconografía religiosa, verdaderamente valiosos, que serán tomados como modelo de representación iconográfica en las producciones artísticas posteriores.

Su obra *La Inmaculada Concepción con Miguel Cid*, realizada en el periodo de máxima plenitud del artista, forma parte de una serie de lienzos de idéntica temática en la que además de ella, encontramos a *La Inmaculada Concepción con Vázquez de Leca* y *La Inmaculada con donante*.

Los tres lienzos pintados por Pacheco son muestra palpable del momento histórico en el que la devoción a la Inmaculada Concepción está en pleno auge y reivindicación en la ciudad de Sevilla. La presencia de sus imágenes de culto, tanto en pintura como escultura se multiplica y será Francisco Pacheco uno de los autores de algunas de las obras más emblemáticas. El estudio iconográfico y el propio contexto histórico establecen un irrefutable y claro nexo de unión entre ellas, pero, además, existe otro aspecto unificador, al menos, en dos de ellas. Miguel Cid y Mateo Vázquez de Leca fueron miembros activos de la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, y en el caso de la *Inmaculada con donante*, aunque se desconoce la identidad del retratado, algunos investigadores han querido ver en esta figura a otro de los personajes relevantes del movimiento, como fue Bernardo de Toro. Igualmente se aprecian similitudes entre las obras de Pacheco y *La Inmaculada Concepción con Hernando de Mata* de Juan de Roelas, pintado en 1612.

Esta excepcional obra fue donada por don Juan Ochoa de Basterra, contador y juez de la Casa de la Moneda de Sevilla, y miembro de la Congregación de la Granada. El lienzo, tras la donación, fue colocado junto a la capilla de la Virgen de la Granada en el Patio de los Naranjos, lugar de reunión de esta hermandad y próximo a la capilla de enterramiento del propio Ochoa, ubicación en la que permaneció hasta el siglo XIX. Sin duda, la finalidad de la obra es la de recordar y homenajear a una de las figuras más influyentes de la defensa del dogma inmaculista.

Vestida de sol, con los pies sobre la luna y una corona de doce estrellas sobre su cabeza, esta visión, que se corresponde con la imagen de la mujer apocalíptica, será rescatada al final de la Edad Media con el fin de establecer una nueva lectura iconográfica para la idea de la Inmaculada Concepción de María. En el siglo XVI comienza a utilizarse el modelo iconográfico de la *Tota Pulchra* como podemos observar en *La Inmaculada Concepción* de Juan de

Juanes, y sienta las bases iconográficas predecesoras, que serán analizadas y expuestas en el tratado de Pacheco. Pero en la obra de Pacheco aparecen nuevas modificaciones como la aparición de angelotes y serafines rodeando la figura de María y la ausencia de la serpiente y algunos símbolos anteriormente mencionados, innecesarios para la identificación visual del misterio. El programa iconográfico estaba ya completado y asimilado. Tan solo las características propias de los distintos estilos y movimientos artísticos modificarán esta imagen.

El estudio iconográfico de la obra nos traslada directamente al periodo convulso y de agitación social que se desarrolló en la capital hispalense con motivo del conflicto entre maculistas e inmaculistas de principio del siglo XVII. Miembro activo es el personaje representado en la esquina inferior izquierda, Miguel Cid fue un poeta ferviente defensor de estos últimos, famoso compositor de loas marianas muy celebradas y cantadas en la Sevilla del momento.

Esta obra es una de las numerosas creaciones artísticas que surgieron durante el periodo de exaltación, contribuyendo al conocimiento y comprensión de la defensa y el fervor popular que se manifestaba de manera contundente y convencida en la Sevilla del siglo XVII. No solo actúa como instrumento visual de difusión del dogma de la Inmaculada Concepción de María, sino que además recuerda y homenajea a una de las figuras importantes del movimiento sevillano, Miguel Cid y su famosísima copla "Todo el mundo en general", miembro de la llamada Congregación de la Granada de la que formaban parte numerosas personalidades relevantes. Y viene a sumarse a las manifestaciones de este mismo tipo producidas en la *Sedes Hispalenses*, unidas en la defensa y difusión inmaculista y cómo la Iglesia Mayor Metropolitana desde su creación ha actuado como generadora y reguladora de la piedad popular, llegando en tiempos pasados a establecer hermandades que contaban con gran número de devotos.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

BASSEGODA I HUGAS, B.: "Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada", en *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, pp. 37-47.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, vol. IV, p. 20

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 123-130.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 492

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla,* Imprenta de don José Hidalgo y compañía, Sevilla, 1844, tomo II, p. 352

GONZÁLEZ POLVILLO, A.: "Inquisidores, dominicos y alumbrados de la Congregación de la Granada en la génesis del Inmaculismo sevillano del siglo XVII", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza,* nº 4, 2009-2010, pp. 60-67;

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M.: *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII,* Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, 1985, pp. 68-69.

VALDIVIESO, E.: "La pintura en la Catedral de Sevilla: siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 405-409.

VALDIVIESO, E: *Francisco Pacheco,* Caja San Fernando, Sevilla, 1991, p. 27.

INMACULADA CONCEPCIÓN, 1629-1631

Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649)
Madera tallada y policromada
164 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Las glorias de la Sevilla concepcionista tienen su mejor exponente escultórico en la imponderable Inmaculada que Juan Martínez Montañés (1568-1649) talló en madera de cedro y tamaño natural para presidir el retablo de la capilla funeraria del jurado Francisco Gutiérrez de Molina –ya difunto– y su esposa Jerónima de Zamudio, adosada al trascoro de la catedral hispalense, frontera a la capilla de la Virgen de la Antigua. Dicho conjunto se contrató el 4 de febrero de 1628 por la suma de 3.600 ducados, inaugurándose en la festividad de la Purísima de 1631, tras haber sufrido una paralización de cinco meses en el transcurso de su realización, por una enfermedad que mantuvo incapacitado al artista, y ser dorado y policromado por Baltasar Quintero y Francisco Pacheco. De hecho, el 15 de septiembre de 1629 se declaró ante escribano público que la escultura principal de la Inmaculada "la ba desbastando y está ya abultada para yrla perficionando".

Un testimonio contemporáneo a su estreno, contenido en una carta que el cosmógrafo y literato Antonio Moreno Vilches escribió a su amigo Rodrigo Caro el 2 de diciembre de 1631, afirmaba que "Es la imagen la primera cosa que se ha hecho en el mundo, con que Juan Martínez Montañés está muy envanecido". Pocos años después, en 1635, el presbítero Pablo Espinosa de los Monteros, la considerará "tan vella, que con la modestia, gravedad, devoción y hermosura de su rostro vivifica las almas de quien lo mira". Por su parte, Fernando de la Torre Farfán proclamará en 1671 "que para la Belleza desta Efigie, parece le ayudó con la suya la que es Dueño de la Gracia". Se anticiparon todos ellos a la admiración que desde entonces ha venido suscitando y a la trascendencia que esta representación mariana llegaría a ejercer como modelo estilístico, compositivo e iconográfico para tantas otras como se esculpieron con posterioridad, sobre todo –pero no solo– en el seno de la escuela sevillana.

Conocida popularmente esta efigie bajo el sobrenombre de "La Cieguecita", es una de las indiscutibles obras maestras de su autor, fervoroso cofrade de la heterodoxa Congregación de la Granada que tanto se distinguió por defender esta creencia piadosa inmaculadista. La formulación artística de un tema tan complejo desde el punto de vista teológico como el de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, cuya encendida defensa no alcanzó el reconocimiento de dogma de fe hasta 1854, tiene en Martínez Montañés uno de sus principales definidores en el contexto de la escultura barroca española del siglo XVII. Sus interpretaciones de este asunto siguen las pautas marcadas por la ortodoxia de su buen amigo, y habitual policromador de algunas de sus mejores creaciones plásticas, Francisco Pacheco. Este último, tomando como principal fuente de inspiración la descripción apocalíptica de "una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (Ap 12,1-4), añadió en su *Arte de la Pintura*, publicado póstumamente en 1649, el hecho de que María debía plasmarse "en la flor de su edad de doze a treze años, hermosíssima niña, lindos y graves ojos, nariz i boca perfectíssimas, rosadas mexillas, los bellíssimos cabellos tendidos de color de oro".

Fruto, precisamente, de la colaboración entre Martínez Montañés y Pacheco fue la delicada Inmaculada de la parroquia de El Pedroso, primera incursión del maestro alcalaíno en una serie de esculturas de esta misma iconografía, de entre las que "La Cieguecita" constituye su indiscutible cima, donde la Virgen, que ya habita en la gloria del cielo, siempre aparece reposando sobre una luna en cuarto creciente, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la diestra y sus manos unidas en actitud oracional. También es habitual en todas ellas la expresión de humildad, que en el caso de la Concepción catedralicia se convierte en santo y seña de su identidad, al entornar modestamente su mirada más que ninguna otra. Resulta interesante constatar cómo el número de cabezas aladas de angelitos que aparecen tachonando el frente del escabel selénico de sus Inmaculadas, aumenta a medida que avanza la cronología de su factura: del único querube de las Inmaculadas de El Pedroso (1606-1608) y de la parroquial hispalense de San Andrés (c. 1620), se pasa a los dos de la Pura y Limpia de la iglesia del extinguido convento de Santa Clara de Sevilla (c. 1621-1625) y la de la parroquia de San Julián (c. 1625), hasta llegar a los tres que observamos en la base de La Cieguecita (1628-1631), ejemplos todos donde aborda con particular solvencia una rica diversidad de expresiones infantiles, acompañada de una imaginativa variedad de peinados que ponen a prueba el preciosismo de su peculiar técnica de talla.

El habitual contraposto, de raigambre clásica, que ofrecen las Inmaculadas de Martínez Montañés, se resuelve rítmicamente en el caso de la imagen catedralicia flexionando la rodilla izquierda, al tiempo que acusa levemente el deslizamiento de la cadera contraria, provocando la consiguiente inclinación de la línea de los hombros; la pesada indumentaria con que se cubre apenas permite atisbar otro movimiento que no sea el giro en sentido inverso que describen sus manos y la cabeza, erguida sobre un elegante cuello alongado, flexible como un junco. La Virgen viste una túnica, tan larga, que su borde inferior se desparrama drapeado sobre las testas angélicas, sin permitir la visión de sus pies. El manto, por su parte, cae severamente por la espalda, terciándose por el frente de la figura en amplios y profundos pliegues, envolviendo el brazo derecho y ascendiendo en diagonal para ir a recogerse sobre el antebrazo izquierdo.

Debe lamentarse la circunstancia de no haber conservado esta escultura su policromía original, aunque ciertamente la actual, aplicada en 1779 según nos informa Gestoso, es de apreciable calidad y, sobre todo,

de apariencia muy suntuosa en el repertorio estofado de rocallas, hojas y curvilíneas cintas entrelazadas, junto a las agrupaciones de flores multicolores pintadas a punta de pincel, que se extiende por la túnica de fondo blanco y el manto de tonalidad azul. Con posterioridad, la imagen ha sido restaurada en 1998 por Francisco Arquillo Torres y en 2019 por Carmen Álvarez Delgado.

José Roda Peña

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR DÍAZ, J.: "Juan Martínez Montañés (1568-1649). Inmaculada «La Cieguecita»", en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, pp. 342-345.

DE BAGO Y QUINTANILLA, M.: "Aportaciones documentales", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1927, pp. 178-180.

DE BAGO Y QUINTANILLA, M.: "Aportaciones documentales (segunda serie)", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1928, pp. 62-66.

DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Viuda de Nicolás Rodríguez, Sevilla, 1671, p. 210.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Matías Clavijo, Sevilla, 1635, pp. 71v-72r.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El sol es tu vestido. «La Cieguecita» de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium.* T. II, Ediciones Escurialenses, San Lorenzo del Escorial, 2005, pp. 987-1006.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, T. II, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1892, p. 276.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés (1568-1669) y la escultura andaluza de su tiempo*, Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1969, pp. 46-47.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Martínez Montañés y el manierismo", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, p. 54.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, pp. 88-90 y 131-133.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pp. 218-224.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 287-289.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Rodríguez, Giménez y C.ª, Sevilla, 1928, pp. 154-156.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649, p. 482.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Inmaculada, llamada "La Cieguecita", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 385.

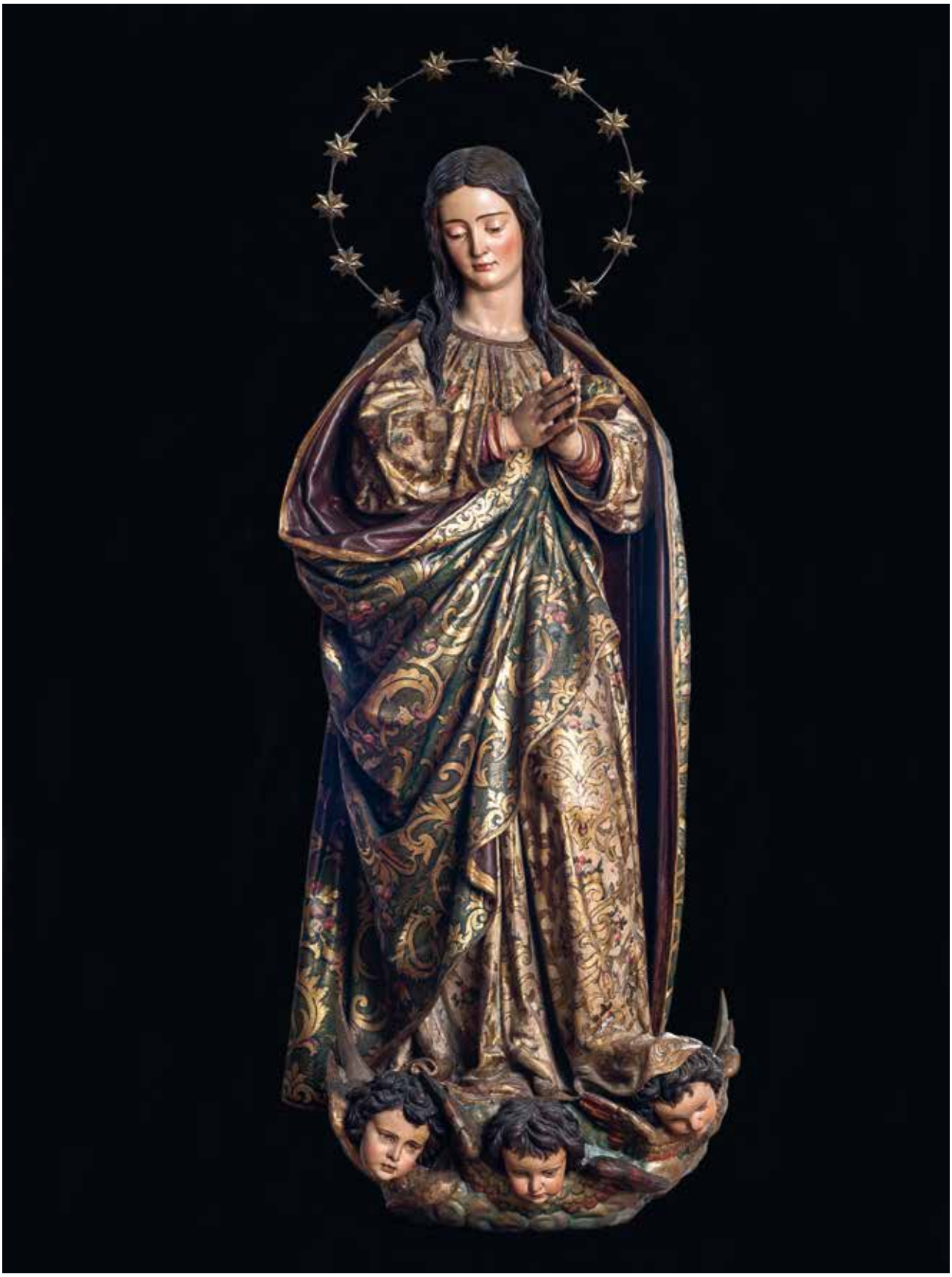
PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Instruir, deleitar y reconciliar: a propósito de las Inmaculadas de Martínez Montañés", en *Actas del XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*, Cajasur, Córdoba, 2007, pp. 43-45.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Inmaculada Concepción, la Cieguecita, 1629-1631", en *Montañés, maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 254-257.

PROSKE, B. G.: *Juan Martínez Montañés, sevillian sculptor*, Hispanic Society of América, New York, 1967, pp. 115-120.

RODA PEÑA, J.: "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 159-160.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*, E. Rasco, Sevilla, 1893, pp. 94-98.



GOTERA O SIMPECADO DEL RETABLO DE LA INMACULADA DE MOLINA, "LA CIEGUECITA", 1680

Anónimo sevillano

Plata en su color recortada, cincelada y repujada

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta gotera de plata representa un ejemplo significativo de un elemento que fue bastante habitual en los retablos marianos de la catedral de Sevilla durante el Barroco. Estas piezas eran colocadas sobre la hornacina principal donde se ubicaba la imagen titular, y servían para ocultar el riel del que pendían las cortinas que velaban estas imágenes durante todo el año, tanto para su protección como para aumentar el fervor de los fieles, ya que lo habitual es que dichos iconos fueran contemplados solo en momentos puntuales. Debido a la oración del "Concebida sin pecado original en el primer instante de su ser" que se solía reproducir en estas goteras de los retablos marianos, en los inventarios de los siglos XVII y XVIII estas piezas fueron denominadas simpecados. Entre los documentados destacan "el simpecado de plata con letras doradas y puntas de plata" que en 1690 Juan Laureano de Pina ejecutó para el retablo de la Virgen de la Antigua, financiado por el canónigo Manuel González de Rojas y que luego fue sustituido por otro en el siglo XVIII, o el que igualmente salió de este mismo taller en 1717 para el altar de la Virgen de los Reyes, aún conservado y de proporciones monumentales, ya que sus cortinas ocultaban todo el retablo, el cual en vez de la referida jaculatoria reproduce la oración propia de su advocación PER ME REGES REGNANT.

En el caso de la obra que estudiamos, conocemos que fue una donación realizada por el tesorero de la catedral Andrés de Frías y Estrada en 1680 para esta imagen "de la Pura y Limpia Concepción en un lado del coro que llaman del Jurado Molina"[1]. Una pieza de gran calidad, que como fue habitual reproducía en plata el modelo bordado sobre terciopelo, similar a aquel que poseía el altar de la Virgen de la Estrella y que se describe en su inventario de 1677. Así, en un frente rectangular, se reproducen en su base unas puntas de encaje semicirculares que se cubren de un finísimo repujado en el que se describen flores abullonadas con sus tallos enroscados, creándose un aspecto recargado que igualmente se desarrolla en el marco rectangular que enmarca la jaculatoria donde, en elegantes letras capitales vegetalizadas y con las abreviaturas propias de la época e impuestas por el reducido espacio donde se disponen, se puede leer: $C_{ON}C_{DA}$ S^{N} $P_{E}C^{DO}$ OR^{L} E_{N} E_{L} $P._{O}$ $INST_{E}$ DE S_{V} SER. Sin lugar a dudas, se trata de un excelente trabajo, propio de un orfebre experimentado y de calidad, por lo que bien podría haber sido un diseño salido del taller del referido Juan Laureano de Pina, teniendo presente que en estos momentos comenzaba a trabajar de manera asidua para los canónigos de la catedral.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc. III, Sign. 4001, f. 166r.

ON DA SE DO ORL EN EL PO INS ED S VSER
INSEDS

INMACULADA CONCEPCIÓN, 1625-1630

Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664)
Óleo sobre lienzo
323 x 190 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El culto a la Inmaculada Concepción de María es una de las señas de identidad de la sociedad sevillana del siglo XVII, pues desde ese momento la ciudad se convierte en uno de los grandes focos concepcionistas del país y sus pintores muestran su talento para promover la devoción. Zurbarán se une en este sentido, como muestra esta representación.

La estancia en Sevilla de Francisco de Zurbarán y Márquez le hace tomar partido y convertirse en un fervoroso defensor de las ideas concepcionistas que desde 1613 crearon gran polémica en la ciudad debido al enfrentamiento entre defensores y críticos de la Inmaculada Concepción de María. A partir de esa fecha, la sociedad sevillana será la gran valedora y propulsora del dogma concepcionista y los grandes pintores de la escuela sevillana del siglo XVII, con Zurbarán y Murillo a la cabeza, dedicarán gran parte de su tiempo y energía a la propagación del culto a la Inmaculada Concepción a través de sus obras pictóricas.

Conserva la Catedral de Sevilla una admirable pintura de Francisco de Zurbarán que muestra este misterio inmaculista a la perfección. En concreto, se trata del lienzo que preside el segundo cuerpo del retablo de la capilla de San Pedro, una obra maestra del pintor de Fuente de Cantos. Este retablo fue encargado al arquitecto Diego López Bueno por los marqueses de Malagón en 1625 y Zurbarán, además de la Inmaculada, recreó diferentes pasajes de la vida del santo titular de esta capilla en el resto de lienzos.

La Inmaculada sigue el modelo iconográfico de la Mujer del capítulo 12 del Apocalipsis, mostrándose bajo sus pies la luna con las puntas hacia abajo, como señalaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Aparece vestida con una túnica de color encarnado, símbolo de su humanidad, que deja ver en sus mangas y en el cuello una camisa blanca, y está cubierta por un manto azul, color de la divinidad de la cual María es revestida por su condición de Madre de Dios. Estos colores eran en principio los usados en las vestiduras de la Inmaculada hasta que se cambian por el blanco y el azul celeste, ya que así se apareció la Virgen a Santa Beatriz de Silva, como relata Francisco Pacheco.

La Virgen aparece en actitud de oración, de gran belleza en su rostro transmite gran serenidad y armonía, joven y delicado reflejo de la pureza. Su dorada melena ondulada aparece coronada y a su vez con una aureola de estrellas, lo que enfatiza su carácter celestial. Asimismo, hay que destacar el virtuosismo de los detalles que nos muestra Zurbarán, como la cabeza de angelito dorada que lleva la Virgen en su cuello a modo de broche, el tratamiento del cabello o la perfección técnica de los pliegues de la túnica.

Esta imagen aparece ocupando todo el espacio de la escena, dejando ver al fondo el cielo dorado y lleno de nubes y en la zona inferior un paisaje siguiendo la estela de Pacheco representados en sus Inmaculadas. Totalmente modelada mediante el claroscuro, esta Inmaculada se asienta de manera firme y estática, emergiendo de un cielo de fulgurante atardecer. Aparece con las manos unidas en oración y rodeada por los símbolos que recuerdan las virtudes que la acompañan. Así, aparecen una palmera, símbolo de la justicia y del triunfo de la salvación de Dios en María; la fuente, ya que Ella es fuente de la Vida, Jesucristo; la Torre de David, que alude al Cantar de los Cantares 4,4; la Ciudad de Dios, la nueva Jerusalén de la cual la Virgen es imagen; el huerto cerrado, que alude a su virginidad; el ciprés, símbolo de su incorruptibilidad.

La devoción mariana en la piedad popular es un fenómeno que combina elementos de fe, cultura y tradición, dándole un carácter profundamente humano y comunitario. La Virgen María en su Inmaculada Concepción, sigue siendo una fuente de inspiración y un vínculo espiritual cercano para millones de personas en todo el mundo, invitando a los creyentes a reforzar su esperanza en la posibilidad de vivir en la gracia y superar el pecado, fortalecidos por la misma fe y entrega que caracterizaron a la *Gratia Plena*.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

CATURLA, M. L.: *Francisco de Zurbarán,* traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, Wildensteins Institute, París, 1994, pp. 202-204.

DELENDA, O: *Francisco de Zurbarán, pintor, 1598-1664,* ArcoLibro S.L., Madrid, 2007, pp. 46-47.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: "La pintura en la Catedral de Sevilla: siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 416.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Pintura barroca sevillana,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2003, p. 259.

INMACULADA CONCEPCIÓN, 1667-1668

Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1618-1682)
Óleo sobre tabla
200 x 150 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En el año 1667 el Cabildo catedralicio encargó a Bartolomé Esteban Murillo una serie de nueve pinturas para la sala capitular de la catedral de Sevilla, lugar en el que los canónigos debatían sobre las cuestiones pastorales, administrativas y económicas. Estas pinturas tendrían como misión inspirar a los capitulares para que actuaran siguiendo los postulados cristianos. Así, conforme elevamos la mirada nos encontramos con la sublime representación de la Inmaculada Concepción rodeada por los santos sevillanos San Fernando, San Laureano, San Isidoro, San Leandro, San Pío, Santa Justa, Santa Rufina y San Hermenegildo.

El espectador podrá comprender así cómo se pretendía que las decisiones de los canónigos estuvieran influenciadas en todo momento por ese halo de santidad que los debía llevar a imitar estos modelos.

Según el padre Fernando García Gutiérrez, esta Inmaculada es considerada la más seria y elegante de todas las representaciones de Murillo (1618-1682), y quizás una de las más bellas y menos conocidas, pintada sobre tabla situada a la altura de los óculos que dan luz a la elíptica sala capitular. Las innumerables representaciones de la Inmaculada realizadas por nuestro universal pintor tienen entre ellas algunos datos estéticos y descriptivos en común. Pero esta de la sala capitular es especialmente significativa en su descripción iconográfica. El hecho de estar colocada a gran altura hace que aumente su atractivo de ligera ingravidez. La representación de la Virgen como una figura joven y bella, alejada de los modelos más severos de épocas anteriores, es típica de Murillo, quien buscaba destacar no solo la santidad de María, sino también su cercanía y su papel como madre de todos los creyentes.

Murillo representa a la Virgen en una pose serena y majestuosa, rodeada de nubes y ángeles, con una técnica de pincelada suelta y una paleta de colores suaves y muy luminosos que le confiere una atmósfera elevada. La figura de María, vestida con ropajes blancos y azules, simboliza su pureza. Los ángeles que la custodian añaden un sentido de alegría y veneración, acentuando la naturaleza celestial de la Virgen.

La composición en diagonal con María ascendiendo hacia el cielo, confiere a la escena un sentido de movimiento ascendente, elevando el espíritu del espectador hacia lo divino.

El uso del claroscuro, con un sutil contraste entre las luces y sombras, añade profundidad a la composición, haciendo que la imagen de la Virgen se destaque aún más en su luminosa pureza.

Esta representación de la Inmaculada Concepción es un claro ejemplo de la madurez de Murillo y de su capacidad para combinar el naturalismo con lo espiritual. Murillo fue uno de los grandes pintores marianos de su tiempo, y su interpretación de la Inmaculada Concepción fue fundamental para la difusión de este tema en la pintura barroca española de la época, reflejando la trascendente devoción hacia la Virgen María y su concepción sin pecado.

Nos encontramos ante un virtuoso universal de profundas raíces cristianas, que a través de su arte supo transmitir la belleza de la fe. Sus pinturas son hoy, igual que ayer, instrumento de la piedad popular para acercarnos a las glorias del cielo en los más necesitados de la tierra, consuelo de los afligidos que esperan encontrar en ella su mayor seguridad y confianza.

Por ello, estamos ante una obra que no solo es un tesoro artístico, sino muestra del hondo fervor mariano de Sevilla y de España en general, que durante siglos ha sido y sigue siendo venerada como una imagen de extraordinaria belleza y religiosidad en uno de los lugares más sobresalientes de la seo hispalense.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo. Su vida, su arte, su obra,* Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pp. 409-411.

FALCÓN MÁRQUEZ. T.: *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015, p. 89.

GONZÁLEZ GÓMEZ. J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ J.: *Murillo en la Catedral de Sevilla.* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2017, pp. 174-181.

HEREZA P.: *Corpus Murillo: Biografía y Documentos,* Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2017, p. 119.

VALDIVIESO E.: *Pintura Barroca Sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2003, pp. 34-37.

INMACULADA DE LOS CANÓNIGOS, 1770-1780

Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725-1799)
Barro cocido, madera y telas encoladas y policromadas
115 x 44 x 28 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Cristóbal Ramos fue el segundogénito del matrimonio de Juan Isidoro Ramos (1699-1787) y Beatriz Victorina Tello. Aprendió el oficio de barrista bajo la tutela de su padre, a quien logró superar en destreza y maestría en el modelado en barro. Su obra alcanzó gran prestigio y fue ampliamente demandado por particulares, hermandades, parroquias y órdenes religiosas.

A lo largo de su carrera, Cristóbal Ramos recibió numerosos encargos por parte de los miembros del cabildo catedralicio. Entre sus trabajos más destacados se encuentra el retrato del canónigo Francisco del Río Soto y Torres en 1748. Años más tarde, en el marco de la reconstrucción del nuevo templo de San Bernardo, el cabildo le encomendó en 1783 la ejecución de la imagen titular para la portada principal, por la cual recibió 250 reales de vellón el 5 de enero de 1784. En esa misma década, en 1787, la catedral volvió a requerir sus servicios para rematar la cúpula del Sagrario con una figura alegórica de la Fe, que debía sustituir una versión realizada en piedra. Sin embargo, durante la cocción de la imagen, "se malogró enteramente dicha obra con pérdida de su trabajo y materiales". A pesar de este infortunio, Ramos mantuvo su vínculo con la catedral. En 1793, el canónigo Pedro José Nemesio del Campo adquirió tres esculturas –san Joaquín, santa Ana y san José– que donó para el camarín de Nuestra Señora de la Estrella. Actualmente, se conservan únicamente las figuras de los padres de María en la capilla de la Virgen de Belén.

Es muy probable que, debido a su constante relación con los canónigos y con motivo de la proclamación del patronazgo de la Inmaculada Concepción para el Reino de España e Indias en 1760, Cristóbal Ramos recibiera el encargo de realizar esta imagen, a petición de varios miembros del cabildo, lo que le valió el apelativo popular de "La Inmaculada de los Canónigos".

La imagen ha sido ubicada en diversas capillas y espacios de la catedral a lo largo del tiempo. En la actualidad, se encuentra en la capilla de las Doncellas. Félix González de León señaló la existencia de varias imágenes de Cristóbal Ramos en la catedral, aunque sin especificar cuáles, mientras que Carmen Montesinos fue la primera en atribuir esta obra al escultor.

El conjunto descansa sobre una peana de madera dorada ornamentada con hojas rizadas, sobre la cual se encuentra una esfera rodeada por una serpiente que simboliza al demonio. Encima de esta esfera se eleva una nube en la que reposa majestuosamente la Virgen, rodeada de un dinámico conjunto de ángeles y querubines que revolotean alrededor de ella. Las cabezas de los querubines están modeladas con gran delicadeza y gracia infantil. Dos ángeles adultos, ataviados con túnicas ricamente estofadas y con penachos sobre sus testas, sostienen la nube donde se encuentra la Virgen.

María se presenta de pie, con las manos en actitud orante, desplazadas hacia la izquierda, mientras su cabeza está ligeramente ladeada hacia el lado contrario, aportando dinamismo y ternura a la composición. Su rostro, característico de las obras de Cristóbal Ramos, refleja una gran dulzura, con un contorno ovalado, labios finos esbozando una leve sonrisa, mofletes sonrojados, nariz recta y ojos de cristal. Sus cejas y pestañas están delicadamente pintadas, al tiempo que su cabello, largo y liso, cae sobre los hombros dejando visibles las orejas.

El atuendo sigue la tradición concepcionista, con una túnica blanca decorada con estofados vegetales dorados y un manto azul adornado con hojas doradas e incrustaciones de cristal. Dos ángeles suspendidos sostienen el manto, reforzando la sensación de ingravidez. La figura de la Virgen se enmarca por una ráfaga de plata ornamentada con rocallas, y sobre su cabeza reposa una portentosa corona resplandeciente.

Esta iconografía resalta a María como la nueva Eva, simbolizando su triunfo sobre el pecado original, representado por la serpiente a sus pies. La imagen transmite una profunda espiritualidad y devoción, reafirmando su papel como símbolo de Esperanza.

Rafael Gallardo Montesinos

BIBLIOGRAFÍA

DOBADO FERNÁNDEZ, J.: "Cristóbal Ramos, escultor de gloria", en *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*, Fundación Cajasol, Sevilla, 2022, p. 51.

GALLARDO MONTESINOS, R.: "El obrador del escultor Cristóbal Ramos frente al Colegio de San Acacio en 1772", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 760, 2022, pp. 364-369.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F: *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…*, t. 2, Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, Sevilla, 1852, p. 392.

LÓPEZ ALFONSO, J: "La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 598, 2008, pp. 1052-1053.

MONTESINOS MONTESINOS, C: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Diputación Provincial, Sevilla, 1986, p. 38.

MORENO ARANA, J.: "Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2017, pp. 820-821.

RECIO MIR, Á: "El escultor Cristóbal Ramos al servicio del cabildo de la catedral de Sevilla", *Boletín de Bellas Artes*, nº 29, 2001, p. 156.

EL LIBRO DE CORO 105 DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, VARIAS FIESTAS, SIGLO XIX

Antonio Espinosa, Ricardo Lagares

Papel, pergamino

84 x 59 cm

Librería de Coro de la Catedral de Sevilla, Gigante n.º 105

Este antifonario-gradual fue una de las incorporaciones decimonónicas a la extraordinaria colección de 150 libros gigantes de canto gregoriano que se conservan en la Librería de Coro de la Catedral de Sevilla.

Encuadernado en tabla revestida de cuero de color marrón oscuro, está ornamentado con el emblema del Cabildo de Sevilla (la Giralda flanqueada por dos jarrones de azucenas), estampado en color negro y enmarcado con motivos geométricos también en negro. Lleva refuerzos y cantoneras metálicos y pequeños bullones para proteger las cubiertas.

Está constituido por tres unidades librarias distintas escritas en la segunda mitad del siglo XIX, las dos primeras en papel y la tercera en pergamino, que debieron encuadernarse con posterioridad a la copia del Oficio de Nuestra Señora del Pilar en 1873. Carece de folios de guarda, tiene numeración de folios arábigo moderna en el margen superior derecho, a tinta negra desde la página 1 hasta la página 30, y a tinta azul de la página 31 a la 109.

Usa la característica notación cuadrada manuscrita a tinta negra y recuerda, en su factura, a la tradición de los cantorales hispalenses de esta colección, cuyos volúmenes más antiguos fueron copiados en el siglo XV. Sigue manteniendo el pautado de cinco líneas trazado a tinta roja y texto en negro representativo de los libros corales de la Península Ibérica, frente al tetragrama en uso en países vecinos como Francia o Italia.

Se trata de tres oficios escritos para dos festividades a las que se concedió rezo propio en el siglo XIX, la de San Fernando y la de la Preciosa Sangre de Cristo, y una tercera, la de Nuestra Señora del Pilar, cuya extensión a la totalidad del territorio español no se produjo hasta la segunda mitad de esta centuria. Los encargados de componer la música (canto neo-gregoriano) para estos textos fueron los sochantres de la catedral Antonio Espinosa y Ricardo Lagares.

El oficio propio de San Fernando fue aprobado en 1819 por el papa Pío VII, celebrándose por primera vez en Sevilla al año siguiente. José Gámez Martín señala que: "se rezó por primera vez en Sevilla en 1850". La composición, a cargo de Antonio Espinosa, presbítero beneficiado de la catedral hispalense, y traslado del Oficio y Misa para esta festividad que se celebra el 30 de mayo, tuvo lugar en 1851, por lo que, probablemente, sería cantado ese mismo año.

La festividad de la Preciosa Sangre de Jesucristo se estableció por el papa Pío IX en 1849, fijándose su celebración el primer domingo de julio y trasladándose al 1 de julio por el papa Pío X. La música para este oficio se compuso a finales de 1859, también por Antonio Espinosa, y fue copiado ese mismo año por Josefa de Quesada.

El tercero de los oficios que integra este volumen es el de Nuestra Señora del Pilar. Fue el papa Inocencio XIII el que le concedió rezo propio en 1723, pero la extensión a toda España no se concedió hasta 1863. El oficio que encontramos en este cantoral fue "puesto en cantollano" por Ricardo Lagares, sochantre de la catedral de Sevilla,

AD MATUTINUM,
Invitat.
a

y copiado por Manuel de Toro y Saavedra en 1873. El acuerdo para la composición del canto gregoriano para el nuevo oficio de Nuestra Señora del Pilar se aprobó en la reunión capitular de 10 de diciembre de 1872.

En el folio 68 de este último oficio encontramos una representación de la Inmaculada Concepción como punto central de la composición. Está rodeada por la leyenda "Alabada sea la Santa e Inmaculada Concepción de la Siempre Virgen Maria". La iconografía de la Inmaculada Concepción presenta a la Virgen María en su estado puro y sin pecado original, dogma proclamado por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854. En la imagen que nos ocupa la Virgen María emerge del cielo, se nos muestra en una postura erguida y de pie, con una expresión serena y manos recogidas en el regazo. Lleva túnica blanca y manto azul, símbolos de inocencia, pureza y divinidad. Aparece rodeada de nubes y ángeles que la veneran, con la luna bajo sus pies y sobre la bola del mundo pisando la serpiente, es la victoria sobre el pecado y el mal. Carece de corona de estrellas.

Durante el siglo XVI se perfiló uno de los modelos que luego se asociará a la Inmaculada Concepción, el de *Tota pulchra.* María rodeada de los símbolos y atributos tomados de las Sagradas Escrituras y de las Letanías Lauretanas compuestas como alabanza a la Madre de Dios. Lo podemos apreciar en las orlas de los folios expuestos: en el 68, la rosa, símbolo de regeneración y perfección; el lirio, de su ser virginal; el olivo, símbolo de la paz, la fecundidad y la victoria. En la orla del folio 69, que rodea a la composición musical, aparecen la palmera, imagen del triunfo de la salvación de Dios, de su esperanza y de su justicia; la torre de David, alude a la belleza espiritual de María, a su firmeza en la fe y a su dignidad de Madre del Mesías; el ciprés, árbol de hoja perenne que simboliza la santidad inalterable de la Virgen; y las puertas del cielo, la Virgen María como puerta del cielo por la que ha venido el Salvador y puerta que nos conduce a Él.

Virtudes de la Riva Pérez

BIBLIOGRAFÍA

AYARRA JARNE, J.E.: *La música en la Catedral de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1976.

BOUTELOU, C. y FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: "Libros de Coro de la Catedral de Sevilla", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 36, junio de 1884, pp. 163-179.

Breviarium Romanum, 1865, p. 434.

BUENO-VARGAS, J. (ed.): *Conservar y conocer los libros de coro. Materiales, técnicas y decoración*, Samarcanda, Sevilla, 2020.

DOMÍNGUEZ BENÍTEZ, M.R.: "Libros corales de la Catedral de Sevilla. Siglos XVII, XVIII y XIX", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 529-538.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Los caminos para Dios. Fernando III rey de Castilla y León. La santidad en la Corona de Aragón", en *XVI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna, Fuente de Cantos, 2016, pp. 255-280.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "La música de los libros de canto llano de la Catedral de Sevilla", *Isidorianum*, vol. 30, nº 1, 2021, pp. 97-139.

GUTIÉRREZ CORDERO, M.R. y MONTERO MUÑOZ, M.L.: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares: vol. V, 1831-1938*, Consejería de Cultura, Sevilla, 2016.

MARCHENA HIDALGO, R.: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla,* Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1998.

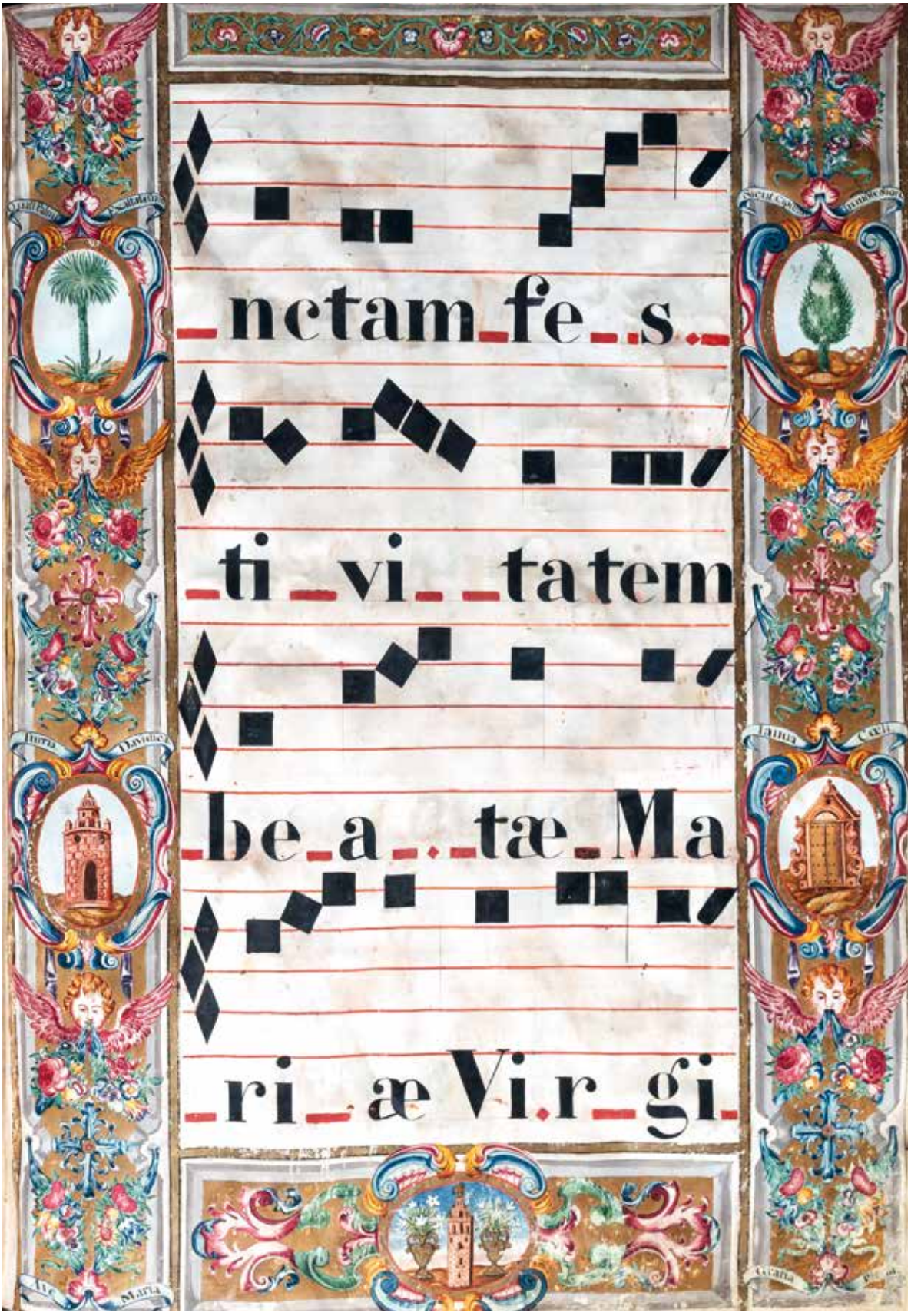
MARCHENA HIDALGO, R.: "Libros iluminados de la Biblioteca Capitular de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 61-82.

Missale Romanum, 1868, p. 400.

PEINADO GUZMÁN, J.A.: "Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía", *Archivo teológico granadino*, nº 75, 2012, pp. 167-190.

RAMÓN SOLANS, F.J.: "Un templo para la nación española: la Basílica del Pilar (1854-1840), *Hispania sacra*, vol. 66, nº extra 1, 2014, pp. 453-484.

RUIZ JIMÉNEZ, J.: *La Librería de Canto de Órgano: creación y pervivencia del repertorio del renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.


nctam fe s
ti vi tatem
be a tæ Ma
ri æ Vi.r gi

TERNO DE LA INMACULADA, 1835-1837

Taller de las hermanas Zuloaga
Raso de seda celeste con bordados de hilos metálicos
Dalmática: 102,5 x 150 cm. Casulla: 116 x 67. Capa: 146 x 286 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El color azul celeste se incorpora al código de colores litúrgicos católicos en el siglo XIX, en las fechas inmediatas a la proclamación oficial del dogma inmaculista en 1854 por el papa Pío IX. Sin embargo, solo fue concedido este privilegio al territorio español quedando totalmente prohibido en el resto del mundo católico.

El 28 de noviembre de 1819 Pío VII firmaba la concesión al cabildo hispalense del privilegio del uso del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada, la octava y misas de cofradía.

Así pues, entre 1835 y 1837 se confecciona este terno de raso celeste y demás ornamentos que lo completan, ejecutados con bordados de hilos tendidos de plata sobredorada. Estos fueron realizados por las hermanas de origen vasco Francisca de Paula y Rita Zuloaga, siendo el diseño responsabilidad de la primera, que ya superaba por esas fechas los setenta años de edad.

Los tres ornamentos sagrados, dalmática, casulla y capa pluvial, deben ser considerados ornamentos y no vestiduras, ya que están realizados con materiales ricos como son tejidos de seda. Por el contrario, las vestiduras, como las albas o sotana, roquete, etc., están confeccionados con materiales más nobles como son el algodón, el lino o la lana.

En cuanto a decoración, *la casulla* presenta una cenefa bordada con dibujo realizado en cartulina de dos guías enlazadas adornado con pequeñas chapas o "mingos". En la base de la zona central, emerge un jarrón sobre una peana del que surge una decoración compuesta por motivos vegetales y florales de diferente tipología y con un diseño completamente simétrico. En las bandas laterales, la decoración está dispuesta mediante juegos de roleos con terminales en flor y motivos vegetales. Como elementos decorativos se emplean el escamado de lentejuelas y chapas o "mingos", los cuales aportan brillo y elegancia a la composición.

La capa lleva como decoración en el orfre, una guirnalda floral ascendente con flores muy articuladas, alternándose con otras más simplificadas y con hojas palmeadas. En cuanto al campo de la capa, aparecen pequeños motivos florales en forma de ramillete, dispuestos linealmente con forma de cuadrícula. El capillo presenta el mismo jarrón que en la casulla, con la cenefa de guías enlazadas en el borde y un enrejado de flecos de hilos metálicos perimetral.

La dalmática lleva la división clásica con jabastros y faldones, y en los espacios se repite la misma decoración de jarrones y flores que en la casulla.

Los bordados de estas prendas están realizados con diferentes elementos de relleno, como cartulina, guata y cordoncillos, los cuales le dan volumen y movimiento a toda la decoración, haciendo de ella que los motivos adquieran una gran elegancia y un mayor realismo.

En cuanto a tipología de puntos, aparecen el setillo, media onda, cartulina, dado, cadeneta y escamado de lentejuelas, además de trabajos realizados con canutillo simulando la técnica de la cartulina.

Finalmente decir que los bordados están realizados con diferentes hilos metálicos de plata sobredorada, siendo los empleados el hilo de muestra principalmente, moteado, canutillo, camaraña y cordoncillo.

La ejecución del terno celeste se dilató en el tiempo, dada la magnitud de las prendas que lo integraron. En 1835, como señala Gestoso, ya estaban finalizadas casulla, dalmáticas y capa.

Mª Gema Pérez Morales

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística,* Tomo II, Oficina tipográfica El Conservador, Sevilla, 1890, p. 418.

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos sagrados", en *la Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984, pp. 647-697.

PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El azul en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima", en *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XV-XVIII*, Enredars, Sevilla, 2024, pp. 63-94.

RELACION DEL SOLENNE IURAMENTO, QUE EL ILUSTRISSIMO D. PEDRO DE CASTRO I QUIÑONES ARÇOBISPO DE SEUILLA, I SU INSIGNE CABILDO ECLESIASTICO, I LA MUY NOBLE I LEAL CIUDAD DE SEUILLA, HIZIERON EN OCHO DE DIZIEMBRE DE 1617. IMPRESSO POR MANDADO DE LA CIUDAD DE SEVILLA: POR FRANCISCO DE LYRA, 1617

4º

BCC, sign.: 28-8-21(4)

El 8 de diciembre de 1617, Iglesia y Ayuntamiento se pusieron de acuerdo y formalizaron juntos un acto de juramento en favor del misterio en el transcurso de la misa pontifical, celebrada el día de la festividad litúrgica de la Inmaculada Concepción en el altar mayor del templo metropolitano. El juramento, prestado tras el sermón bajo la fórmula propuesta por la clerecía, con la complacencia de los concejales, fue el primer pronunciamiento oficial de las dos instituciones unidas, después de que ya lo hubiesen rendido de forma particular otras corporaciones locales, como un gran número de cofradías. Documentos municipales y eclesiásticos revelan que la idea de hacerlo de modo asociado partió del propio arzobispo.

Después se organizó la procesión por el interior de las naves, con parada y estación en la capilla de los Reyes. Participaron los seises, que bailaron y cantaron celebrando la fiesta, tal como la propia Iglesia había pedido también al Ayuntamiento, para que si fuera oportuno previniese la inclusión de «algunas danzas que regocijen el lugar aquel día». La invitación se extendió al vecindario, y este engalanó con colgaduras los balcones e iluminó sus casas. En la Torre del Oro se colocaron banderas y gallardetes, así como un estandarte en el que podía leerse: «María concebida sin pecado original». A la hora del juramento, desde diversas embarcaciones del río se dispararon atronadoras salvas en honor de este misterio.

Don Pedro de Castro y Quiñones fue un destacado jurista y eclesiástico español, conocido por su papel como arzobispo de Granada y Sevilla, y por fundar la abadía del Sacromonte en Granada. Ferviente defensor del dogma de la Inmaculada Concepción, durante su tiempo como arzobispo de Granada y Sevilla, promovió activamente la devoción a la Inmaculada Concepción de María. En 1615, escribió al rey Felipe III solicitando el apoyo de la Corona para la defensa de este misterio, argumentando su popularidad y la intensa labor de adoctrinamiento que había llevado a cabo a través de sermones, fiestas, impresos y otros medios.

Su dedicación a esta causa fue parte de un esfuerzo más amplio dentro de la Iglesia católica para establecer la Inmaculada Concepción como un dogma oficial. En 1617, Pedro de Castro y Quiñones realiza este solemne juramento significativo, impreso en Sevilla por Francisco Ignacio de Lyra, quién imprimiría también otras obras posteriores en relación al dogma inmaculado como la obra *Formula de el iuramento y voto que hizo la Congregacion de Nuestra Señora de la Anunciata, sita en el Colegio de San Hermenegildo de la Compañia de Iesus de esta ciudad de Seuilla, de assētir, confessar, y defender la Concepcion Imnaculada de la Virgen Maria N., en dos del mes de iunio de 1653*.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO, P. M.: *Pedro de Castro, Arzobispo de Sevilla: sus actuaciones en la diócesis y su legado*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

ROS CARBALLAR, C. (dir.): *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992, p. 605.

OLLERO PINA, J. A. "La carrera, los libros y la obsesión del Arzobispo D. Pedro de Castro y Quiñones : 1534-1623", en *De libros y bibliotecas: homenaje a Rocío Caracuel*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1994, pp. 265-276.

RELACION
DEL SOLENNE
IVRAMENTO, QVE EL ILVS-
TRISSIMO D. PEDRO DE CASTRO
i Quiñones Arçobiſpo de Seuilla, i ſu inſigne
Cabildo Ecleſiaſtico: i la muy noble i leal
ciudad de Seuilla, hizieron en
ocho de Diziembre de
1617.

Impreſſo por mandado de la Ciudad de Seuilla: Por Franciſ-
co de Lyra, Año de 1617.

FIESTA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

1

DISCURSO POR LA SOLEMNÍSIMA FIESTA DE LA CONCEPCIÓN PURÍSSIMA DE NUESTRA SEÑORA, SIEMPRE FERIADA EN LA IGLESIA, I NUNCA POR PRECEPTO FORMAL DE LA SEDE APOSTÓLICA. IMPRESO POR SIMÓN FAXARDO, SEVILLA, 1643

Silvestre de Saavedra, Orden de la Merced, (ca. 1581-1643)

Cuadernillo de papel

21,7 x 15,5 cm

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11009, 14

2

LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE CANTAN LOS SEISES EN LA FIESTA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1683-1699

Diego José Salazar (1659-Sevilla,1709)

Martín Braones, Alonso (Sevilla ca. 1644-ca. 1699)

Cuadernillos de papel

12,5 x 15,3 cm

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11298, 5

La fiesta de la Concepción Inmaculada de la Virgen María empezó a conmemorarse en Aviñón en 1330. El Cabildo de la Catedral de Sevilla introdujo en su calendario litúrgico dicha fiesta a partir del año 1369, celebrándose con la misma solemnidad que la Anunciación o la Natividad de María, como se comprueba en el Misal Hispalense de 1393, cuya elaboración fue encargada al prior de la villa Diego Martínez, el mismo que elaboró la parte más antigua del Libro Blanco de la Catedral de Sevilla.

En el Fondo Capitular se conserva un traslado de una bula de Alejandro VI, del año 1501, concediendo indulgencias a las personas que acudiesen a celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora[1]. También en los Estatutos Capitulares hispalenses, el arzobispo Diego de Deza (1504-1523), determinó que fuera esta una de las fiestas a celebrar en el altar mayor, otorgándole con ello una mayor solemnidad. Por otro acuerdo capitular, de diciembre de 1504, se especificó cómo debía celebrarse la octava de Nuestra Señora de la Concepción, aumentándose la dotación de la fiesta en 1519, de manera que casi igualaba la solemnidad de su liturgia a la festividad del Corpus Christi, como se recogía en otro auto capitular del año 1578.

También se conserva en el mismo fondo documental el borrador del edicto de 1620, por el cual el arzobispo don Pedro de Castro y Quiñones declaraba como fiesta solemne y de las de primera clase la Inmaculada Concepción[2]. Sin embargo, no era considerada por la Santa

[1] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11065, 11

[2] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11225, 13

DISCVRSO
POR LA SOLENNISSIMA FIESTA
DE LA CONCEPCION PVRISSIMA
de nuestra Señora, siempre feriada en la Iglesia,
i nunca por precepto formal de la
Sede Apostolica.

DESEOS DEL P. M. Fr. SILVESTRE DE SAAVEDRA Sucselano. Compañero de N Reverendissimo P. M. General de la sagrada, i Real Religion de N. Señora de la Merced, Redencion de Cautivos.

A los señores Deán i Cabildo Ilustrissimo de la santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Amantes, i Protectores de la Inmaculada Madre de Dios.

CON LICENCIA.
En Sevilla, Por Simon Faxardo, Impressor de libros, año de, 1643.

AC FC.C. 120 N.º 14

1

Sede Apostólica como feriada, es decir, de precepto, como sí sucedía con la Natividad o con la Asunción de Nuestra Señora.

En la obra que presentamos, de 1643, *Discurso por la solemnísima fiesta de la Concepción Purísima de Nuestra Señora*, su autor el fraile mercedario fray Silvestre de Saavedra, gran mariólogo, trata de justificar con singulares sentencias porqué debía seguir celebrándose dicha festividad y cómo tratar de conseguir, por las peticiones del pueblo devoto, que su Santidad el Papa la incluyera entre las de precepto.

Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), en su *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, menciona en dos ocasiones a fray Silvestre de Saavedra, mercedario en el convento casa grande de la Merced de Sevilla. En la primera de ellas, en 1618, como secretario del visitador general Guerrero, y en 1632, al ser elegido para dirigir la encomienda de Sevilla, destacándolo como gran escolástico y excelente en el púlpito.

Sería finalmente el papa Clemente XI, quien emitió el breve *Commissi nobis,* el 6 de diciembre de 1708, señalando la fiesta de la Inmaculada de precepto en toda la Iglesia, lo que conllevaría un aumento de la devoción del pueblo que tanto solemnizaba su festividad.

Por otra parte, son numerosos los ejemplares impresos que se conservan con letras de villancicos, entendidos como composiciones musicales y poéticas, creados expresamente para ser interpretados por los seises de la catedral de Sevilla, con la finalidad dar mayor solemnidad a las celebraciones de la festividad de la Inmaculada.

Dos son los autores de estas coplillas o villancicos que se presentan en esta muestra para el período señalado entre 1683 y 1699. En primer lugar, Diego José de Salazar, formado como niño seise, obtuvo una ración en el Cabildo, llegando a ser maestro de capilla de la catedral de Sevilla a partir de 1685, tal y como se recoge también en las publicaciones indicadas. El segundo autor es Alonso Martín Braones quien, además de estos villancicos para la fiesta de la Inmaculada, publicó coplas exaltando la devoción del Rosario en Sevilla o en apoyo de la construcción de la nueva colegial del Salvador de Sevilla.

Estas composiciones poéticas fueron impresas por Juan Francisco de Blas, impresor mayor de Sevilla en esas fechas, incluyéndose en algunas de ellas un pequeño grabado de la Virgen Inmaculada a quien van dedicadas.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N.: "«Exhortación a la piedad y magnificencia sevillana», o la contribución poética de Alonso Martín Braones a la obra de la Colegial del Salvador de Sevilla (1694)", *Philologia Hispalensis,* nº 18, 2004, p. 45.

LAGUNA PAÚL, T.: "Un sacramentario sevillano de 1393", *Códice,* nº 12, 1997, p. 13.

ROMERO MENSAQUE, C. J.: "Los comienzos del fenómeno de los rosarios públicos en Sevilla. Las noticias de Alonso Martín de Braones (1690-1695)", *Revista de Humanidades*, nº 15, 2008, p. 205.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción y culto que la ... ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. Estudio preliminar de José Roda Peña, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004.

TÉLLEZ, G. (MOLINA, T. de): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes. Madrid, Provincia de la Merced de Castilla: (v. II. 1568-1639)*, Provincia de la Merced de Castilla, Madrid, 1974, pp. 420 y 582.

✠

A MAYOR GLORIA DE DIOS.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS, QVE CANTARON

en ſus bayles los niños Seiſes de la Santa, Metropolitana, y Patriarchal Igleſia de Sevilla, en la ſolemniſsima Fieſta y octava de la Puriſsima Concepcion de nueſtra Señora.

ESCRIVIALAS SV INDIGNO ESCLAVO
D. Alonſo Martin Braones.

VILLANCICO PRIMERO.

COPLAS.

1. EN el Jardin de eſte mundo
de vn Lirio, y vna Azuzena,
vna Flor ſe ha concebido
à ſer de las Flores Reyna.

2. Eſta es la Roſa Maria,
cuya Original belleza
es con fragrante hermoſura
admiracion de la ſelva.

A Aun

2

LETRAS DE LOS

VILLANCICOS,

QVE SE CANTARON EN

LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA,

Y PATRIARCHAL DE SEVILLA,

EN LA FESTIVIDAD DE

LA IMMACVLADA

CONCEPCION

DE NUESTRA SEñORA.

Año de 1684.

Impresso en Seuilla, por Juan Francisco de Blas, Impres-
sor de dicha Santa Iglesia.

2

LETRAS DE LOS VILLANCICOS

QVE SE HAN DE CANTAR EN LA SANTA IGLESIA Metropolitana, y Patriarchal de Seuilla, en los ſolemnes Maytines de la PuriſsimaConcepcion de Maria Santiſsima Señora nueſtra, concebida ſin pecado original en el primer inſtante de ſu Ser, Año de 1683.

UILLANCICO PRIMERO de Kalenda.

Introduccion.

EN vn golfo de luces
ſe anegan las tinieblas,
y á puros rayos vécen (Eſtrella.
la Aurora, la Dicha, la Gloria, y la
Entre aſſombros, y horrores
la culpa ſe reuela,
haziendo cãpo el Cielo, (Tierra.
el Ayre, y el Agua, el Fuego, y la

ESTRIVILLO.

Cielos, y Eſtrellas,
quien os ſuſpende?
Tened, parad, tened,
que en cruda guerra
los Polos ſe deshazen
ſolo por verla.
Al arma, al arma, al arma,
guerra, guerra, guerra, (berto
que vn Dragon venenoſo, y ſo-
preſume que puede hazer
competencia:
Al arma, guerra.
Mas ay, que en tanto eſtruendo,
y en tanta pena
vna Niña valiente
diſpara flechas:

A arma,

2

LETRAS DE LOS VILLANCICOS,

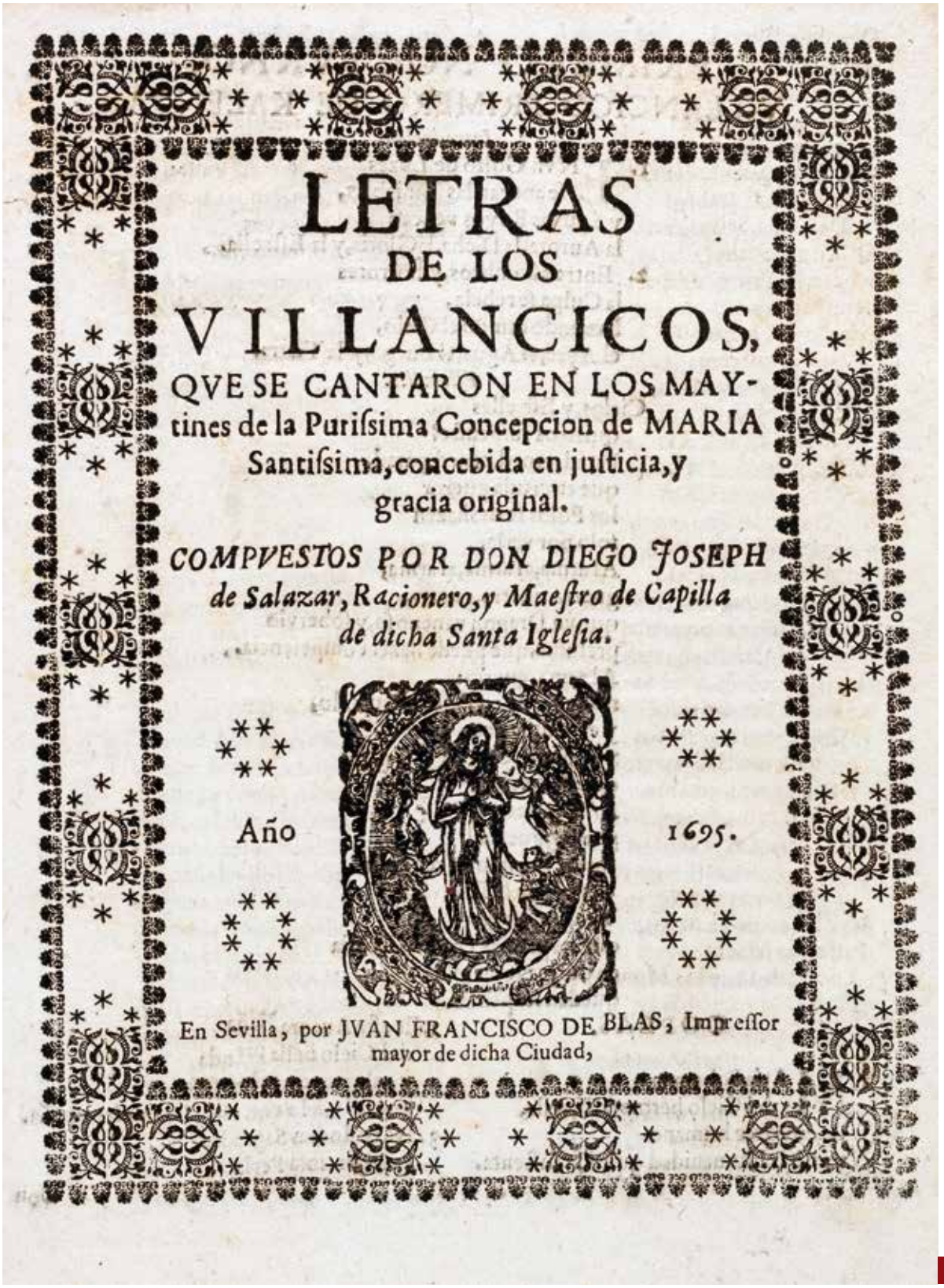
QVE SE CANTARON EN LOS MAYtines de la Purisima Concepcion de MARIA Santisima, concebida en justicia, y gracia original.

COMPVESTOS POR DON DIEGO JOSEPH de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.

Año 1693.

En Sevilla, por JUAN FRANCISCO DE BLAS, Impressor mayor de dicha Ciudad.

2



LETRAS
DE LOS
VILLANCICOS,
QVE SE CANTARON EN LOS MAYtines de la Purisima Concepcion de MARIA Santissima, concebida en justicia, y gracia original.

COMPVESTOS POR DON DIEGO JOSEPH de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.

Año 1695.

En Sevilla, por JVAN FRANCISCO DE BLAS, Impressor mayor de dicha Ciudad,

2

VOTO INMACULISTA EN SEVILLA

1

LIBRO DE ACTAS DE CABILDO CAPITULAR DE SEVILLA, 1617-1618

Papel. Encuadernación en pergamino

35 x 25 cm

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 7097 f. 78 r [1617]

2

RELACIÓN DEL ORDEN Y FORMA QUE SE GUARDÓ EN ESTA SANTA IGLESIA EN EL JURAMENTO Y VOTO QUE HICIERON EL ARZOBISPO DON PEDRO DE CASTRO Y QUIÑONES Y LOS DOS CABILDOS ECLESIÁSTICO Y SEGLAR, ASÍ COMO EL CLERO, EN 8 DE DICIEMBRE DEL AÑO 1617, DÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, 1617

Papel. Tamaño folio

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11289, 3

3

FÓRMULA DEL JURAMENTO QUE DE LA PÍA, SANTA Y LOABLE CONFESIÓN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN ... DESDE EL PRESENTE AÑO DE 1616 EN ADELANTE DEBEN HACER LOS SEÑORES DE LA SAGRADA COFRADÍA DE SACERDOTES, 1 DE AGOSTO DE 1764

Papel

30 x 19,5 cm

AGAS, FHSPV, Secc. II, Lib.19 f. 8r

familiares don Gaspar de Herrera D. Andres de Heredia Dr.
de Camargo y Juan de Padilla.

Llamam.to Y mandaron llamar para determinar q. particularidades se solemnidad se
harian este año el dia de la Concepcion. por la fiesta del Sto. dia de la
que se añade con este acto del Juramento.

Mr. de S. Miguel En 24 deste mes m.do el Cau.o q. al Mr. Valdes Catedratico de S. Mig.l
se le den todos los apposentos q. oy corren por su q.ta y estan en 35.904= en 20 U
marauedis que pague en cada un año y esta merced se le hace en gratificacion
de que enseña a los criados de la Iglesia y los a de enseñar de Valde U.
atento q. con esta obligacion y las demas de su cargo cumple y cumpla de aqui
adelante con toda puntualidad.

En Lunes 4 de Diziembre 1617 pres.do el S.r Don
Felix de Guzman Ar.no de S.a y Canonigo.

Profession de la fee Este dia hizo la profession de la fee el S.r Canonigo Diego Gomez Barra
sa conforme al S.to Concilio de Trento y lo pidio por testimonio.

Sepultura Losa al S.r Morales y otros. Que el S.r R.o P.e Ponce pueda poner Lossa al S.r Ras.o Dr. de Morales
que Dios aya en su sepultura y q. en ella se pueda enterrar el dho. S.r R.o
P.e Ponce y su madre.

Sepultura Lugares para entierros. Y assimismo se le dio Licencia al S.r Don Antonio de Astudillo para q.
le pueda poner una lossa en la sepultura del S.r Don Baltasar de Astudillo
su tio y q. en ella se pueda enterrar.

Sepultura Dr. Dios licencia al S.r Canonigo Juan Pichardo para q. pueda poner lossa
en la sepultura del S.r Ras.o y D.r Augustin de Barahona.

Sepultura Dios licencia al S.r Can.o Don Juan de Villaviciencio para q. se pueda enter
rar en una sepultura q. se señalare frente de la Capilla de S. Pablo y se
cometio al S.r Mayordomo de fabrica señale la dicha sepultura en el lugar
que pidiere el dho. S.r Don Juan de Villaviciencio. y que los letreros se traigan
al Cau.o antes que se pongan

Este dia notandose por uno de los estudiantes opuestos a la Prev.da de Castañeda

1

En esta muestra se exponen tres piezas vinculadas con el voto inmaculista o juramento que realizaron distintas instituciones y particulares de la ciudad de Sevilla a partir del año 1617, manifestando la fe y devoción en el misterio de la Inmaculada Concepción y la continuidad en las peticiones para su proclamación, siglos antes de la declaración del Dogma en 1854.

En primer lugar, a través del Libro de Actas conocemos el acuerdo tomado por el Cabildo de la Catedral de Sevilla, el 4 de diciembre de 1617, para determinar qué demostración de fiesta se haría el día de la Concepción de Nuestra Señora, dada la novedad de ese año del voto y juramento que el arzobispo don Pedro de Castro y Quiñones, el Cabildo y la Ciudad iban a realizar, defendiendo con ello que la Virgen Nuestra Señora fue concebida sin pecado.

Según dicho acuerdo, mandaron que el día anterior al de la Concepción se hiciera a mediodía, a hora de Vísperas y en la noche, los repiques solemnes en la torre de la Santa Iglesia, como se había hecho el año anterior, que se pusieran luminarias en la torre y en los sitios acostumbrados durante la oración y que se hicieran fuegos. Ya en los maitines debían ponerse las hachas necesarias cantándose entonces chanzonetas, celebrándose la procesión por las naves últimas, también como se había hecho el año anterior, celebrando estación ante la Virgen de los Reyes, debiendo participar en ello los seises, con sus danzas y cantos, vestidos de igual manera que en el día del Corpus. De todo ello se debía informar al Cabildo municipal para que este también determinara qué solemnidad quería dar al acto del juramento.

En el segundo documento se relacionan los detalles de esa misma celebración conjunta en la catedral de Sevilla el 8 de diciembre de 1617. En él se precisa cómo se vivió también en la ciudad el solemne acto, las luminarias que organizaron sus vecinos, los pregones con trompetas, atabales y ministriles por sus calles, los fuegos y repiques de campanas en las iglesias y monasterios, etc.

Por último, el tercer documento es un impreso, cosido en un legajo con otros documentos importantes, que recoge la fórmula del juramento en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María que debían hacer los sacerdotes miembros de la Hermandad de San Pedro Advíncula al ingresar en la misma. En concreto, es el juramento del sacerdote don Simón Díaz Buenaño, en presencia de don Alonso de Ortega, como rector de la hermandad, en Sevilla, estando en la iglesia de San Pedro, el 1 de agosto de 1764.

María Isabel González Ferrín

Preb.ra de Castañeda — Vacó por auerse entrado Fraile Joseph de Cauna q la tenia tuuieron votos. ~

Ber.de de guardias. — Br.de de Guardias ~

Rondon ~

Vergara ~

Chaues ~

Y salio nombrado Bar.de de Guardias para q goze de la dga Preb.da en la forma ordinaria y conforme a su institucion y por el tiempo y voluntad del Cauildo. ~

Capilla de s. Nicolas — Que se de para la Capilla de S. Niculas lo ordinario que se suele otros años para el adorno della. ~

Llamamiento — Que se llame para oir relacion del Lo tocante al Colgadero del Matadero y verlo escrito y determinar lo q al Cau.o pareciere. ~

Limosna para pescado — Este dia mando el Cau.o dar 3o R.s de limosna Sancti Spiritus del m.te para el pescado deste aduiento y q se libren a DON BALTASAR DE SALA BLANCA que los de a persona conocida. ~

Atum.o q pizieron N.S. tres.l.o del Cab.o dera S.ta y el de la ciudad de la defensa del mist. de la Concepcion. N. S.ra

Breves

Este dia siendo llamado el Cau.o para determinar q demonstracion de fiesta se haria el dia de la Concepcion de nuestra S.ra con mas particularidad por la que este año se ofrece con el Juram.to que el S.r Arçobispo Cauildo y ciudad an de saber aquel dia de tener y defender la opinion de la Virgen nuestra S.ra fue concebida sin pecado y auiendo oydo de presente de su señoria Ill.ma en respuesta de un recado en q se embie a su S.ria Ill.ma a suplicar auisase de la forma que se seruia uuiesse en el dg Juram.to que auia de saberse despues del Sermon. Y q el Miercoles que uiene se imbiaria relacion al Cau.o de lo que auia de contener, mandaron que la vispera del dia de la Concepcion se pago a mediodia, a la hora de Visperas y de pues a la noche los repiques solemnes en la torre de la Santa Iglesia q se hizieron el Año passado y en dando la oracion se pongan luminarias en la Torre y en todas las demas partes de la yglesia que se suele y se pagan fuegos y en los maitines se pongan las achas necessarias para que la yglesia este authorosida y clara y se digan

RELAÇON

Del orden, y forma que se guardo en esta sancta Yglesia Metropolitana, y Patriarcal de Seuilla, en el Juramento y Voto que hicieron, el illustrissimo Señor D. Pedro de Castro y Quiñones, Arçobispo; y los dos Cabildos Eclesiastico y Seglar, y Clero en el año de 1617 en 8 de Diciembre; dia de la immaculada Concepcion, de la Virgen Nuestra Señora, en orden a este Misterio

Ildefonso Mobilis

Benedicto de Medina Canonico

1617

Reconociendo esta gran Ciudad la merced tan cumplida, que la Diuina mano le comunicó, en el affecto y piedad, que en estos tiempos se a leuantado, en los coraçones de los fieles, casi en toda la Yglesia vniuersal, a la defensa, y pureza del misterio de la immaculada Concepcion, de la Virgen N. S., causado del general aplauso con que esta insigne Ciudad comenzo el año de 15 a celebrar con todo genero de demostraciones y fiestas, este diuino misterio.

El Yllustrissimo S.r Arçobispo gran defensor, y mui afecto a esta causa tomando acuerdo, con los dos Cabildos Eclesiastico, y Secular resolvieron todos, de hacer vn solemne Juramento, y Voto con vna fiesta insigne, y digna de tal sujeto, en la sancta Yglesia Metropolitana, en el propio dia de la Concepcion 8 de Diciembre del dho año de 17 (infra missarum solemnia) para lo qual se ordeno lo siguiente.

Mandosse pregonar por la Ciudad con vn gran passo de buen acompañamiento, con trompetas, ataviles, y ministriles, que todos los vecinos la vispera de la dha fiesta en la noche pusiesen luminarias, en sus puertas, y ventanas, y Barrios, lo qual assimismo lo hicieron en la Yglesia Metropolitana, e en todas las demas Parrochias, y Monasterios con muchas invenciones de fuegos, repique, y de campanas, y toque de instrumentos

N.º 3

2

CATEDRAL SEVILLA CAPITULO

FORMVLA DEL IVRAMENTO que de la pia, Santa, y loable confession de la inmaculada Concepcion de la Santissima Virgen Maria Madre de Dios, desde este presente Año de 1616. en adelante, deuen hazer los muy R.dos. Señores de la Sagrada Cofradia de Sacerdotes, debaxo de la proteccion, y aduocacion del Principe de los Apostoles S. Pedro ad Vincula, erigida en la Iglesia del mismo Apostol San Pedro de la Ciudad de Seuilla.

8.

n.º 2.

YO D.r Simon Diaz y Buenaño, aunque indigno Sacerdote, y ministro de aquel Sumo, y del todo Santo, y limpio Pontifice Christo IESVS, y de su Esposa la Catolica Iglesia Santa, sin mancha, ni ruga; Por la obligacion que tengo de seruir, y honrar con toda veneracion, y deuotissima piedad a la Santissima Virgen Madre de Dios, Reyna Soberana de Cielos, y tierra (pues ella es la que à nosotros los Sacerdotes a dado el Celestial pan de vida, y el Cordero sin mãcha, que cada dia ofrecemos en Sacrificio.) Digo, q̃ yo, para que alcance, y merezca exercer Santa, y dignamẽte oficio tan alto de Sacerdote, y ofrecer santo y limpio Sacrificio con limpieza de alma, y cuerpo: Primeramente, en la forma, y manera, que por la Santa Iglesia, y Decretos de Sagrados Pontifices me es permitido, Creo, y confiesso, q̃ la verdadera, y natural CONCEPCION de la Santissima Virgen Madre de Dios en aquel primer instante, que el Soberano Criador infundio el alma en su Sagrado cuerpo, de ninguna suerte le tocò, ni afeò la comun mancha de la culpa original, que a los demas hijos de Adan cõ gran fealdad se les pega quando son concebidos; porque aquella Sagrada Virgen, siempre fue Santa, siempre limpia y hermosa, y siempre agradable a los Diuinos ojos. Y mas: A la misma Soberana Virgen, y al todo Poderoso Dios su Hijo, y a su Vicario en la tierra el Santissimo Padre Clem.te XIII. nuestro Señor, y tambien a el Ilustrissimo Señor y Ex.mo Cardenal Sebeli Arçobispo de esta Sãta Iglesia de Seuilla, mi Señor, y a sus Sucessores, en presencia del Señor D.r Alonso de Ortega Rector dignissimo de nuestra Sãta Cofradia; Prometo, y juro por estos Sãtos quatro Euangelios, que en todo tiempo, y en qualquier parte, donde me hallare, tendrè, professarè, y defenderé, que la Natural, y Verdadera CONCEPCION de la Santissima Virgen Maria fue Limpia, y Santa, y Preseruada de toda culpa, y mancha original; Y que ni de palabra, ni por escrito, ni de otra manera, dirè, ni enseñarè lo contrario; Mas antes procurarè, que los Fieles Christianos assi hombres, como mugeres, sean instruydos, è informados en tan Santa, Pia, y Loable Dotrina, y se exorten, y animen assi a la profession de este Misterio, como a la celebridad de la misma Fiesta. Que sea para mayor gloria de Dios, y de la Santissima Virgen Maria su Madre, seruicio de la Santa Iglesia, y bien de mi alma. En Seuilla, en la Iglesia del Señor San Pedro en 1 de Año de 1764.

D. Simon Diaz y Buenaño

Alonso de Ortega

3

MEDIDA DEL PIE DE LA VIRGEN.¡QUÉ HERMOSOS SON TUS PASOS! PAPELES DE LA CONCEPCIÓN 29, 1615-1619

Grabado calcográfico

18,5 x 7 cm

BCC, sign.: 28-9-12

El ser humano necesita ver, oír, tocar y poseer, al menos una parte de lo que configura su dimensión espiritual y religiosa. En la necesidad de aprehender las abstracciones y de hacer visible el diálogo con seres superiores se encuentra el origen de ritos, prácticas, devociones, etc., establecidos, autorizados y/o tolerados por la Iglesia católica a lo largo del tiempo. En este sentido, las medidas y entre ellas las del pie de la Virgen fueron consideradas «reliquias» y pueden entenderse como el objeto que marca el estadio intermedio entre las reliquias de santos propiamente dichas y las medallas o estampas, objetos que igualmente reproducen la imagen venerada y que también suelen estar tocados a la imagen, pero que, sin embargo, nunca se han denominado "reliquias".

Los zapatos de la Virgen, pese a que hoy en día son menos conocidos que otras reliquias marianas como las cintas o mantos, gozaron de una gran veneración a lo largo y ancho del mundo cristiano. Antes de que las revoluciones y desamortizaciones las dispersaran, se contaban por decenas las piezas de calzado que María llevó en vida y dejó en este mundo tras su asunción en cuerpo y alma al reino de los cielos.

Debido al significado que encierran, su sentido fundamental no ha sufrido cambios significativos con el paso del tiempo. Tan sólo se advierten en ellos ligeras variaciones, a veces formales, a veces de interpretación, resultado de su permanente adaptación a nuevas situaciones y necesidades.

El diseño que muestra este grabado de la medida del pie está estructurado en cinco partes:

- En la puntera del zapato un trébol de cuatro hojas con la leyenda "*Sunt gressus tui quam pulchri*" (Qué hermosos son tus pasos!)
- Le sigue una división con el texto :"*Omnia subiecisti sub pedibus eius*" (Pones todo bajo sus pies). Toda la parte correspondiente a la planta del pie son círculos concéntricos sujetos por cuatro angelotes en las esquinas describiendo la estructura de los cielos en la cosmología medieval o renacentista con las inscripciones en cada una de las esferas correspondientes "*Primum mobile*", "*Cristalinum*", "*Empireum*", refiriéndose esta última al concepto de la esfera celeste más externa en la cosmología medieval, que impulsa el movimiento de las otras esferas.
- A continuación otra división con el texto "*Fundamenta eius in montibus sanctis*"(Sus cimientos están en los Montes Santos) para ilustrar los cuatro montes dibujados *Sión, Calvarius, Carmelius, Oliuete.*
- La siguiente separación "*Excelsa supra sidera*"(Elevada por encima de las estrellas) que precede a siete estrellas de seis puntas distribuidas en dos filas, la superior de cuatro y la inferior de tres.
- Termina la ilustración con la leyenda "*Luna sub pedibus eius*" (la luna bajo sus pies) y la cara de la media luna humanizada.

Este grabado sin autoría se encuentra integrado en un solo volumen en formato cuarto del Fondo Capitular. En él se encuadernaron todos los impresos relacionados con el tema de la Inmaculada. Estos textos, que datan aproximadamente entre los años 1615 y 1619, abarcan una variedad de géneros, como tratados, privilegios, glosas, fiestas y nuevos conceptos, reflejando el amplio interés y debate sobre esta temática en ese período. El ejemplar, encuadernado en pergamino, posee en el lomo un tejuelo manuscrito donde reza "PAPELES DE LA Concepción, 29".

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

MILLÁN, M.: "Los zapatos de la Virgen María y sus medidas", en *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2021, pp. 137-147.

Omnia subiecisti sub pedibus eius
Fundamenta eius in montibus sanctis
Excelsa supra sidera
Luna sub pedibus eius
TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA ET MACVLA NON EST IN TE
ALABADA SEA LA PVRISSI
MA CONCEPCION DE LA MADRE
DE DIOS CÕCEVIDA SIN PECADO ORIGI
NAL
S. Maria no alcanco
el pecado original

GLOSAS SOBRE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, CA. 1662

Anónimo. Juan de Oliver, abogado de Sevilla

Papel. Encuadernación en pergamino. Tamaño folio

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11009, 01-B

Las glosas recogidas en este cuaderno son explicaciones anónimas manuscritas que analizan y profundizan en el texto de la Bula Pontificia *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, de Su Santidad el papa Alejandro VII, publicada en Roma el 8 de diciembre de 1661 a instancias del rey Felipe IV de España.

El papa Alejandro VII renovó las constituciones y decretos promulgados por los romanos pontífices, sus predecesores, principalmente por los papas Sixto IV, Pablo V y Gregorio XV, en favor de la sentencia afirmando que el alma de Santa María Virgen en su creación, fue obsequiada con la gracia del Espíritu Santo y preservada del pecado original. Igualmente se manifestó a favor de la fiesta y culto de la Concepción de la Virgen Madre de Dios, mandando observar todo bajo las censuras y penas contenidas en la citada Constitución Apostólica.

El cuaderno que se presenta lleva inserto, al principio, el texto impreso de dicha bula apostólica relativa a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen, con una numeración a tinta en el margen de la izquierda, señalando los catorce apartados que serían estudiados a continuación, divididos estos a su vez en un total de 172 puntos.

El texto manuscrito da comienzo con el título "Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo" [salmo 140: Que mi oración se dirija como incienso ante tus ojos]. Lleva adherido un grabado calcográfico de la Inmaculada Concepción con la leyenda "Nondum erant abyssi et ego iam concepta eram. Proberbio 8", rodeando la imagen en óvalo de la Virgen, y a los pies se puede leer el texto "Sin mancha de pecado original". La Inmaculada aparece representada como niña de 12 o 13 años, vestida con túnica y por detrás resplandecen los rayos del sol, junto a una serie de símbolos que son invocaciones marianas, parecidas a las posteriores y canónicas "Letanías Lauretanas": la luna, la puerta, el jardín cerrado, la estrella, la torre, la palmera, etc. Recoge las pautas que diera el pintor Francisco Pacheco en 1638 para representar a la Inmaculada, iconografía asociada al pasaje del Apocalipsis en el que se describe, tras una gran señal, cómo apareció en el cielo "una Mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies…". No tiene indicación de grabador, pero su calidad técnica podría estar influenciada por las obras calcográficas a buril de los hermanos Bernardo y Francisco Heylan, establecidos en Granada desde 1612. Por ello, consideramos que la datación de este grabado es anterior a la redacción de las glosas.

Está elaborado el manuscrito al menos por dos manos. Un primer autor, justifica todo el presente estudio "para vuestro culto y vuestras alabanzas, y para que se fervorice vuestra devoción que el pueblo cristiano os tiene y para que sea perenne en el universo… Abrirás

mis labios y mi boca hablará", realiza comentarios teológicos, marianos e históricos, fundamentando la devoción y piedad de los fieles por el derecho divino, canónico y civil, por razón, por aplauso común y por costumbre. Una segunda mano introduce comentarios al margen en algunas glosas, o bien complementos en apartados que habían quedado en blanco.

La primera mano es anónima, pero de la segunda mano sí consta su nombre y firma, don Juan Oliver, de quien una nota posterior, posiblemente del oficial del Archivo a finales del siglo XVIII Antonio San Martín, añadió el comentario "Abogado de Sevilla".

Las catorce glosas se refieren a:

- La solicitud del papa Alejandro VII por la integridad de la doctrina católica.
- La doctrina sobre la Inmaculada Concepción por todos admitida.
- La prohibición de enseñar la doctrina contraria.
- Los ataques continuos a la doctrina de la Inmaculada.
- Se renuevan las constituciones para refirmar el culto y se analizan las declaraciones de los predecesores.
- Penas a las que se exponen los que contravienen esta Constitución.
- Prohibición de publicar libros o escritos contrarios a esta sentencia.
- Orden de proceder contra los infractores.
- Ningún privilegio valdrá para exceptuarse.
- Orden estricta de publicación universal de estas disposiciones.
- Disposición papal de publicación y vigencia de la Constitución y las copias.

El progresivo culto a la Inmaculada Concepción de María a lo largo del siglo XVII llevó al Cabildo a encargar las Inmaculadas de Martínez Montañés o de Alonso Martínez y, especialmente a partir de la bula de Alejandro VII de 1661, motivó la decisión capitular de encargar a Bartolomé Esteban Murillo el cuadro de la Inmaculada que preside la sala capitular y a introducir, por ejemplo, el tema iconográfico de la Inmaculada en la arquitectura de la custodia de plata de Arfe.

Las actas de la definición dogmática de la Inmaculada prueban, hasta la evidencia, que la bula *Sollicitudo* fue el documento pontificio que ejerció más eficaz y palpable influjo en todo el proceso preparatorio de la definición dogmática y en la elección misma de la fórmula definitoria, según palabras de J. Alfaro.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

ALFARO, J, S.J.: "La Inmaculada Concepción en la Bula "Sollicitudo" a la luz de documentos inéditos", *Revista española de Teología*, nº 20, 1960, p. 2.

ESTEBAN LORENTE, J.: *Tratado de Iconografía*, Ediciones Istmo, Madrid, 1990, p. 215.

PÉREZ GALDEANO, A. M.: "La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES", en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 2016, p. 672.

IMÁGENES DE MARÍA SANTÍSSIMA NUESTRA SEÑORA EN ESTA CIUDAD DE SEVILLA, Y SU REYNADO, Y DISTRITO DE ANDALUCÍA Y ESTREMADURA [I.E. EXTREMADURA] DONDE ESTÁN ESTOS SANTUARIOS Y ALGUNAS NOTICIAS DE SEVILLA Y DE SU SANTA IGLESIA [MANUSCRITO] / RECOGIDAS POR IOAN DE LEDESMA, ESCRIBANO PÚBLICO DE SEVILLA AÑO DE 1633. COPIA DE 1703

Juan de Ledesma

30,5 x 21,9 cm

BCC, sign.: 59-4-19

Juan de Ledesma es probable que fuera hijo de Francisco de Ledesma, secretario del Consejo de la Guerra y del Consejo de Indias entre 1552 y 1583. Los datos más antiguos que se conocen corresponden al año 1569, momento en el que ejerce como ayudante de Juan de Ovando en la segunda visita que se hizo al Consejo. Más tarde, en 1570, fue nombrado escribano de Cámara para la Escribanía de Cámara de Gobierno y Gracia, realizando sus funciones hasta el 19 de agosto de 1594, poco tiempo antes de su muerte.

Teólogo y escritor, es conocido por su profunda devoción mariana y por haber dedicado gran parte de su obra a la exaltación de la Virgen María. Fue una figura influyente dentro de la corriente contrarreformista, promovida por la Iglesia católica para reforzar la fe frente al protestantismo, donde la devoción a la Virgen adquirió un papel central. Sus escritos no solo reflejan una teología mariana profundamente arraigada, sino que también ofrecen una visión poética y espiritual del culto a la Madre de Dios, especialmente dentro del contexto español.

En sus obras, Ledesma utiliza un lenguaje exaltado y místico para representar a la Virgen como mediadora entre el ser humano y Dios, acentuando su papel en la redención y salvación de las almas. Sus textos, estaban diseñados para inspirar y guiar la devoción mariana tanto en el clero como entre los fieles. En ellos, no solo defiende la pureza y la intercesión de la Virgen, sino que también fomenta prácticas devocionales dirigidas a honrarla y buscar su protección.

Fue particularmente prolífico en la promoción de la devoción a distintas advocaciones marianas, destacando en sus escritos las virtudes y atributos celestiales de la Virgen. Sus libros, cargados de imágenes simbólicas y teológicas, representan un reflejo de la espiritualidad barroca sevillana, en la que la Virgen ocupaba un lugar central en la religiosidad popular y las prácticas devocionales.

Durante el antiguo régimen se realizaron varias recopilaciones de los santuarios y advocaciones marianas más destacadas en las que se recogían con mayor o menor extensión una referencia al origen de la imagen –generalmente de pequeño tamaño– en un lugar específico, justificada generalmente con una leyenda de aparición, santuario y su fiesta, así como los principales milagros obrados por la imagen. En la descripción, Ledesma recopiló y juntó por su devoción, noticias de diferentes santuarios de la Virgen María que se veneraban en España y fuera de ella, elaborando un manuscrito titulado *Compendio histórico de las imágenes de María que hay en el mundo*, que debía terminar hacia 1688. De este original hizo una selección Francisco Lasso de la Vega (1655-1772), arqueólogo, historiador y

sacerdote que realizó la transcripción del original en 1766; la selección incluye solo aquellos santuarios "que tocaban a esta ciudad de Sevilla, su Arzobispado y Reinado de Andalucía y Extremadura, de cuyas santísimas imágenes se tiene noticia en esta ciudad", dejando sin transcribir otros tantos de fuera de este territorio.

El manuscrito, se encontraba en la librería del Dr. Don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra (Sevilla, 1653-Sevilla, 1707), canónigo y archivero de la catedral de Sevilla; y a su muerte, fue a parar a la Biblioteca Capitular y Colombina, hecho que ocurriría con frecuencia cuando se trataba de las bibliotecas privadas de algunos clérigos sevillanos. Las fuentes que utiliza Ledesma para la elaboración del texto, como él mismo dice, son la tradición, los textos y los documentos.

Describe los más importantes santuarios marianos de Andalucía, especialmente los del arzobispado sevillano, que en aquel tiempo incluían las diócesis de Huelva y Jerez y el obispado de Cádiz, también un santuario del arzobispado de Granada (Virgen de Gracia) y otros de los obispados de Málaga (Virgen de la Victoria) y Jaén (Virgen de la Cabeza). Del mismo modo incluye dos santuarios extremeños, el conocidísimo de Guadalupe de la Orden Jerónima y el de Tudía o Tentudía de la Orden de Santiago.

Sin duda, el manuscrito –recopilación de lo conocido hasta ese momento– está escrito en Sevilla por un escribano nacido y estante en la ciudad y las fuentes de información utilizadas están tomadas de textos existentes en bibliotecas públicas y privadas de la ciudad de Sevilla. De las advocaciones marianas del resto de Andalucía, se seleccionaron aquellas que habrían traspasado ampliamente las fronteras locales. La minuciosidad con que se describen algunos santuarios y sus iconos, sugiere que los autores consultados por el autor del manuscrito debieron conocerlas de primera mano o tuvieron información muy detallada.

En portada, el grabado calcográfico de la Inmaculada. La Virgen está representada de cuerpo entero, de pie sobre un semicírculo de nubes, con una luna creciente a sus pies, siguiendo la iconografía típica que simboliza su pureza y victoria sobre el pecado. Rodeando la cabeza de la Virgen, hay una corona de doce estrellas sujeta por dos ángeles. En la parte inferior la inscripción "IMMACULATA CONCEPTIO B. MARIAE VIRGINIS".

Contiene otro grabado calcográfico, recortado y pegado en h. 46 v. de la "Efigie y medida de Ntra. Srª de Aguas Santas".

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Instituto Miguel de Cervantes: Instituto de Filología, Madrid, 1981-2001, t. V (núm 490).

RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "La Virgen de la Cabeza según los textos del siglo XVII", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 214, 2016, pp.173-174.

ORACION PANEGYRICA EN …ACCION DE GRACIAS QUE CELEBRO LA S. IGLESIA METROPOLITANA Y PATRIARCHAL DE ESTA CIUDAD DE SEVILLA POR EL NUEVO BREVE DE N.M.S.P. CLEMENTE XI PARA QUE EL DIA DE LA IMMACULADA CONCEPCION DE LA SIEMPRE VIRGEN MARIA N. SEÑORA SEA PERPETUAMENTE FESTIVO DE PRECEPTO EN TODA LA CHRISTIANDAD EN SEVILLA: POR JUAN FRANCISCO DE BLAS..., 1709

Juan Santos Hidalgo

4º (20 cm)

BCC, sign.: 21-4-10

El propósito central de este tipo de discursos era expresar gratitud y una forma de reconocer públicamente la intervención divina por favores concedidos y por el bienestar de la comunidad.

Este discurso elaborado y solemne mezcla la devoción religiosa con el elogio, en un estilo que refleja la profunda religiosidad y el formalismo de la época alabando y exaltando la figura de la Virgen. Expresa el agradecimiento por haber recibido de manos del papa Clemente IX el Breve para que el día de la Inmaculada Concepción sea perpetuamente festivo en toda la cristiandad. En el contexto religioso o ceremonial de la época, este tipo de oración era una manifestación pública de reconocimiento dirigido a la Virgen María por sus intervenciones milagrosas y por su protección divina.

Como panegírico, la oración tiene un tono altamente encomiástico, donde se exaltan las cualidades o acciones de la figura de la Virgen María por su pureza y amparo. Sigue una estructura formal y elocuentemente compuesta, con un estilo retórico buscando la admiración entre los oyentes, con el uso de recursos literarios como metáforas, símiles e hipérboles.

El impresor de la obra, Juan Francisco de Blas, fue una figura importante en la transmisión y preservación del conocimiento durante el siglo XVIII. Aunque no alcanzó la fama de otros impresores históricos, su trabajo contribuyó a mantener activa la imprenta sevillana durante un periodo de gran relevancia para la cultura española. Se centraba en gran medida en libros de carácter religioso, misales, sermones, hagiografías y otros textos vinculados a la vida eclesiástica. También se dedicó a la impresión de textos académicos, que eran utilizados en los centros educativos y universitarios de la ciudad.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

ARBOLÍ Y FARAUDO, S.: *La Eucaristía y la Inmaculada: devoción española*, Imp. E. Rasco, Sevilla, 1895.

AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Madrid, 1981-2001, VII, p. 3955.

MARTÍNEZ PUCHE, J. A.: *El libro de la Inmaculada. Doctrina, historia, poesía y arte sobre la Inmaculada Concepción de María*, Edibesa, Madrid, 2005.

ROS CARBALLAR, C.: *La Inmaculada y Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Ver es creer: la Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2021.

ORACION

PANEGYRICA

EN LA SOLEMNISSIMA ACCION DE GRACIAS, QVE CELEBRO

LAS IGLESIA

METROPOLITANA, Y PATRIARCHAL de esta Ciudad de Sevilla

POR EL NVEVO BREVE DE N. M. S. P. CLEMENTE XI. PARA que el dia de la Immaculada Concepcion de la siempre Virgen Maria N. Señora sea perpetuamente Festivo de Precepto en toda la Christiandad.

QVE DIXO

PRESENTE EL EXC. Sr. EL Sr. D. MANuel Arias Arçobispo de Sevilla, y los dos Illustrissimos Cabildos Eclesiastico y Secular.

EL Sr. DOCT. D. JVAN SANTOS HIDALGO, Canonigo en dicha S. Iglesia, el dia 3 de Março de 1709. Concurriẽdo la Dominica 3. de Quaresma

Sale à luz de orden del Illustrissimo Cabildo Eclesiastico.

En Sevilla. Por Juan Franc. de Blas Impres. Mayor.

SUFRAGIO A LA PIEDAD ESPAÑOLA ACERCA DE EL MISTERIO DE LA IMMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSSIMA / ESCRITO POR EL P.M. FRAY DIEGO TELLO LASSO DE LA VEGA, PADRE DE LA PROVINCIA DE ANDALUCÍA DE EL REAL Y MILITAR ORDEN DE N.S. DE LA MERCED, CONSULTOR DE LAS SAGRADAS CONGREGACIONES DEL ÍNDICE Y DE RITOS, THEÓLOGO VOTANTE DE LA VISITA APOSTÓLICA Y CALIFICADOR DE LA SUPREMA INQUISICIÓN, 1738

Diego Tello Lasso de la Vega, Orden de la Merced (Sevilla, 1686-1763)

20,2 x 14,5 cm

BCC, sign.: 58-3-5

Dedicado a la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, tema teológico de gran relevancia en la España desde el siglo XVII, esta obra tiene como objetivo fortalecer y argumentar a favor de la creencia de que María fue concebida sin pecado original, lo que la convierte en una figura singularmente pura y digna de ser la madre de Jesús.

Religioso mercedario, Diego Tello Lasso de la Vega nació en 1686 en el seno de una familia noble sevillana. Ingresó en el colegio de San Laureano de Sevilla, de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de redención de cautivos, perteneciente a la provincia de Andalucía, en donde obtuvo el título de padre maestro en Sagrada Teología y ocupó el cargo de rector. Su buen hacer y capacidades condujeron a que fuera nombrado consultor de la Sagrada Congregación del Índice y de la de Ritos, teólogo votante de la Sagrada Congregación de la Visita Apostólica y calificador del Santo Oficio, fue el impulsor de la creación de la Cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes Coronada, conocida también como Hermandad de las Mercedes de la Puerta Real (1725). Asimismo fue autor, entre otras obras, de la *Vida, milagros y martyrio, del gloriosissimo arzobispo de Sevvilla San Laureano* (1722).

En el contexto histórico en que se encontraba, el autor se suma a una larga tradición de teólogos, intelectuales y escritores españoles que defendieron la Inmaculada Concepción como un dogma de fe aún no oficializado por la Iglesia católica (el dogma no fue proclamado hasta 1854, con el papa Pío IX). La devoción a este misterio era particularmente fuerte en España, y en el libro, Lasso de la Vega busca contribuir a esa corriente teológica y devocional. No solo expone argumentos teológicos y filosóficos a favor de la Inmaculada Concepción, sino que también se alinea con el fervor mariano que caracterizó a la sociedad española del Siglo de Oro. En sus páginas, el autor argumenta sobre la importancia de María como modelo de pureza y santidad, mostrando cómo su exención del pecado original la coloca en una posición única dentro del plan divino de salvación.

Obra considerada como un manifiesto devocional que busca promover la veneración de la Virgen María en su Concepción Inmaculada, instando a los fieles a reconocer la excepcionalidad de este misterio y a rendir culto a la Virgen bajo esta advocación. Además, en el contexto histórico, la obra refuerza la identificación de España como defensora de la Inmaculada Concepción, un aspecto clave del fervor religioso de la época. De la misma forma, ofrece una defensa apasionada y bien fundamentada del misterio, combinando argumentos teológicos con una invitación a una mayor devoción mariana, contribuyendo así a uno de los debates más relevantes en la teología y espiritualidad española del siglo XVII.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla* , nº 502, 2000, pp. 37-40.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural CAJASUR , Córdoba, 2004, pp. 27-39.

1

SUFRAGIO ALA PIEDAD

con que la Nacion Española
solicita
mayor declaracion del Mysterio
de la
Immaculada Concepcion de Maria
Santissima

CAP. I.

Descubrense los terminos de la presente instancia contra la confusion, con que se pretende impugnarla.

Parrafo Vn Papel Impresso, sin nombre de Autor, aunque de èl se han visto poquissimos exemplares, con el titulo: An sit necessarium, & expediens q. definiatur ex Cathedra Mysterium conceptionis Beatæ Mariæ Virginis.

Ha manifesta quien lo escribió, y dió à la luz Vn animo no escasamente instruido de Eclesiastica erudicion, ni ageno de sana doctrina; pero con clari-

REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN IMPRESOS Y MANUSCRITOS

1

FIESTA QUE INSTITUYÒ LA INSIGNE COFRADIA DE NRO. P. JESUS NAZARENO, Y SANTISSIMA CRUZ DE JERUSALEN, …, PARA LA ANNUAL REVALIDACION DEL SOLEMNE VOTO, Y JURAMENTO DE DEFENDER HASTA DAR LA VIDA, QUE LA VIRGEN MARIA NRA... EN SEVILLA: EN LA IMPRENTA DE JOSEPH PADRINO ..., 1761

4º

BCC, sign.: 28-9-1 (18)

2

*TOMO PRIMERO DE TRATADOS Y SERMONES DE LA LIMPIA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, SIN MANCHA DE PECADO ORIGINAL: CON SEIS TABLAS COPIOSAS PARA PREDICADORES Y TEÓLOGOS.—EN SEVILLA: POR ALONSO RODRÍGUEZ GAMARRA…*1617

4º

BCC, sign.: 29-3-8 (2)

3

EN ESTE LIBRO ESTÁ EL TESTAMENTO QUE HIZO EL REY D. PEDRO EL JUSTICIERO [MANUSCRITO] Y LA VIDA Y ASAÑAS DE DIEGO GARCÍA DE PARES [SIC] SACADA DE LOS PAPELES QUE QUEDARON A SUS PARIENTES. SIGLO XVII

20,8 x 14,8 cm

BCC, sign.: 58-4-23

241

FIESTA

QUE INSTITUYÒ LA INSIGNE COFRADIA DE Nro. P. JESUS NAZARENO, Y SANTISSIMA CRUZ DE JERUSALEN, EN SU CAPILLA SITA EN LA REAL CASA HOSPITAL DE SAN ANTONIO ABAD DE SEVILLA, PARA LA ANNUAL REVALIDACION DEL SOLEMNE VOTO, Y JURAMENTO

DE DEFENDER HASTA DAR LA VIDA, QUE LA VIRGEN MARIA Nra. Sra. fuè CONCEBIDA ſin Mancha de Pecado Original en el primer Inſtante de ſu Sèr natural, que hicieron ſus Hermanos en Acuerdo General el dia 29. de Septiembre del año de 1615.

Impreſſo primeramente por Alonſo Rodriguez Gamarra, en el miſmo año de 1615. y reimpreſſo en eſte de 1761. con addicion de la forma de la Revalidacion del dicho Voto, ſegun ſe ha venido executando annualmente deſde aquel tiempo.

Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de JOSEPH PADRINO, Mercader de Libros, en calle de Genova.

1

La creación iconográfica del tema de la Inmaculada es compleja y larga. No se define claramente el modelo hasta el siglo XVII y en esta creación tienen un especial papel los artistas hispanos, pues debían dar una serie de imágenes para todas las capillas, conventos, fundaciones, votos y demás ámbitos dedicados a esta advocación mariana. La imagen de la Virgen rodeada de los símbolos de la Letanía Lauretana, como el pozo, el huerto cerrado, la puerta del cielo, el arca de la alianza, el espejo sin mancha, el ciprés, la palmera, la rosa de Jericó, la torre y tantas otras, no se construyó de forma rápida; por un lado tenemos el origen del dogma y por otro la búsqueda de una imagen que lo represente.

GRABADO XILOGRÁFICO

En este formato periodístico propio del siglo XVIII se imprime esta relación de sucesos describiendo la fiesta instituida por la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción de Sevilla (El Silencio), primera cofradía de Sevilla en emitir el voto inmaculista en 1615. Esta reimpresión realizada por José Padrino en 1716, está encuadernada en un volumen misceláneo en pergamino con tejuelo en el lomo y anotaciones manuscritas: "Papeles eclesiásticos 3" y "97". En la hoja de guarda se encuentra la relación de contenido manuscrita.

GRABADO XILOGRÁFICO

Grabado xilográfico de la Inmaculada Concepción ilustrando la portada de dos discursos teológicos en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima.

En 1617, la controversia sobre la Inmaculada Concepción estaba en pleno apogeo. La Iglesia católica aún no había definido oficialmente el dogma, lo que generaba intensos debates teológicos y académicos. La defensa de la Inmaculada Concepción era un tema de gran devoción popular y monárquica, especialmente en Andalucía.

La proclamación de un decreto por el papa Paulo V en 1617 prohibió la defensa de doctrinas que negaran la Inmaculada Concepción. Autores destacados de la época que escribieron sobre este tema, como Gabriel Ramos Bejarano, fueron fervorosos defensores del misterio. Estos libros no solo tenían un impacto religioso, sino también cultural y social, reflejando las creencias y valores de la época.

GRABADO CALCOGRÁFICO DE LA INMACULADA EN EL MANUSCRITO

Grabado de la Inmaculada que ilustra una obra biográfica que hace referencia a la vida y hazañas de Diego García de Paredes, militar español célebre por su extraordinaria fuerza física y sus múltiples hazañas realizadas junto al Gran Capitán. Manuscrito curioso del fondo capitular que, aunque sin aparente relación con el dogma ni el voto de la Inmaculada Concepción, hemos incluido por la de este grabado.

En el verso de la hoja con número de foliación 12, se encuentra este bellísimo grabado calcográfico de la Inmaculada Concepción, con el lema "Primum peccatum non te rigit Maria".

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

AURELL, J.: "El dogma de la Inmaculada en el arte: evolución y apoteosis iconográfica", *Revista Española de Teología*, vol. 45, 2000, pp. 345-368.

BLANCO, J.A.: *La Inmaculada en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

2.

DOS DISCVRSOS
TEOLOGICOS, EN DEFENSA DE
la Inmaculada Concepcion de la Virgen San-
tissima, Madre de Dios, y S.N.

*La qual (entre otros testimonios) se prueua con el, que della dan los glorio-
sos Martires san Cecilio, y san Tesifon, Obispos de Granada, y discipu-
los del Apostol Santiago el Zebedeo, en vno de los libros que se
an descubierto en el sacro monte della.*

¶ Compuestos, y aora de nueuo añadidos, y enmendados por
el Doctor Gonçalo Sanchez Luzero, Canonigo de la Magis-
tral de la santa Yglesia de Granada, y Catedratico de
prima de Teologia de aquella Vniuersidad.

*A don Alonso de Salazar, Inquisidor Apostolico en la villa de Llerena, y su
distrito, y Canonigo de la santa Yglesia de Sevilla, &c.*

PRIMERA PARTE.

CON PRIVILEGIO.

¶ En Seuilla, por Alonso Rodriguez Gamarra. Año 161

2

3

GRABADO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN INSERTO EN EL PRIMER VOLUMEN DE CRÍTICA E INTERPRETACIÓN DE ARISTÓTELES, 1751-1800

Charles Le Brun (París, 1619-1690) y Claude Duflos (Coucy-la-Château, 1655-París,1727)

Grabado calcográfico

20,1 x 14,8 cm

BCC, sign.: 56-4-16

En los cuatro volúmenes manuscritos en latín del siglo XVIII que reúnen la obra filosófica de Aristóteles *Crítica e interpretación* se insertan una serie de grabados calcográficos para ilustrarlos y de alguna manera auspiciar bajo su protección su salida a la luz. Al comienzo del texto aparece recogida la siguiente invocación: *opus resensnato Deo sacratum sub Virginis auspitiis sanctissimique sponsi Iosephi patrocinio in perfectam lucem edendum* (obra consagrada a Dios bajo los auspicios de la Virgen y el patrocinio del santísimo Esposo José que se publicará con perfecta luz).

En el primer volumen se incluye el grabado calcográfico de la Inmaculada Concepción, grabado por Charles Le Brun (1619-1690) pintor y grabador francés, conocido por su trabajo como pintor de la corte de Luis XIV y por sus decoraciones en el palacio de Versalles. Aunque su nombre se asocia principalmente con la pintura, supervisó y colaboró con grabadores para reproducir sus obras, ayudando a expandir su influencia a través de grabados de gran calidad. En una época donde la reproducción mecánica de imágenes aún no existía, sus grabados fueron cruciales para preservar y difundir el arte y la historia.

Para este grabado, Le Brun trabajó con Claude Duflos, grabador francés que estaba especializado en estampas de índole religiosa. En esta ocasión, destaca la simbología que rodea a la Virgen, enfatizando su santidad, victoria sobre el pecado y su papel crucial en la redención humana. La serpiente aplastada simboliza el triunfo de María sobre el pecado y el demonio y los cuatro pares de ángeles exaltan su gloria y su singularidad. Estos ángeles refuerzan la idea de que María es la más pura de todas las criaturas y la Reina de los Cielos.

Bajo los pies del grabado se recoge la siguiente inscripción en francés: *L'Inmmaculée Conception: Dieu me mità couvert de toutte Eternité du peché…notre père: Comment eut-il voulu....*

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

DUFLOS, P. L.: *Graveur et Illustrateur du XVIIIe Siècle*, Editions Faton, Paris, 1998.

MONREAL, L.: *Diccionario Temático de Arte*, Ediciones Planeta, Barcelona, 1997.

THUILLIER, J.: *Charles Le Brun: peintre et dessinateur*, Éditions des Musées Nationaux, París, 1963.

le Brun pinx
L'Immaculée Conception
Dieu me mit à Couvert, de toute Eternité
du peché d'Adam nôtre pere ;
Comment eut-il voulu que je fusse sa Mere
Etant pur comme il Est, si je ne l'eusse Esté.
Paris chez Jacques Chereau rue St Jacques au grand St Remy

GRABADO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y ROGATIVAS PARA LOGRAR LA DECLARACIÓN DEL DOGMA

1

GRABADO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, CA. 1770

Francisco Muntaner y Moner (Palma, 1743-Madrid, 1805)

19,5 x 29,5 cm (medidas estampa) 22,5 x 33,5 cm (medida papel)

ACS, FC, Secc. X, Sign. 545

2

LIBRO DE ACTAS DE LA DIPUTACIÓN DE CEREMONIAS DEL CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA, 1829-1861

Papel. Encuadernación en holandesa. Tamaño folio

ACS, FC, Secc. I, Sign. 7403 f. 158r (año 1849)

En los siglos XVIII y XIX abundaron los temas iconográficos marianos. El grabado que se presenta está firmado por Francisco Muntaner y Moner, grabador mallorquín con extensa producción en el último tercio del siglo XVIII, interviniendo por encargo en series completas de retratos o también en reproducciones mediante planchas calcográficas de obras pictóricas de autores como Ribera, Murillo, o Velázquez.

En este grabado, la Inmaculada aparece rodeada de ángeles niños murillescos, con corona de estrellas, apoyada sobre la representación del globo terráqueo con la imagen de la luna en posición con puntas hacia abajo, todo ello sobre un paisaje ficticio con elementos de las Letanías Lauretanas, llevando como título del grabado "Mater Inmaculata. Ora pro nobis". Los elementos son los propios de la iconografía de la Inmaculada, salvo en la posición extendida del brazo izquierdo.

Comprobamos por una estampa hecha en Sevilla, custodiada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo autor fue el grabador José María Martín[1], cómo este reprodujo en su plancha la misma obra que Muntaner y Moner, posiblemente años después, pero introdujo pequeñas modificaciones en el paisaje que aparece a los pies y en los brazos de la Virgen, ambos extendidos, figurando en este caso la Asunción de Nuestra Señora. Es evidente que ambos autores copiaron un modelo común cuya composición recuerda obras de Tiziano.

Por otra parte, también se muestra un libro que recoge las actas de las reuniones de la Diputación de Ceremonias del Cabildo Capitular, y entre ellas destacamos la sesión celebrada el 19 de abril de 1849. En la misma se determinó cómo debía proceder el Cabildo después de haber recibido una comunicación del señor arzobispo de Sevilla [don Juan José Romo y Gamboa], a la que acompañaba la encíclica de Su Santidad el papa [Pío

[1] RABASF, Colección Antonio Correa: AC-00811.

1

1

IX], cuya finalidad era realizar rogativas públicas en pro de la definición dogmática del misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.

La Diputación de Ceremonias, dada la importancia de los documentos recibidos, acuerda que los siguientes días 26, 27 y 28 de abril se hiciera procesión, por la mañana, por las últimas naves de la catedral, después de sexta y de nona, cantando las letanías de Nuestra Señora y haciendo estación ante el altar de la Concepción grande. Allí debía cantarse una antífona y tres oraciones, fijando cuáles, debiendo salir de la capilla entonando la antífona del oficio de la Concepción. Todo ello finalizaría en el altar mayor, cantando el versículo del mismo oficio y con la única oración del oficio de la Concepción, debiéndose celebrar en el tercer día una misa de primera dignidad, la cual sería votiva de Nuestra Señora del tiempo ordinario.

Años después, a través de su carta apostólica *Ineffabilis Deus,* el papa Pío IX declararía el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, el 8 de diciembre de 1854.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

CANALS I RUERA, M: *Francesc Muntaner i Moner, un gravador mallorquí del segle XVIII*, tesis doctoral presentada en el Departament d'Historia de l'Art i Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

de sagradas ceremonias p.ª q.e en union del S.r Diputado por la Digni-
dad informe la comunicacion del Excmo. S.r Arzobispo incluyendo con
la circulidad de devolucion la Encíclica de su santidad, para q.e se
hagan Rogativas publicas implorando de la Misericordia divina con-
ceda á su santidad la luz de su Divino Espiritu p.a la declaracion so-
lemne del Misterio de la inmaculada concepcion de la Bienaventu-
rada virgen Maria N.ra S.ra y q.e enterado dho. informe y apro-
bado por el Cabildo, se pida á S.E.ma copia autentica de aquella
p.a unirla á las actas Capitulares.

Marzo
Jacio.

Rogativas sobre el Misterio de la Concepcion.

V. S. S. por su auto Capitular de 19 del corriente acordo pasase á esta
Diputacion la Sagrada Ceremonias p.a q.e en union del Sor. Diputado
de la Dignidad le informe sobre la comunicacion del Excmo. Sor. Arzo-
bispo y Encíclica de su Santidad q.e la acompaña, p.a el modo de hacer
las rogativas publicas q.e en la ultima se manda, implorando la
Misericordia Divina conceda á su Santidad las luces necesarias p.a
la declaracion solemne de la Inmaculada Concepcion de N.ra S.ra;
y reunida la Diputacion, es de parecer q.e los dias siguientes
Jueves 26, Viernes 27. y Sabado 28, se haga procesion p.a la ma-
ñana p.a ultimas naves, despues de Sexta, y el ultimo desp.e
de vsna, cantando las Letanias de N.ra S.ra, y haciendo estacion
en el Altar donde está colocada la Concepcion grande en don-
de se cantará la Antifona Sub tuum praesidium &c. y las tres
oraciones Deus qui per immaculatam &c. Deus qui corda fidelium
et Deus refugium nostrum et virtus; y saliendo de la Capilla
entonando la Antifona del oficio de Concepcion, y terminando
en el Altar mayor con el versículo del mismo oficio, y con la
unica oracion tambien del oficio de Concepcion: y el tercer

2

REPRESENTACIÓN DE LA INMACULADA EN MATERIAL EFÍMERO, SIGLOS XIX-XX

1

OFICIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN INSPIRADO POR MARÍA SANTÍSIMA AL B. ALONSO RODRÍGUEZ. Sevilla, Imp. de D. A. Izquierdo, 1859

BAS, sign.: Caja 9/37

2

ESTAMPA CON GRABADO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, SIGLO XIX

BCC, sign.: Papeles sueltos

3

ESTAMPA OVALADA CON EL GRABADO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y PERTENECIENTE A LA ASOCIACIÓN DE LAS HIJAS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

BCC, sign.: Papeles sueltos (50-1-1)

En las bibliotecas y archivos, las estampitas sueltas que se encuentran dentro de los libros son consideradas materiales "efímeros". Este término se utiliza para describir objetos impresos o manuscritos de corta duración que no estaban destinados a ser conservados a largo plazo, como folletos, tarjetas, estampitas, recortes de periódico o programas. No forman parte del contenido original del libro, pero son documentos añadidos por el dueño del mismo, como recordatorios personales, marcadores o devocionales, y aunque inicialmente no formaban parte de la obra, pueden tener valor histórico, cultural o sentimental.

En el fondo bibliográfico de la Biblioteca Capitular y Arzobispal de la Catedral de Sevilla se encuentra gran cantidad de este tipo de material. En la selección realizada exponemos los relativos a la Inmaculada Concepción.

Oficio de la Inmaculada Concepción para jóvenes de ambos sexos inspirado por María Santísima al B. Alonso Rodríguez. Sevilla, Imprenta y librería de D.A. Izquierdo, 1859.

La novena de oficios es una práctica religiosa católica que consiste en una serie de nueve días consecutivos de oraciones y ceremonias litúrgicas dedicadas a honrar y pedir la intercesión en este caso de la Virgen María. Se celebra durante nueve días, un número que tiene un simbolismo especial, relacionado con la duración de la espera de los apóstoles para la venida del Espíritu Santo después de la Ascensión de Cristo.

Rituales litúrgicos y oraciones que se realizan como una práctica devocional para honrar a la Virgen María. Este librito único en su clase estaba destinado según reza en el verso de la cubierta, para que los niños asistan a misa y se preparen para la primera confesión y comunión.

Caja 9/3

OFICIO

de la

Inmaculada Concepcion,

inspirado

POR MARIA SANTÍSIMA.

—

Sevilla : 1859.
Impr. de D. A. Izquierdo,
c. Francos n.º 45.

1

ESTAMPA CLÁSICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN (2)

Presenta a la Virgen María bajo la advocación de la Inmaculada Concepción en un estilo tradicional y devocional. La Virgen está representada de cuerpo entero, de pie sobre un semicírculo de nubes, con una luna creciente a sus pies, siguiendo la iconografía típica que simboliza su pureza y victoria sobre el pecado. Rodeando la cabeza de la Virgen, hay una corona de doce estrellas, haciendo alusión a la visión apocalíptica del "sol y la luna" mencionada en el libro del Apocalipsis.

María está vestida con una túnica blanca, que representa su pureza, y un manto que cae elegantemente sobre sus hombros, simbolizando el cielo. Sus manos están abiertas en gesto de bendición, indicando su intercesión por la humanidad. Su rostro refleja una expresión de serenidad y humildad, con los ojos ligeramente elevados hacia el cielo.

El fondo es sencillo, con un resplandor pálido que enmarca a la Virgen, destacándola como figura celestial y enfatizando su carácter inmaculado.

ESTAMPA BARROCA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN (3)

Presenta a la Virgen María en una versión más ornamentada, característica del estilo barroco, con detalles minuciosos y un uso dramático de luces y sombras. La Virgen está rodeada por querubines que emergen de las nubes a su alrededor, acentuando su figura central. Los querubines, con rostros infantiles y alas doradas, miran hacia la Virgen con adoración, subrayando su papel como Reina de los Cielos.

La Virgen viste una túnica blanca y un manto que tiene un efecto de movimiento, como si estuviera ondeando por una brisa celestial. Los pliegues de su ropa están resaltados, y brillan bajo la luz divina que parece emanar de su figura.

El rostro de María es joven y sereno, con una expresión de dulzura y devoción. Sus ojos están dirigidos hacia abajo, mirando a los fieles con compasión. Su cabeza está coronada con las doce estrellas, y sobre su cabeza se puede ver un halo luminoso que refuerza su divinidad.

En el fondo, se perciben tonos dorados y celestiales, con rayos de luz que irradian desde detrás de la figura de María, creando un contraste dramático que resalta su pureza y santidad.

Estas manifestaciones reflejan dos estilos diferentes pero igualmente devocionales, capturando la esencia de la Inmaculada Concepción como símbolo de pureza y protección en la tradición católica.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

HEDA BARREIRO, R. M.: "Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Vol. II, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escurialenses, Madrid, 2005, pp. 845-868.

2

3

EL CONGRESO MARIANO HISPANO-AMERICANO DE 1929

1

CRÓNICA OFICIAL DEL CONGRESO MARIANO HISPANO-AMERICANO DE SEVILLA Y DE LOS ACTOS COMPLEMENTARIOS DEL MISMO…, MADRID, IMPRENTA SÁEZ HERMANOS, 1930

4º

BCC, sign.: A-885

2

HIMNO DEL CONGRESO MARIANO HISPANO AMERICANO DE SEVILLA, 1929

Letra: P. Restituto del Valle (Carrión de los Condes, Palencia, 1865-El Escorial, 1930)

Música: Pbro. Eduardo Torres (Albaida, Valencia, 1872-Sevilla, 1934)

ACS, Fondo Capilla de Música, sign.: 111-20-1

3

GUÍA DEL CONGRESISTA, SEVILLA, AYUNTAMIENTO, COMISIÓN DE PUBLICIDAD, PROPAGANDA E INFORMACIONES, IMP. SOBRINO DE IZQUIERDO, 1929

Congreso Mariano Hispano-Americano

16º

BCC, sign.: Fol. 12/21

4

PROGRAMA DE LOS ACTOS DEL CONGRESO MARIANO HISPANO-AMERICANO, QUE SE HA DE CELEBRAR EN SEVILLA LOS DÍAS 15 AL 21 DE MAYO DEL AÑO MCMXXIX , SEVILLA, LIT. TIP. GÓMEZ HNOS., 1929

Congreso Mariano Hispano-Americano

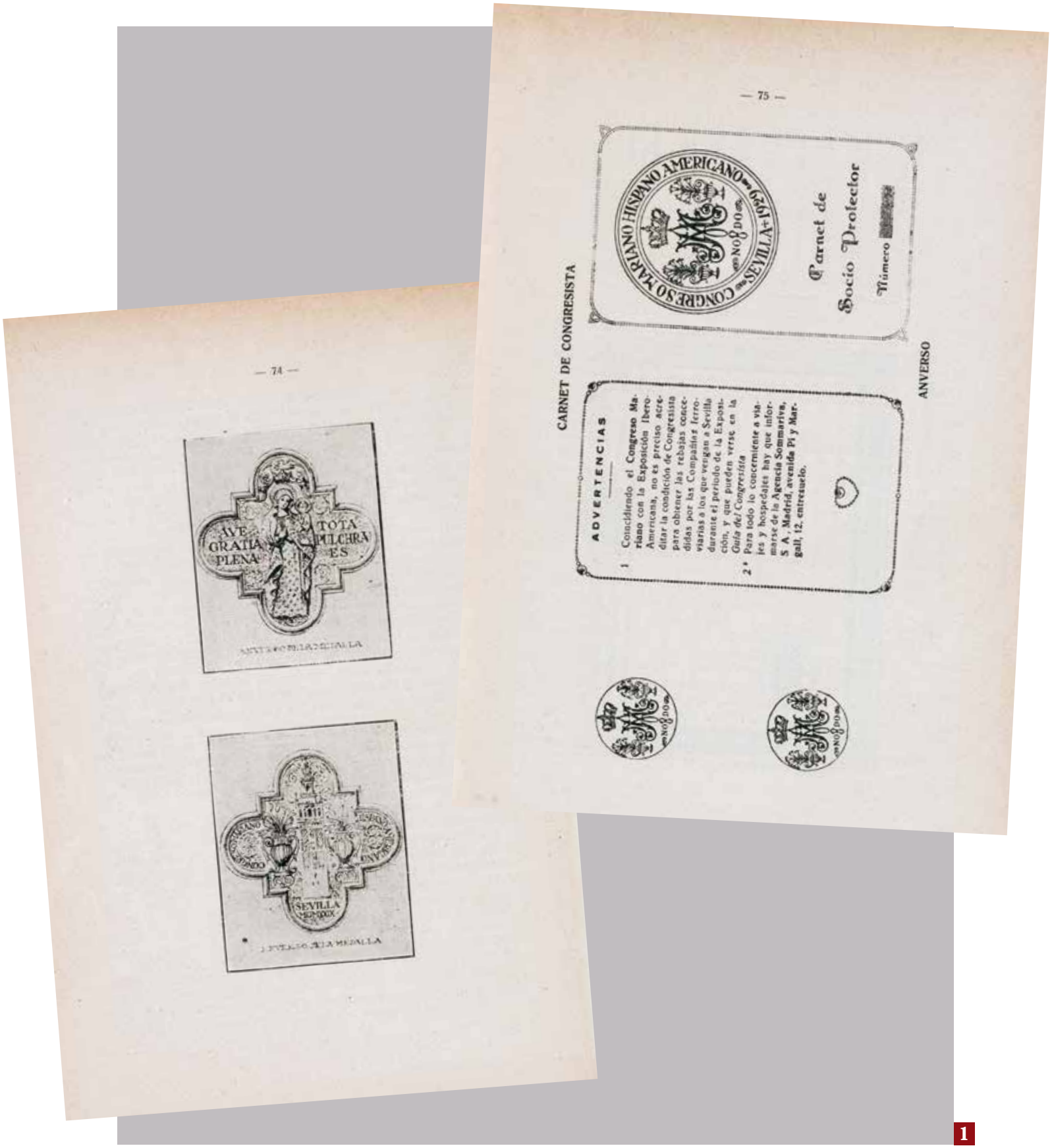
8º

BCC, sign.: Fol. 12/2

1929 fue un año singular para Sevilla. No sólo se celebró la *Exposición Iberoamericana* (mayo 1929-junio 1930), que tanto impactó en la vida, arquitectura y urbanismo de nuestra ciudad, sino que, muy vinculado a esta acogió, entre el 15 y el 21 de mayo, el primer *Congreso Mariano hispano-americano*, que quiso sumarse al abrazo que, entre las naciones americanas emancipadas y España y Portugal, se pretendía lograr con la Exposición.

La Junta local organizadora del Congreso encargó una crónica oficial que fue publicada al año siguiente. Muy completa, en ella se incluyen también las actas de las secciones. De ella exponemos un ejemplar mostrando el diseño de la medalla del congreso (p. 74), para cuyo anverso eligieron la imagen de la Virgen de la Antigua y para el reverso la emblemática Giralda, flanqueada por las jarras de azucenas. En la página siguiente se incluyó el del "carnet de congresista".

Además de esta valiosa publicación como testimonio histórico, queremos destacar algunos frutos del congreso,



— 74 —

AVE GRATIA PLENA

TOTA PULCHRA ES

SEVILLA

— 75 —

CARNET DE CONGRESISTA

ADVERTENCIAS

1 Coincidiendo el Congreso Mariano con la Exposición Iberoamericana, no es preciso acreditar la condición de Congresista para obtener las rebajas concedidas por las Compañías ferroviarias a los que vengan a Sevilla durante el período de la Exposición, y que pueden verse en la *Guía del Congresista*

2 Para todo lo concerniente a viajes y hospedajes hay que informarse de la Agencia Sommariva, S. A., Madrid, avenida Pi y Margall, 12, entresuelo.

CONGRESO MARIANO HISPANO AMERICANO · SEVILLA · 1929

Carnet de Socio Protector

Número

ANVERSO

1

como su conocido himno, que aún hoy se sigue cantando con verdadera devoción. De él exponemos el cuadernillo que se editó y del que se conserva un ejemplar en el Archivo de la Capilla de Música de la Catedral. Tras un proceso de selección, el autor de la letra elegida fue el padre agustino Restituto del Valle reconocido poeta y autor, entre otros, del famoso «Himno de los Adoradores».

El himno del Congreso se divide en Coro, Estrofa y Plegaria, siendo el primero y la tercera los más populares. De ambos exponemos su partitura. La letra es de todos bien conocida:

CORO
Salve, Madre, en la tierra de tus amores / te saludan los cantos que alza el amor. / Reina de nuestras almas, flor de las flores, /muestra aquí de tu gloria los resplandores, /Que en el cielo tan sólo te aman mejor

PLEGARIA
Virgen santa, Virgen pura, / Vida, esperanza y dulzura / Del alma que en ti confía; / Madre de Dios, madre mía, / Mientras mi vida alentare, / Todo mi amor es para ti; / Mas si mi amor te olvidare, / Madre mía, Madre mía, / Aunque mi amor te olvidare, / Tú no te olvides de mí.

Tan conmovedora como la letra es la música, compuesta por el que era entonces beneficiado y maestro de capilla de la catedral hispalense desde 1910, el presbítero Eduardo Torres y Pérez. Entre sus muchas actividades, fue un reconocido músico, profesor en el Conservatorio sevillano, miembro de diversas instituciones y participó en la creación de la Orquesta Bética de Cámara.

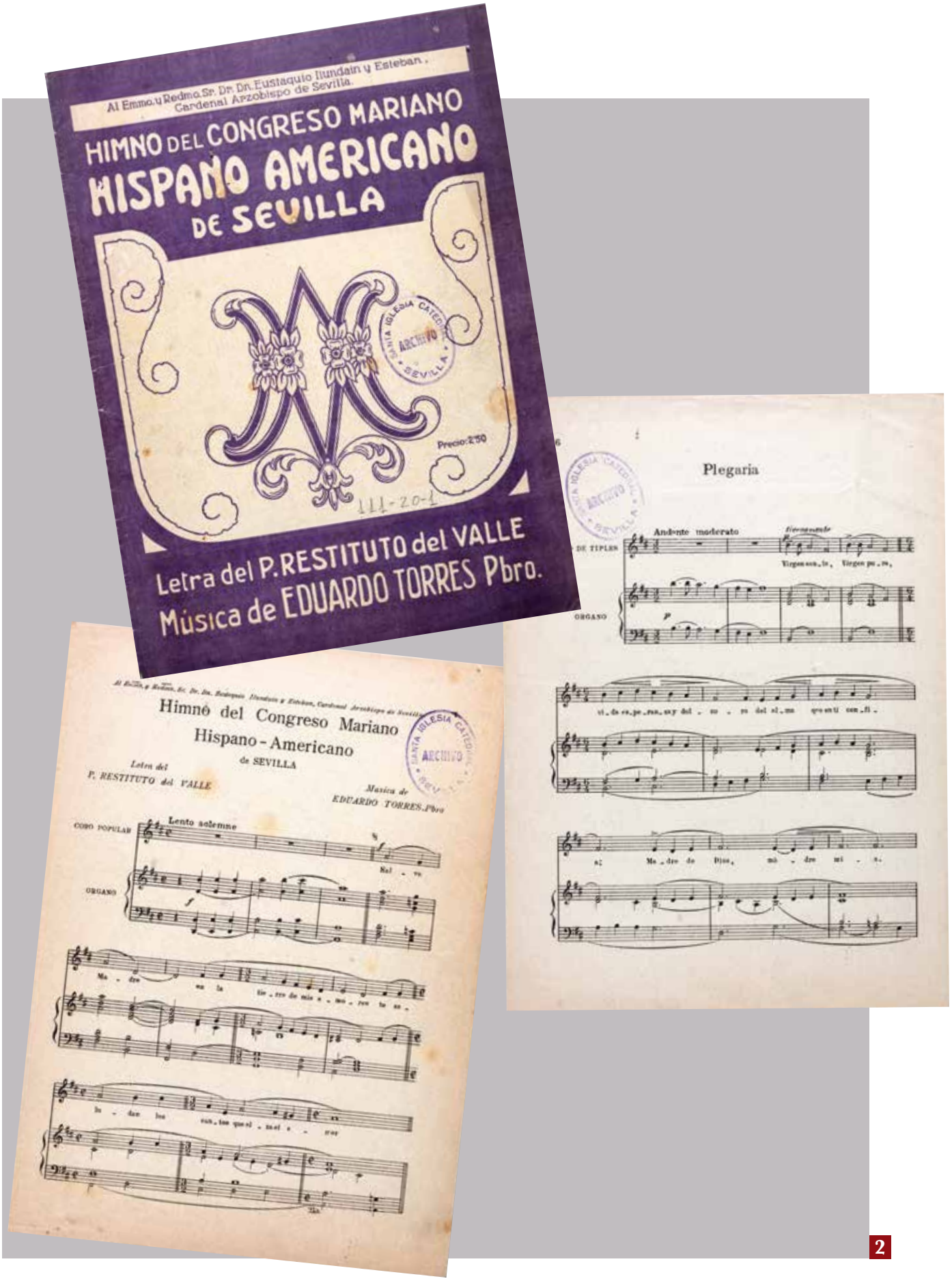
Se expone también la *Guía del Congresista*, un pequeño folleto a modo de "Guía del viajero" en la que se explica la ciudad, sus monumentos, instituciones culturales y religiosas principales, etc. Incluye una parte práctica (trenes, alquiler de vehículos, líneas de tranvías, etc.) y, al final, un "novísimo plano de la ciudad, con sus modernos ensanches y emplazamiento de la interesante y grandiosa Exposición Ibero-Americana", que mostramos desplegado. Su redacción corrió a cargo de Leandro Díaz de Urmeneta, uno de los estudiantes que dos años antes había promovido la visita a la Inmaculada en la Plaza del Triunfo en la vigilia de su festividad.

El programa se publicó aparte y también lo exponemos. En su portada podemos contemplar una Inmaculada murillesca, rodeada de angelitos y, al fondo, el perfil inconfundible de la catedral y la Giralda. Según el cronista, aunque el programa estuvo cerrado desde casi los comienzos de su preparación, los ajustes finales y su redacción fueron llevados a cabo, directamente, por el cardenal arzobispo de Sevilla Eustaquio Ilundáin. Incluía triduos preparatorios, una solemne inauguración, comuniones generales y sesiones de trabajo divididas en nueve secciones: Teología y Exégesis Mariana; Culto Mariano; Devociones Marianas; Arqueología e Historia; Artes Marianas; Bibliografía y Prensa; Juventudes Marianas Masculinas; Juventudes Marianas Femeninas e Hijas de María y Congregaciones y Hermandades Marianas. También se celebraron una "Exposición Mariana" en la iglesia del Salvador, conferencias y una procesión de "las principales imágenes de la Santísima Virgen María que en Sevilla recibían culto en el periodo del Descubrimiento", como Nuestra Señora de la Victoria, Nuestra Señora del Buen Aire, el simpecado de Nuestra Señora del Coral, la Inmaculada del convento de San Buenaventura, la Virgen de la Hiniesta, el simpecado de la Virgen de la Antigua y la Virgen de los Reyes entre otras. A estas actividades siguieron otras complementarias: representación de un auto sacramental, una cabalgata "histórico-mariana", un homenaje a los descubridores, etc. Al final se insertaron unas "Instrucciones al Clero de esta Diócesis" en las que el cardenal exhortaba a la participación en el Congreso y a su difusión.

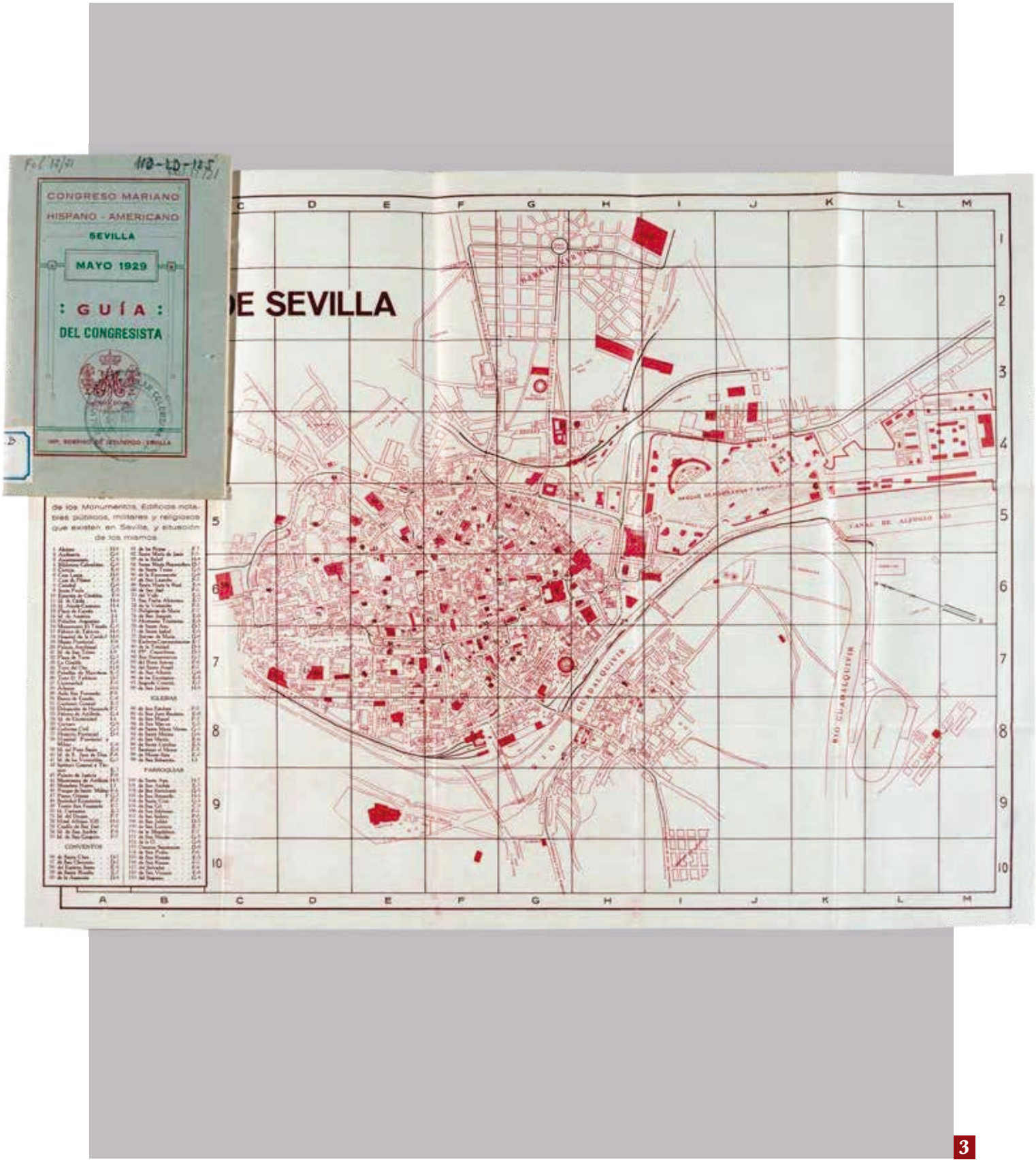
Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. et al.: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994, p. 842.


Al Emmo. y Redmo. Sr. Dr. Dn. Eustaquio Ilundain y Esteban,
Cardenal Arzobispo de Sevilla.
HIMNO DEL CONGRESO MARIANO
HISPANO AMERICANO
DE SEVILLA
Precio: 2'50
Letra del P. RESTITUTO del VALLE
Música de EDUARDO TORRES Pbro.
Plegaria
Andante moderato
ORGANO
Himno del Congreso Mariano
Hispano - Americano
de SEVILLA
Letra del
P. RESTITUTO del VALLE
Música de
EDUARDO TORRES. Pbro
Lento solemne
CORO POPULAR
ORGANO

2


CONGRESO MARIANO
HISPANO - AMERICANO
SEVILLA
MAYO 1929
: GUÍA :
DEL CONGRESISTA
DE SEVILLA
de los Monumentos, Edificios notables públicos, militares y religiosos que existen en Sevilla, y situación de los mismos
IGLESIAS
PARROQUIAS
CONVENTOS
RIO GUADALQUIVIR
CANAL DE ALFONSO XIII

3

HOHENLEITER
Sevilla
100-2D-111 Fol. 12/2
ONGRESO MARIANO
SPANO AMERICANO
SEVILLA MCMXXIX

4

EJEMPLOS DE CELEBRACIONES EN TORNO A LA INMACULADA EN EL SIGLO XX

1

POSTAL: NIÑOS SEISES, SIGLO XX

Imp. Tomás Sanz, Sevilla. Cartulina, color

9 x 14 cm

ACS, FC, Secc. X

2

PROGRAMA DE LAS FIESTAS CONCEPCIONISTAS, 1929

4º (díptico). Impreso, tinta azul

22 x 14,1 cm

ACS, FC, Secc. X

3

HOJA CON HIMNO PARA LA CELEBRACIÓN DE LA MISA DE LA INFRAOCTAVA DE LA INMACULADA, SIGLO XX

Imp. José Macia, Sevilla, tinta azul

27,4 x 21,4 cm

ACS, FC, Secc. X

Tres impresos más completan esta selección dedicada a la Inmaculada y a diversas manifestaciones populares de devoción del siglo XX. Comencemos por la postal, que recoge una imagen de niños seises ataviados de blanco y azul, es decir, los colores propios de la festividad de la Inmaculada, confirmada además por la imagen de la Virgen que, desde el fondo, preside la escena. El texto, en francés, está fechado en 12 de noviembre de 1917 y menciona brevemente esta celebración.

Con el segundo documento volvemos a 1929, porque curiosamente en este año coincidieron otras celebraciones marianas de las que comentaremos tres. Una de ellas fue el 75º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción (1854-1929). Por tal motivo, las Congregaciones Marianas sevillanas organizaron diversos actos que se recogen en este díptico: una Velada Literaria en el Ayuntamiento y unas Fiestas Concepcionistas del 4 al 22 de diciembre, entre las que se incluyó otro singular aniversario, las bodas de plata de la coronación de la Virgen de los Reyes (1904-1929). La imagen de la Inmaculada aquí reproducida es la conocida "Cieguecita" de la catedral, obra de Martínez Montañés. Por último, recordemos que para solemnizar aún más las actividades religiosas con motivo de la Exposición Ibero-Americana, tuvo lugar la coronación de la Virgen de la Antigua.

El último impreso expuesto es una hojita, presidida por la imagen de la Inmaculada Concepción, convocando a la misa de su infraoctava un domingo 13 de diciembre. Incluye la letra del conocido *Himno de los Adoradores* o *Cantemos al Amor de los amores*, que había sido el oficial del XXIII Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Madrid en 1911 y cuyo autor de la letra fue el ya mencionado P. Restituto del Valle:

"Cantemos al amor de los amores. / Cantemos al Señor. / Dios está aquí. / Venid, adoradores. / Adoremos a Cristo Redentor. / Gloria a Cristo Jesús. / Cielos y tierra / Bendecid al Señor. / Honor y gloria a Ti, Dios de la gloria. / Amor por siempre a Ti, Dios del amor."

La hoja no está datada, pero entre los años posteriores a 1911 en los que recayó en domingo el 13 de diciembre, no aparecerá esta imprenta así mencionada en la *Guía de Sevilla* hasta 1936 ("Imp. José Macia, Sagasta 19"), aunque en los años anteriores ya existía una imprenta en esa dirección.

Nuria Casquete de Prado Sagrera

1

nista, en la que tomarán parte el Cabildo Catedral, el Ayuntamiento y representaciones de todas las Hermandades, Cofradías y Asociaciones Marianas, con sus estandartes Concepcionistas. Al llegar a las Casas Consistoriales, el Excmo. Sr. Alcalde, ante el altar de la Inmaculada que se levantará en la Plaza de San Francisco, leerá un acto de homenaje, consagrando la Ciudad a la Virgen Inmaculada en el misterio de su Concepción sin mancha. Para esta manifestación saldrá la Inmaculada de Montañés que se conserva en la Catedral.

Del 16 al 22.—Segunda Octava de la Concepción en la Parroquia del Salvador.

Los días 19, 20 y 21, en la misma Iglesia, celebrarán los Caballeros y Jóvenes de la Inmaculada un Tríduo en honor de la Concepción, siendo orador durante las tres noches el R. P. Francisco Peiró, S. J. En las mañanas de estos tres días habrá reparto de pan y de ropa a los pobres y se inaugurará la Congregación de la Virgen y San Pedro ad Vincula, formada por reclusos de la Cárcel Provincial.

Día 22, Domingo.—Misa solemne en el Salvador, en la que los Caballeros y Jóvenes de la Inmaculada, renovarán el triple juramento en pró de la Inmaculada, de la Asunción Corporal de María a los Cielos y de su Mediación Universal en la dispensación de las gracias. Por la tarde gran Procesión integrada por dichas entidades; saliendo del Salvador con la Inmaculada de la Congregación, hará estación a la Santa Iglesia Catedral, terminando en su Capilla de la Concepción.

Sevilla toda se asocia a todos estos cultos, porque tratándose de la Concepción de María, todos los sevillanos tienen un solo corazón y una sola alma.

Todo el mundo en general,
A voces, Reina escogida,
Diga que sois concebida
Sin pecado original.

Sevilla 1 de Diciembre de 1929.

Año de 1929. Catedral

LAS CONGREGACIONES MARIANAS DE SEVILLA

— A LA —

Inmaculada Concepción

EN EL LXXV ANIVERSARIO DE LA DEFINICIÓN DOGMÁTICA

1854 1929

GOMEZ HNOS. - SEVILLA

Campo SM y PI

2

¡Oh María, concebida sin pecado original, ruega por tu ciudad!

Cánticos para la Misa de Comunión General, que se ha de celebrar en la Santa Iglesia Catedral, el domingo 13 de Diciembre, Infraoctava de la Inmaculada Concepción, a las ocho y media de la mañana (hora oficial de la ciudad).

HIMNO EUCARÍSTICO A CRISTO JESÚS

Cantemos al amor de los amores.
Cantemos al Señor.
Dios está aquí.
Venid, adoradores.
Adoremos a Cristo Redentor.
Gloria a Cristo Jesús.
Cielos y tierra
Bendecid al Señor.
Honor y gloria a Tí, Dios de la gloria.
Amor por siempre a Tí, Dios del amor.

3

V

Otras devociones en la catedral de Sevilla

La historia de la devoción a otras advocaciones marianas de la catedral de Sevilla

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

La piedad popular sevillana siempre ha tenido en la catedral de Sevilla uno de sus focos más importantes. La multitud de advocaciones marianas y de santos y santas que se veneran en sus capillas, manifiestan la pía costumbre del pueblo de Sevilla de acudir a ellos con sus ruegos para recibir el consuelo y aliento de Jesucristo en el largo camino de su vida terrenal y en el anhelo de alcanzar la eternidad en la casa del Padre. Una diversidad que se fue gestando a lo largo de los siglos y que aún hoy se refleja en diversos cultos que mantienen esta pía costumbre. La veneración y culto a estas imágenes tuvo diferentes cauces en su desarrollo, primando el popular emanado de la fama de icono milagroso a través del que Cristo ayudaba a los creyentes, o también el gestado por mediación de una hermandad o cofradía, cuya sede radicaba en la seo hispalense.

Dentro de la primera corriente, la devoción mariana en la catedral fue la más importante desde prácticamente la conquista cristiana de 1248, cuando san Fernando puso bajo la advocación de Santa María la *sedes hispalensis*. Ni que decir tiene que las advocaciones que adquirieron mayor renombre fueron las de la Virgen de la Antigua y la Virgen de los Reyes: la primera por ser un icono que enlazaba con la Iglesia visigoda de Sevilla y redescubierta al rey santo en la antigua mezquita por intervención divina; y la segunda, según la inveterada tradición legendaria, por haber sido labrada por los ángeles para el propio san Fernando, quien la entronizará en la catedral hispalense, una vez sacralizada según la tradición popular. La proyección americana de la primera y la posterior consolidación devocional de la segunda hasta convertirse en patrona de la ciudad de Sevilla y su Archidiócesis, justifican dicha relevancia y por esta razón se les han dedicado dos estudios monográficos en este volumen. De igual manera, también se ha singularizado la devoción a la Inmaculada Concepción, debido a la destacada participación del Cabildo en el movimiento popular de la defensa inmaculista iniciado a principios del siglo XVII, alcanzando su punto álgido en su voto de 1638 y manifestándose en los múltiples festejos celebrados en su honor, así como a través de las muchas imágenes dedicadas a esta advocación, que jalonan varios espacios catedralicios.

No obstante, estas devociones no fueron las únicas en la catedral. Las numerosas advocaciones marianas que se localizan en sus diferentes capillas declaran fielmente el amor que Sevilla siempre profesó a la Santísima Madre de Dios, encabezado por el alto clero, la nobleza más distinguida o los capitanes y comerciantes enriquecidos por el comercio indiano, aunque tampoco fue menospreciable el del pueblo llano en general, que con sus plegarias y donaciones gestaron un patrimonio devocional y material de gran importancia histórica. Teniendo presente los referidos estudios que anteceden dedicados a las advocaciones de los Reyes, Antigua e Inmaculada Concepción, en el presente queremos detenernos en otras que, si bien no fueron tan sobresalientes, sí contaron con un alto arraigo en el devocionario popular de la ciudad, como fueron las de la Estrella, la Cinta, el Reposo, las Angustias, el Pilar y la Granada.

LA VIRGEN DE LA ESTRELLA Y SU RESPLANDECIENTE CAPILLA

Sobre esta advocación, el abad Gordillo decía que era "admirable la Santa devota imagen de Nuestra Señora llamada la Estrella por la señal de una que tiene en su mano". De igual manera explicaba que había "infinitos testimonios de ser muy antigua y de gran devoción y atención del pueblo", añadiendo que era asistida su capilla por "la escuela de los mozos de coro o clerizones de la Iglesia", que tenía varias capellanías en su altar, y que a su alrededor se disponían sepulturas de prebendados del coro[1]. Además, afirmaba que los referidos

[1] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana… estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Patronato Ricardo Cantú Leal del Con-

mozos tenían la costumbre de cerrar la capilla con una empalizada durante las procesiones que discurrían en el interior del templo, para que no se acumulara la gente y respetase ese sagrado lugar, hecho que según Matute fue mantenido en los siglos posteriores por los colegiales de San Isidoro[2]. Una clara demostración de la devoción popular que desde muy antiguo se le tuvo a esta imagen de la Virgen, la cual siempre ha estado ubicada en una de las capillas de los Alabastros del coro catedralicio y de la que se conoce que fue ejecutada por el imaginero francés Nicolás de León en 1531[3].

Esta fama de milagrosa e intercesora se apoyaba en uno de los actos de piedad que adornaron la vida del venerable Contreras. En concreto, su biógrafo Gabriel de Aranda narra un episodio muy ilustrativo del fervor temprano que despertó esta bellísima imagen. Según nos cuenta, un caballero perdió un hijo que fue asesinado por un potentado de la ciudad. Obstinado en la venganza, hizo todo para que se hiciese justicia y fuese condenado. El referido potentado fue al auxilio del padre Contreras, pidiendo piedad y perdón, ante lo cual el venerable se citó en la catedral con el referido caballero. Rogándole piedad por el condenado, el caballero se negó rotundamente a pedirle perdón, advirtiéndole que haría todo lo que le pidiese menos eso. Seguidamente le solicitó que fuese a rezar a la Virgen de la Estrella una salve, a lo que consintió el caballero y cuando estaba delante de la imagen, observó cómo esta tenía el rostro enfadado y comprendió que dicho enojo era por su negativa al perdón, por lo que salió gritando de la catedral: "Padre Contreras , yo perdono: haga lo que quisiere, porque N. Señora está muy enojada". Se levantó entonces el venerable, lo tomó de la mano y lo llevó ante el juez

Virgen de la Estrella, Nicolás de León, 1531, Capilla de la Estrella de la catedral de Sevilla.

sejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, pp. 217-218.

[2] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía*, Tomo I, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1887, pp. 52-53

[3] Sobre la Virgen de la Estrella ver HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Nicolás de León, entallador", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 33, 1935, pp. 247-258. LLEÓ CAÑAL, V.: "El primer contrato de Jerónimo Hernández y el último de Hernán Ruiz (documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla", *Revista de Arte Sevillano*, nº 3, vol. II, junio 1983, pp. 3-8. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 258. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Virgen de la Estrella", en *Misericordiae Vultus. El rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 142.

para que se cumpliese dicha voluntad de perdonar al asesino de su hijo[4].

De igual manera, cuenta Matute que se narraban otras maravillas que Dios había obrado a través de esta santa imagen, singularizando la conversión de un ilustre joven, llamado Luis de Quadros, quien, cambiando las galas y costumbres de su época por el hábito de Santo Domingo, fue en el convento de Portaceli modelo de perfección[5].

Una devoción que trajo consigo varias fundaciones de misas en su altar. Muy importante fue la del rico mercader Rodrigo Franco en 1564, el cual tomó para su familia la bóveda de enterramiento delantera al altar y fundó dos capellanías, algo que también hicieron con posterioridad Fernando Díaz Franco y Pedro Mejías, todas ellas gestionadas por el Cabildo[6].

Y como vino a ser habitual en la religiosidad popular tridentina, la manera más común de expresar el agradecimiento por los favores recibidos fue a través de la donación y dotación de lámparas que iluminaran su imagen. En este sentido, la más antigua de la que tenemos constancia data del 18 de agosto de 1642, cuando el Cabildo recibió una de un devoto anónimo, notificándose meses después que su altar estaba iluminado por seis lámparas de plata[7]. En 1657 llegó otra ofrenda similar, en esta ocasión de Francisco de Porras, quien le tenía una especial devoción, por lo que la dotaba con 2.000 reales para que así estuviese encendida durante el día la nueva lámpara argéntea, que cambió por una vieja y deteriorada[8]. En 1672, otro devoto que había regalado una lámpara dos años antes, quiso cambiarla por otra mayor, por lo que solicitó licencia al Cabildo para dicho trueque y reubicar la pequeña en el altar del Santo Cristo de la puerta de San Miguel, a lo que se dio el consentimiento[9].

Esta última lámpara fue donada por el contador Tomás de Arenas, según reza en el primer inventario que tenemos de su capilla, fechado en 1677 y que evidencia la riqueza que poseía[10]. En primer lugar, como sucedió con la mayor parte de estas imágenes marianas renacentistas de talla completa, la Virgen de la Estrella fue revestida, en concreto el Niño Jesús, el cual tenía un importante conjunto de vestidos de ricas telas. De igual manera, su joyero era numeroso, con rosarios de diversa calidad, lazos de piedras preciosas y joyas de oro y filigrana, así como múltiples aderezos para el niño como higas de cristal y coral, calabacitas e incluso una sortija colocada en su pie, unos aderezos que eran habitualmente utilizados para la protección de los infantes. En este inventario también aparecían ya las ricas coronas de plata dorada que aún posee la imagen, datadas en la primera mitad del siglo XVII, así como su atributo iconográfico de la estrella, de la que poseía varias, que eran colocadas en diferentes momentos en la mano de la Virgen, sin olvidar la gotera con la jaculatoria bordada del SINE LABE CONCEPTA, dos arañas con tres mecheros y una pareja de candelabros de plata, más todo tipo de ornamentos litúrgicos para celebrar en su altar.

No obstante, en ese momento aún debía presentar el primitivo retablo renacentista, ya que, en 1695, los capitulares decidieron suplantarlo[11]. Sería un empeño personal del prebendado y devoto Clemente José de Funes, el cual financió la obra con la ayuda del canónigo Juan de Loaysa[12]. Un retablo que fue ejecutado por Jerónimo Franco, entallador y carpintero de la Santa Iglesia, y dorado por José López, y al que también se le añadieron cuatro ángeles tallados por Francisco Antonio Gijón y Agustín de Perea. Unas referencias que aparecen en el inventario que se redacta en ese mismo año y donde también se advierten una serie de novedades en el ajuar de la Virgen, entre las que destaca la ofrenda que le hace otro devoto, el insigne platero Juan Laureano de Pina[13]. Se trataba de una estrella de plata dorada con un ana-

[4] DE ARANDA, G.: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras […],* Impresor Thomas López de Haro, Sevilla, 1692, pp. 648-649. DE SOLÍS, A.: *Vida del Siervo de Dios exemplar de sacerdotes el Venerable Padre Fernando de Contreras natural de esta Ciudad de Sevilla, del ábito clerical de N. P. San Pedro*, Thomás López de Haro, Sevilla, 1692, lib. III, cap. XXXII, pp. 647-648.

[5] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares*…, op. cit., pp. 52-53. Ambos milagros fueron también descritos en ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla mariana. Estudio introductorio de Joaquín Agudelo Herrero*, Editorial Universidad de Sevilla, 2022, pp. 471-476.

[6] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares*…, op. cit., pp. 52-53. Las capellanías son referidas en QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco,* Diputación de Sevilla-Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, p. 72.

[7] ACS, FC, Secc. I. Sign. 7105, ff. 386r, 454r-455r.

[8] ACS, FC, Secc. I. Sign. 7112, f. 8r.

[9] ACS, FC, Secc. I. Sign. 7121, f. 95r.

[10] ACS, FC, Secc. IV. Sign. 5129, ff. 15r-16v.

[11] ACS, FC, Secc. I. Leg. 7131, f. 111v.

[12] Esta noticia es ofrecida por MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares*…, op. cit., p. 52.

[13] SANZ SERRANO, M. J.: "Transformaciones en el ajuar de la capilla de La Estrella en la catedral de Sevilla", en *Pulchrum: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 743-752.

grama de María en el centro, rodeada de piedras blancas. Una dádiva que nos alerta de su posible intervención en la orla de encajes de plata con piedras y esmaltes que circundaba la nueva hornacina de la Virgen, y la de otra araña de plata, de dos cuerpos, con ocho mecheros, que donó el referido Funes en 1693[14].

De nuevo, la devoción de otros potentados sevillanos determinó el enriquecimiento de la imagen. En concreto, en 1700, el gobernador y capitán general del Yucatán Juan José de la Bárcena quiso dotar una lámpara con dos pedazos de tierras calmas para sembrar, una pieza de plata que llegó en 1707[15]. Y de igual manera, en 1706, don Fernando Jerónimo de Montemayor donó 500 pesos escudos de plata para el culto de la Virgen, por lo que el Cabildo decidió emplearlo en ejecutar la peana de plata que hoy día luce la imagen, e incrementar los dos candelabros de plata de su altar[16]. Un retablo que sería de nuevo renovado con limosnas en 1767[17], construyéndose el actual de estilo rococó, en cuyos laterales se añadieron las esculturas de los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, obras del escultor Cristóbal Ramos en 1793[18].

Una devoción que no se perdió en la siguiente centuria, circunstancia que se constata con la ofrenda realizada en 1884 por el marqués de Santa Cruz de Inguanzo y vizconde de San Pedro, de la bella y rica estrella de plata que luce hoy día en su mano derecha[19].

LA VIRGEN DE LA CINTA Y SU MEDIACIÓN PARA UN FELIZ ALUMBRAMIENTO

Devoción igualmente popular fue la de la Virgen de la Cinta, ya que, según el abad Gordillo, "hacían particular estación ante esta imagen, las preñadas para pedir un feliz alumbramiento"[20]. Una razón de peso para que fuera este el motivo de la gran popularidad que tuvo esta bella imagen de la Virgen con el Niño, atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña[21], y colocada en un altar cercano a la puerta de San Miguel, donde aún sigue y en el que fundó una capellanía con sepultura el canónigo Antonio González de Chaves en 1478[22], la cual no será la única, ya que el 15 de octubre de 1561 fue erigida otra capellanía por María Bejarano, mujer de Francisco Pavón[23]. El abad Gordillo declara que había "sepulturas alrededor de muchos prebendados, y muy antiguos que denotan la devoción que a la Santa Imagen se tenía en aquellos tiempos, y en este es venerada sin reverencia grande". Una situación de decaimiento que cambió en el siglo XVIII, tal y como reflejan varias promesas cumplidas y que trajeron como consecuencia la ofrenda de varias piezas argénteas. En concreto, hemos documentado la llegada de dos lámparas: una de un devoto entregada por el capellán de coro Isidro José Martínez en 1703[24] y la otra que enviará desde las Indias otro anónimo emigrante en 1722[25]. Sin embargo, la donación más sobresaliente de todas fue la que realizaron los duques de Montpensier el 26 de septiembre de 1851[26]. En dicho día, los infantes acudieron a la catedral a ofrecer a la Virgen de la Cinta dos candelabros de plata, en acción de gracias por el feliz parto que había concedido a doña María Fernanda de Borbón. Un testimonio que permite aseverar cómo se

[14] ACS, FC, Secc. IV, Leg. 5129, ff. 42, 45. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. I, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, pp. 56, 145.

[15] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Devociones de ida y vuelta. Plata americana para la Antigua y otras vírgenes de la Catedral de Sevilla", en *El Paraíso de Fura y Tena. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica: Instituto Nacional de Antropología e Historia, León-México, 2021, pp. 689-701.

[16] ACS, FC, Secc. I. Leg. 7136, f. 15v, 45r, 48r.

[17] HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, Á.: *El Retablo Barroco Sevillano*, Universidad de Sevilla-Fundación el Monte, Sevilla, 2000, p. 247.

[18] MONTESINOS MONTESINOS, C.: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos: (1725-1799)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986, p. 48.

[19] ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla mariana*…, op. cit., pp. 476-477.

[20] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., p. 218.

[21] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla", op. cit., 237-238.

[22] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid, 1677, p. 435. Gestoso habla, al referirse a este altar, como el que en antiguo estaba dedicado a una piadosa pintura dedicada al Santo Crucifijo, recogiendo la noticia dada por Sandier en las adiciones al *Teatro de la Gloria*, y que fue suplantada en 1753 por esta imagen. No obstante, si tenemos en cuenta las descripciones que se hacen en el siglo XVII de estos altares, siempre se menciona el de la Cinta y más bien creemos que la imagen que fue a sustituir el lienzo del Santo Crucifijo fue la de la Virgen del Madroño, que en origen se veneraba en el Sagrario. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, Vol. II, Imprenta Gironés y Orduña, Sevilla, 1890, p. 533. MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana. Repertorio Iconográfico*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997, p. 314.

[23] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental*…, op. cit., p. 533.

[24] ACS, FC, Secc. I, Leg. 7135, f. 103r.

[25] SANTOS MÁRQUEZ , A. J.: "Devociones de ida y vuelta…", op. cit., pp. 689-701.

[26] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7258, f. 74r.

Exvoto de la Virgen del Reposo, anónimo, siglo XVIII, parroquia de El Garrobo (Sevilla).

mantuvieron las rogativas a esta sagrada imagen para conseguir que las parturientas tuvieran un feliz alumbramiento, algo de lo que se quejaba Gestoso en 1890, cuando decía que "la Virgen tiene especial devoción entre los sevillanos, por lo que apenas puede juzgarse del mérito ó interés de esta efigie á causa de los ramos de flores de papel, la toca y corona y otros adornos de bastante mal gusto, ofrendas de una pueril piedad"[27].

LA VIRGEN DEL REPOSO "NORABUENA LO PARISTEIS"

La imagen de Nuestra Señora del Reposo, obra de Miguel Perrín labrada entre 1522 y 1523, se venera aún en el lugar para el que se concibió: la hornacina central del trasaltar mayor catedralicio, frente a la entrada de la capilla Real, presidiendo como Madre de la Iglesia toda una corte de santos, además de profetas y reyes del Antiguo Testamento que se disponían en los muros laterales que cerraban la capilla mayor[28]. Según Gabriel de Aranda, la advocación del Reposo fue dada tiempo después por el venerable padre Fernando de Contreras, quien siempre le tuvo una especial devoción, hasta el punto de que buscaba consuelo ante la enfermedad que le oprimía su pecho, hincándose de rodillas ante su hornacina e implorándole por su mejoría. Y un día de 1526, ante el dolor que padecía, corrió ante la Señora y exclamó "Santísima Virgen del Reposo", actuando Dios por mano de este sagrado icono al sacarle una culebra por la boca, que había "criado en el pecho por las malas comidas en África"[29].

Pero, además, esta milagrosa imagen popularmente fue conocida como *Norabuena lo Paristeis,* debido a otra leyenda que le atribuía la conversión de un judío. Según la tradición, este acudía diariamente ante su altar y se hacía pasar por un devoto en oración, hasta el punto de que llegaba la hora de cerrar el templo y tenían que llamarle la atención para que se marchase. Un día, el portero insistió para que acabase y, viendo que no lo hacía, se acercó y percató que no podía moverse, llamando a unos peones e incluso a un cura del Sagrario que certificaron que estaba inmóvil ante la imagen. Cuestionado el judío ante los presentes, explicó su naturaleza y lo que hacía: acudir siempre ante esta Virgen y repetir la blasfemia de "Noramala lo paristeis". Llamaron entonces al tribunal de la Inquisición que lo castigó, penitenciándolo en un auto de fe celebrado el 22 de diciembre de 1560. Y sucedió que, por intercesión de la Virgen, este ablandó su corazón y se arrepintió, solicitando su penitencia y convirtiéndose en un gran cristiano. Por esta razón, para eliminar la memoria de esta blasfemia, el inquisidor don Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla entre 1546 y 1568, concedió cuarenta días de indulgencia a quien rezara ante ella diciendo "En hora buena lo paristeis", lo cual incentivó su devoción entre las embarazadas[30].

[27] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental*…, op. cit., p. 532.

[28] LAGUNA PAÚL, T.: *Miguel Perrín, imaginero de barro*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 89-109, 150.

[29] DE ARANDA, G.: *Vida del siervo*…, op. cit., pp. 365-366.

[30] *Ibidem,* pp. 368-369.

De este acontecimiento, nacía la copilla popular que cantaban los sevillanos ante su imagen:

Norabuena lo paristeis,
Virgen y Madre de Dios.
Norabuena lo paristeis,
para remedio de nos[31].

En la catedral su culto se celebraba durante las fiestas de Navidad, desde el 24 de diciembre hasta el día de la Circuncisión, para el cual se instalaba un altar sobre una plataforma aérea o balcón sobre la nave y se montaba un dosel enmarcando la escultura, tal y como se puede apreciar en un exvoto conservado en la parroquia de El Garrobo[32]. Precisamente, en los gozos de su novena se cantaba una variante de la copla anterior:

Norabuena lo paristeis,
Virgen y Madre de Dios.
Pues tanta gloria tuvisteis,
rogad Señora por nos[33].

De igual manera, fueron muchos los devotos que pronto dieron rienda suelta a su piedad con ofrendas materializadas en legados, capellanías, lámparas y otras dádivas. Las alusiones en los autos capitulares son tempranas, como por ejemplo en una reunión de 1532, cuando se advierte que esta imagen poseía joyas de plata "y otras cosas", las cuales habían sido quitadas por el prebendado Marcos Tomás, que atendía su culto, solicitando que se registraran en el inventario catedralicio para que no se perdieran[34]. En 1558 le hicieron la primera donación conocida, en concreto por doña Francisca de Guzmán, mujer del jurado Gonzalo de Molina, quien entregó una lámpara que dotó de aceite perpetuamente, para que ardiera de día y de noche en su presencia[35]. De igual manera, en 1600 llegará otra ofrenda en forma de lámpara con su correspondiente dotación por el devoto Gabriel Hernández[36]. Otra donación similar, aunque se describe como pequeña, es la que hizo otro devoto en 1691[37]. Además de estas dos donaciones, su hornacina se iluminaba con otras tres lámparas más, todas ellas robadas el 12 de julio de 1713. Ese día, los señores de fábrica dieron la voz de alarma de que las cinco lámparas de la Virgen del Reposo habían sido robadas. En concreto, advertían que en la noche habían sido descolgadas del altar y mientras se rezaban maitines se había fingido un incendio en el cuarto de los peones, que fue aprovechado por los ladrones para salir del templo con las piezas de plata[38]. Parece que no se recuperaron dichas lámparas, pero lo que sí sabemos es que se hicieron otras nuevas, e incluso se llevó a cabo una renovación estética de su hornacina. Fue gracias a uno de los muchos devotos que

Virgen del Reposo, Miguel Perrín, 1522-1523, Trasaltar de la catedral de Sevilla.

[31] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana*…, op. cit., p. 411.

[32] LAGUNA PAÚL, T.: "Virgen del Reposo", en *Arte del Renacimiento en Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2023, pp. 146-148.

[33] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana*…, op. cit., p. 411.

[34] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7061, f. 163r.

[35] DE ARANDA, G.: *Vida del siervo*…, op. cit., p. 371.

[36] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7090, f. 57r.

[37] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7129, f. 71r.

[38] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7140, f. 127r.

Virgen de la Angustia o de la Alcobilla, anónimo, siglo XIV, catedral de Sevilla.

tenía, el cual, en 1718, donó 300 reales para mejorar el tabernáculo y el estofado de la imagen[39]. No obstante, el Cabildo se opuso a cualquier intervención sobre la efigie, lo que se puede interpretar como otro síntoma de la vitalidad del culto. De igual manera, en 1736 Pedro de Barba Bosa desde México ofreció 150 reales en oro para su culto, a lo que el cabildo decidió que se empleasen en el arreglo de la corona del Niño Jesús, el cual fue realizado por el platero Manuel Guerrero de Alcántara[40]. Y era tal el celo que guardaba el Cabildo en el cuidado de esta imagen, que, de nuevo, cuando en 1756 un devoto se ofreció a financiar la renovación de su estofado y a vestir al Niño Jesús, los capitulares volvieron a negarse a lo primero, aunque no a lo segundo, sin duda, siguiendo el criterio contrarreformista del decoro[41]. Sin embargo, será cuando se produzca la restauración de toda esta zona, tras la caída del cimborrio en 1881, cuando se intervenga la imagen. En concreto, en 1893 el escultor Adolfo López le repuso la mano izquierda y el pintor Virgilio Mattoni hizo la nueva policromía que desvirtuó el carácter de su tocado y mantellina[42]. Una devoción que no decayó en el siglo XIX, como lo prueba que los sumos pontífices Pío IX y León XIII, así como varios arzobispos de la ciudad, concedieran indulgencias a sus devotos[43].

LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS O DE LA ALCOBILLA

La devoción a la Virgen de las Angustias, conocida popularmente como de la Alcobilla, según la tradición tenía su origen en el principio de la Iglesia hispalense, pues se atribuía al fundador de esta sede, san Pío, la hechura de esta imagen, la cual, durante la invasión musulmana fue ocultada y venerada por los cristianos mozárabes en un oratorio de una casa particular próxima a la mezquita mayor, por lo que tomó el sobrenombre de "Alcubilla", palabra árabe que equivalía a capillita[44]. Después de la conquista, fue descubierta por San Fernando, quien la llevó a dicha mezquita convertida en catedral para ser venerada por los fieles, depositándola en la capilla de San Pedro[45].

No obstante, este origen mítico nada tiene que ver con la realidad estética de esta pequeña terracota que responde al prototipo de la Piedad gótica inspirada en los modelos del Norte de Europa[46]. Una circunstancia que se ratifica si tenemos en cuenta el dato más antiguo sobre su existencia, fechado en 1392, y que nos ubica a este icono mariano con un altar propio en la capilla de la Antigua[47]. Sin embargo, al iniciarse la construcción gótica en 1401 pasó a la capilla de San Pedro y en 1506, acabada la nueva fábrica, se levantó un retablo propio en la capilla a los pies de la Giralda, la cual pasó a denominarse de las Angustias, después de

[39] QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria*…, op. cit., p. 52.

[40] *Ibidem*.

[41] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7171, f. 81r.

[42] LAGUNA PAÚL, T.: *Miguel Perrín*…, op. cit., p. 148.

[43] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana*…, op. cit., p. 411.

[44] ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla mariana*…, op. cit., p. 523.

[45] *Ibidem*.

[46] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas…, op. cit., p. 239.

[47] LAGUNA PAÚL, T.: "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de Historia del Arte*, nº extra 2, 2013, p. 135.

Virgen de la Angustia o de la Alcobilla, anónimo, siglo XIV, catedral de Sevilla.

haber desaparecido la Hermandad de Nuestra Señora del Pilar que allí se veneraba, pasando su patronato a los Pinelo en 1507[48]. Sin duda, este cambio coincidió con el despegue de su devoción, al comenzar a tener fama de milagrosa, acudiendo en masas los fieles a solicitarle sus favores, lo que hizo que estuviese rodeada de multitud de exvotos y ofrendas, los cuales llegaron a ser tan masivos que, en 1584, el Cabildo mandó al mayordomo de fábrica que "para el hornato de Nra. Señora de las Angustias no se pongan armas agenas ni retratos"[49]. Cuatro años más tarde se le renovó su retablo, que según consta en los autos capitulares, tenía "hecho Gabriel Martin para nuestra señora de las Angustias"[50]. Sin duda, una devoción que los capitulares querían promover y preservar su carácter popular, evidenciada por el propio abad Gordillo con la multitud de "presentellas y lámparas de plata" que poseía su altar[51]. De hecho, tenemos documentadas numerosas lámparas que se donaron durante el último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII. La primera noticia de estas piezas argénteas la hallamos en los autos capitulares de 1584, cuando se registra la entrega de dos lámparas para "Ntra. Sª de las Angustias"[52]. En 1594 llegaría otra lámpara, ahora dada por el cetrero del coro Francisco de Herrera[53]. Tal era el número de ofrendas y limosnas que se daban a su altar, que el Cabildo decidió en 1598 que se hiciera inventario de las mismas. Un lampadario que también se nutrió de muchas dádivas americanas de este tipo, como la monumental lámpara de plata con sus cuatro mecheros que envió desde las Indias el ecijano Hernando Galindo en 1615[54]. Al año siguiente haría lo mismo Diego del Barrio, que partió al Perú en 1606[55] y donde debió de fallecer hacia 1615, pues sus albaceas remitieron una lámpara de plata para la Virgen de las Angustias por manda testamentaria, recibida en la catedral el 7 de octubre de 1616. En ese mismo auto se recoge otra dádiva similar, ahora de Juana de Valdivieso, mujer del oidor de la Casa de la Contratación[56]. Unas ofrendas que fueron en aumento y que, para estar perpetuamente encendidas, fueron dotadas igualmente desde América. Concretamente, el 16 de mayo de 1631, los capitulares aceptaban la dotación de los 800 reales mandados por el mismo Hernando Galindo para que se empleasen en el aceite de las lámparas que la iluminaban[57], siendo el último de los votos de plata de estos años a tan singular devoción, el que se recoge en el auto capitular del 25 de agosto de 1635, cuando de manos del mercader

48 ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Catedral de Sevilla,* Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2010, p. 201. ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*…, op. cit., pp. 265, 433.

49 ACS, FC, Secc. I, Sign. 7083, f. 170r.

50 ACS, FC, Secc. I, Sign. 7085, f. 12r.

51 MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana*…, op. cit., p. 21.

52 ACS, FC, Secc. I, Sign. 7083, f. 170r.

53 ACS. FC. Secc. I, Sign. 7089, f. 57v.

54 SANTOS MÁRQUEZ , A. J.: "Devociones de ida y vuelta…", op. cit., p. 679.

55 *Ibidem*.

56 ACS, FC, Secc. I, Sign. 7096, f. 144r.

57 SANTOS MÁRQUEZ , A. J.: "Devociones de ida y vuelta…", op. cit., p. 679.

Pedro de Escalante se recibía una lámpara de plata que enviaba su hermana desde Panamá[58].

Desgraciadamente, en el siglo XVIII esta devoción cayó en el olvido, siendo incluso reubicada en el templo, primero en una pequeña urna en la capilla de San Pedro, pasando desde 1883 a uno de los retablos de la portada de la capilla de San Leandro[59]. En concreto, este último traslado fue promovido por el beato y canónigo José Torres Padilla, quien tuvo la iniciativa de restaurar esta imagen en 1874[60].

LA ANCESTRAL DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL PILAR

Una de las devociones más antiguas de cuantas tiene la catedral es la de la Virgen del Pilar, cuyo origen parece enlazar con la llegada de las huestes aragonesas que acompañaron a san Fernando en la conquista de la ciudad en 1248. Serán estos caballeros quienes tomarán una capilla de la antigua catedral mudéjar como lugar de enterramiento, la cual pusieron bajo la advocación de la patrona de su tierra de origen, la Virgen del Pilar[61]. Según Rodrigo Caro en sus *Antigüedades*, su organización fue llevada a cabo por Alfonso X el Sabio[62], y de lo que sí se tiene constancia documental, ratificada por el historiador utrerano, es que será Alfonso XI quien en 1317 le ceda un terreno para levantar un hospital para pobres, origen del Hospital del Rey[63]. La capilla del Pilar se convirtió sin duda en objeto de peregrinación, pues según recoge el abad Gordillo en sus *Religiosas estaciones*, este icono tenía fama de milagroso ya que:

"obraba el cielo infinitos milagros de manera que de ellos se esparcía la fama por toda la Cristiandad y acudían de diversas provincias muchas gentes a visitarla y participar de las misericordias que se repartían entre los diversos necesitados de salud, y menesterosos de recuerdos divinos y humanos"[64].

Según Gordillo y Ortiz de Zúñiga, este fue un periodo de esplendor que expiró a partir del inicio del siglo XV.

Grabado de Santa María de la Columna, vulgo del Pilar de Zaragoza, hecho en Roma. Archivo de la Catedral de Sevilla.

Debido a esta decadencia, Juan II tomará el patronato del hospital, convirtiéndose en el conocido Hospital del Rey[65].

Fenecida la cofradía, el Cabildo debió de ser el que mandase ejecutar hacia el año 1500 "la preciosa imagen que estaba de pie sobre una columna, que se muestra poco más de un palmo", que describe Espinosa de los Monteros, obra del escultor Pedro Millán[66]. Desde 1506, su antigua capilla será convertida en el santuario de la referida Virgen de las Angustias y el canónigo Jerónimo Pinelo adquirirá su patronato para enterramiento de sus padres, el banquero genovés y factor de la Casa de Contratación de Indias Francisco Pinelo y María de Torres, y del resto de familiares principales. Para ello, dejó unas casas en Santiago y en el barrio de Abades.

Y, a pesar de su carácter secundario en la capilla, algunos fieles tuvieron varias demostraciones de piedad en forma de presentes, como el que llegó en 1614 de manos

[58] *Ibidem.*

[59] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana...*, op. cit., p. 21.

[60] ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla Mariana*…, op. cit., pp. 524-525.

[61] Sobre esta hermandad y hospital ver COLLANTES DE TERÁN, F.: *Historia de la Hermandad y Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora del Pilar y de la capilla de este título que existe en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Imprenta de Enrique Bergali, Sevilla, 1890.

[62] CARO, R.: *Antigüedades y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla y cronographia de su convento iuridico, o antigua chancilleria*, Andrés Grande, Sevilla, 1634, p. 68.

[63] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11002, exp. nº15/1.

[64] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., p. 214.

[65] *Ibidem*, pp. 214-215.

[66] PÉREZ EMBID, F.: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, CSIC, Madrid, 1973, pp. 47-51. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas…", op. cit., pp. 226, 231-238.

del jurado don Alonso Leandro de Herrera, quien donó una lámpara de plata "con su manípulo y cadenas" de 244 reales de peso[67], o la que en 1624 dotó el racionero Juan Martínez, fundador del Hospital de San Leandro, para que ardiera siempre delante de su imagen[68]. No obstante, a finales del siglo XVII, con el decaimiento del fervor a la Alcobilla, se produce el definitivo despegue de la devoción a la Virgen del Pilar, la cual pasará a ocupar el altar principal en la capilla, lo que conllevará su renovación barroca. De hecho, el flamenco Andrés Bandorne en 1694 ofreció 3.000 pesos escudos para financiar una reja de hierro que sustituyera la vieja cancela de madera[69]. Reja que fue acabada en 1719 por el herrero local Juan de Maluver[70]. A mediados del siglo XVIII se renovaría su retablo. Según el inventario de la capilla de 1753, este se había ejecutado con algunos "juguetes de talla y dorados cuyo coste importó dos mil reales sin los cristales que eran de la tribuna que se hizo en esta santa iglesia para cuando vinieron los Señores Reyes, príncipes e infantes a asistir a los oficios divinos" de 1733[71]. Sería Manuel García de Santiago quien realizó dicha operación, renovando el dorado Juan Basilio Valdés[72]. Además, también en 1753, el mayordomo de la fábrica entregó la llave de la capilla al que era en ese momento racionero y luego llegará a ser canónigo, Martín Alberto Carbajal, de familia aragonesa y gran devoto de la Virgen del Pilar. Se la daban para que fuese el encargado de cuidar su culto y adorno, entregándosele para su custodia "tres rosarios de la Virgen los dos engarzados de plata y el uno de metal dorado y asimismo las dos coronas de plata de la Virgen y el Niño Jesús con engastes de piedras azules y coloradas y dos baqueritos del Niño"[73].

No obstante, a principios del siglo XIX debió disminuir la devoción a este icono mariano, pues hubo un intento de suplantarlo. En concreto, en 1809, el conde de Lastago manifestó su deseo de componer la capilla del Pilar, ofreciéndose a financiar una nueva efigie "a imitación de la de Zaragoza", algo que fue finalmente paralizado por la entrada de los franceses[74]. Pasado ese periodo bélico, en 1828 se pretendió dorar la reja, aunque los escasos fondos lo impidieron[75]. Y finalmente, en 1850, la renacida cofradía que volvía a mantener su culto solicitó al Cabildo la autorización para hacer un nuevo retablo para "dar más salida a fin de que la Señora esté con más decoro", concediéndose dicha licencia bajo la condición de "no dañar en nada el muro de la Capilla y hacerlo todo a su costa la Hermandad"[76]. Una reno-

Virgen del Pilar, Pedro Millán, hacia 1500, capilla del Pilar de la catedral de Sevilla.

[67] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9736, f. 175r.

[68] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7100, f. 60r.

[69] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7142, f. 60r.

[70] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7144, f. 145v. QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria…*, op. cit., p. 194.

[71] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 5129, f. 62r.

[72] QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria…*, op. cit., p. 194.

[73] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 5129, f. 62r.

[74] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7220, f. 11r.

[75] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7239, f. 45r.

[76] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7257, f. 71r.

vación que finalmente no se llevó a cabo, a la vista de la permanencia actual del retablo barroco.

LA VIRGEN DE LA GRANADA. UNA DEVOCIÓN DE ORIGEN EXTREMEÑO EN SEVILLA

Según la tradición, la advocación mariana de la Granada de la catedral de Sevilla tiene su origen en tierras extremeñas. Así lo afirmaba Gabriel de Aranda y era ratificado en el libro de protocolos de la hermandad, donde un escribano anónimo recopiló las noticias más destacadas de su historia. En concreto, esta crónica data de hacia 1700 y en ella se dice que la advocación de la Granada era oriunda de la ciudad pacense de Llerena, "una de las poblaciones mas ilustres de la provincia de la Extremadura, de quien nos da noticia clara Rodrigo Méndez de Silva en su Población de España, donde dice que ganada la Ciudad de Llerena a los moros el año de 1241 por Don Rodrigo Íñiguez, 15 maestre de Santiago, se apareció milagrosamente la Virgen llamada de la Granada, su Patrona"[77]. Sin embargo, el referido escribano incluyó seguidamente una relación más extensa de este hecho, tomando como referencia el informe que la corporación solicitó a la propia ciudad de Llerena en 1686 y donde se recogía la versión que se tenía de esta aparición en el municipio:

"[…] estando en la ciudad de Llerena por el año de 1241, el Maestre de Santiago, Don Pelay Pérez Correa en Compañía de un Religioso o freyle de la misma orden su capellán, sacerdote de mui Sta. y Religiosa vida, que tenía por costumbre salir a hacer oración a un bosque cercano a el lugar, estando una vez en lo más fervoroso de ella, se le apareció Nuestra Señora con una Granada en la mano, en tiempo que no las había y hablando con este Religioso, le mandó decir al Maestre Don Pelay, su devoto, tuviese grande ánimo y confianza en Dios, de que había de vencer a los moros, como sucedió y que en señal de la Victoria que había de Conseguir le daba aquella Granada, y que se le edificase un templo en honra suya; y desapareciendo la visión reparó estar una Sta. Imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos entre las ramas de un granado aquí en el mismo sitio edificaron una iglesia que es la principal de la ciudad en que colocaron a la Virgen que desde entonces se llama de la Granada, que está sentada con un niño en los Brazos y una Granada en la mano; ha sido y

Virgen de la Granada de Llerena, anónimo, siglo XVIII, convento de Santa Clara de Llerena.

es Imagen muy milagrosa, donde acuden de muchas partes a su celebridad, que es el día de la Asunción a 15 de agosto, en que la continúan novenario de fiestas con gran concurso de la comarca.

Y ya fuese que años después alguno de aquel lugar viniese a Sevilla o lo mas cierto que alguno de Sevilla fuese aquel lugar a visitar con devoción a aquel santuario y volviese favorecido de María Santísima, y le dotase altar o capilla todo lo que tengo por sin duda, que esta Santa Iglesia de Nuestra Señora no quisiese entre tantas Imágenes suyas y tan milagrosas como en ella se admiran, quedarse sin que en su templo se venerase esta Celestial Reyna con la Advocación milagrosa de Nuestra Señora de la Granada, sea lo que fuere (que por ser tan antiguo este principio, como desde que esta ciudad se conquistó de los moros, no teniendo original que lo diga no me atrevo a firmar con certeza el hecho cierto) lo que hallamos de tiempo inmemorial en el sagrario antiguo de esta santa iglesia es nombre de Nuestra Señora de la Granada y años después hecha

[77] ACS, FHG, Caja 1, exp. 7, f. 163r.

Relieve de la Virgen de la Granada, atribuido a Andrea della Robbia, hacia 1480, capilla de Scalas de la catedral de Sevilla.

una capilla o altar suyo de Barro de azulejos, obra que llaman de porcelana, labrada por la industria de un primoroso artífice de cuya mano al aparecer se conservan algunas obras en esta ciudad como en Señora Sta. Ana de Triana el busto de un sacerdote, en el Alcázar en el cuarto del Príncipe dos Imágenes de Señor San Juan Bautista y San Juan Evangelista y otras hechuras que ay fabricadas de esta mano en este genero de vidrio con singular primor […]"[78].

Por lo tanto, el cronista recrea la manera con la que se inició en la catedral hispalense el culto a esta advocación, advirtiendo además que el primitivo icono que presidía su originario altar ubicado en la nave de la Granada u occidental del patio de los naranjos, era un retablo de mayólica, que atribuye a Niculoso Pisano, aunque en páginas posteriores alude a que esta imagen no se había perdido y era la que presidía el panteón del Sagrario, obra que fue recuperada por Gestoso y colocada en la capilla de Scalas, la cual se viene atribuyendo al florentino Andrea della Robbia[79]. No obstante, Pacheco en su tratado cita igualmente esta primitiva imagen, aunque alude a que estaba "pintada en la pared", y por su deterioro el Cabildo decidió que fuese reproducida sobre tabla, advirtiendo el tratadista que el encargado de ello fue "Juan Baptista Vásquez, insigne escultor y pintor"[80]. Sería Ceán Bermúdez quien diese el dato histórico de su ejecución, pues recoge en su obra biográfica de los artistas españoles que en 1586 la fábrica catedralicia abonó al referido Vázquez los 24.000 maravedíes que había costado la pintura del altar de la Granada[81]. El abad Gordillo la describe como "muy celebrada. Tenía en el brazo izquierdo a su Santísimo Hijo, quien tenía en su mano un xilguero de admirable propiedad y colorido, que parecía vivo, y la Señora estaba con un vestido a lo casero y de revuelta, y en la mano derecha una granada abierta, que presentaba a su querido Hijo"[82].

Dicho cambio de titular coincide posiblemente con el nacimiento de la hermandad, ya que será cuando se aprueben sus primeras reglas, si bien el referido cronista le otorga un origen medieval. Siempre se trató de una hermandad gremial, la de los cargadores del puerto o "trabajadores de la Palanca" y desde que fue finalizada la custodia de Juan de Arfe en 1587, fueron sus hermanos los encargados de llevar sus parihuelas por las calles de la ciudad.

La piedad popular hizo que pronto recibiera igualmente ofrendas, como lámparas que ardían de noche y

[78] ACS, FHG, Caja 1, exp. 7, s. f. Esta tradición de la aparición de la imagen de la Granada de Llerena como origen de la sevillana también la recoge DE ARANDA, G.: *Vida del siervo*…, op. cit., pp. 160-165.

[79] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental*…, op. cit., p. 101. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas…", op. cit., p. 254. El cronista argumenta en este sentido lo siguiente: "esta hermandad es dilatada devoción con la Imagen de la Granada pintada en tabla copia de la primitiva de azulejos o vidriados de porcelana; si bien esta no se ha perdido, aunque se ha ocultado en el Panteón del Sagrario, donde oy se ve por los que con curiosidad de ver aquel sitio y algunas veces por oír misa bajan a él y donde desde el año de 1654 en que se acabó el Sagrario la hizo poner la Santa Iglesia en su altar en medio del Panteón debajo del Altar Mayor". ACS, FHG, Caja 1, exp. 7, s. f.

[80] PACHECO, F.: *El arte de la pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 116.

[81] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 148.

[82] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*..., op. cit., p. 221.

Virgen de la Granada, anónimo sevillano, 1721, catedral de Sevilla.

de día, entre las que se encontraba la dotada por Ana de Millares en 1587, la cual llevaba aparejada unas propiedades rústicas para financiar su aceite y una memoria de misas, adquiriendo los derechos sobre su bóveda de enterramiento[83]. Otra lámpara similar fue enviada desde Indias por Juan Forte en 1598, ahora acompañada por 100 ducados para su dotación[84].

No obstante, tras el inicio de la obra del nuevo templo del Sagrario en 1618, se produjo el cambio de ubicación de su capilla, ya que el Cabildo cedió un nuevo espacio para su culto. En concreto, fue la capilla del lado oriental, junto a la Puerta del Lagarto, que de antiguo había estado dedicada a San Jorge y en ella se encontraba la tumba de Garci Pérez de Vargas[85]. Por esta razón, en 1625 la corporación pidió licencia al Cabildo para adornarla con algunas pinturas que poseía en su antiguo emplazamiento[86] y en 1665 la pintura de la Virgen presidía la capilla bajo un dosel y era preservada por cuatro velos, siendo renovada la reja que cerraba el recinto en 1678[87]. En 1686, a la pintura se le habían añadido dos coronas de plata[88] y tres años después fue labrado un retablo "de talla, estofado y dorado", que fue costeado por la hermandad[89]. No obstante, según reza la lápida colocada en la capilla, este antiguo retablo y la pintura fueron suplantados por la hermandad en 1721. Un dato que se ratifica en la notificación que se hace en el inventario corporativo del año siguiente, donde se dice que se registraba por primera vez una nueva imagen de "Nuestra Señora de la Granada echa de bulto estofada con su camarín estofado y dorado y dos coronas nuevas dobles de plata la una la tiene Nuestra Señora y la otra el niño Jesús que tiene en brazos Nuestra Señora"[90], un conjunto anónimo que afortunadamente se conserva. El altar además se adornaba con seis blandones y dos candeleros pequeños, dos lámparas y una araña de plata, así como todo el ajuar litúrgico necesario para celebrar, además de algunas joyas, caso de "un aderezo de plata y piedras de Francia que tiene puesto la Virgen" y varios

[83] ACS, FHG, Caja 1, exp. 1.

[84] ACS, FC, Sign. 7089, f. 82r.

[85] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental*…, op. cit., pp. 22, 101.

[86] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7100, f. 82v.

[87] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 8r. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental*…, op. cit., p. 101.

[88] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 15r.

[89] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7128, f. 122r. FHG, Secc. IV, Caja. 1, exp. 7, s. f.

[90] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 28v.

Grabado de la Virgen de la Granada incluido en el título de aceptación como hermano. Archivo de la Catedral de Sevilla.

rosarios[91]. También en 1751 se le añadió una media luna de plata[92]. Durante la invasión francesa, el ajuar de la Virgen debió de estar a buen recaudo, pues en el inventario de 1816 advertimos que no falta ningún elemento argénteo, cuanto más la imagen presentaba otros elementos nuevos, como la granada de plata en su mano derecha y "una campanita chiquita, un ramito todo de plata [y] un rosario engarzado en plata" que portaba el Niño Jesús.

Además, San Onofre se convirtió también en santo titular de esta cofradía hacia 1745, año en el que se decide colocar un cuadro que poseía la corporación en la capilla[93]. Cuadro que será suplantado por "una efixie de Señor San Onofre" en 1748 y que recibirá un retablo con su velo hacia 1769[94]. Diez años más tarde, frente a este altar, se levantará otro retablo dedicado a Santa Ana, el cual se componía de un cuadro con la representación del Nacimiento de la Virgen y "un Sr. San Juan en su nicho con su vidriera"[95] ●

[91] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 44r.

[92] ACS, FHG, Secc. I, Libro 1, f. 197r.

[93] ACS, FHG, Secc. I, Libro 1, f. 169r.

[94] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 35v.

[95] ACS, FHG, Secc. III, Sign. 3, f. 35r.

VIRGEN DE LA GRANADA, CA. 1721

Anónimo

Madera tallada y policromada

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La talla dieciochesca de la Virgen de la Granada es vestigio casi olvidado de una devoción catedralicia que ancla sus orígenes legendarios en el contexto de la reconquista cristiana[1]. A diferencia de la aquí comentada, la iconografía primigenia era la de una Virgen sedente, con el Niño en los brazos. Se desconoce si la primera imagen, del siglo XV, que existió en el espacio de la catedral mantuvo esa posición o si ya se representó erguida. Más allá de esta duda, lo cierto es que era de "barro de azulejos".

Aunque la devoción creció en Sevilla tras la conquista de Granada, será en 1569 cuando el cabildo decida encargar una nueva imagen, copia de la anterior, de pincel sobre tabla, y adornada con varios sobrepuestos. Esta fue trasladada al nuevo y definitivo emplazamiento de su capilla, a los pies de la torre. Por aquel entonces, y según se desprenden de las palabras de Gabriel de Aranda, ya existía una cofradía vinculada a esta imagen, de la que sabe, por fuentes documentales indirectas y tardías, que aprobó sus reglas en 1586, "con el título de trabajadores de la palanca"[2], algo que se corrobora en las únicas reglas de la hermandad que se han conservado, del siglo XVIII[3]. Precisamente por ello, la hermandad tenía en propiedad diferentes palancas –que sirven para los trabajos de los palanquines–, selladas con una granada, que alquilaban con intención de conseguir ingresos.

El citado traslado de la hermandad con su imagen en tabla a la entonces capilla de San Cristóbal, en la base de la Giralda, junto a la *puerta del Lagarto,* conllevó el renombre de la capilla y la nave –antes *Clausura de San Esteban, o de los Caballeros*–, y bautizaría, asimismo, el púlpito catedralicio aledaño que se erige embebido en uno de los pilares centrales, direccionado hacia el Patio de los Naranjos. Y no sólo. La Granada también dio nombre a una congregación, tachada de alumbradista,

[1] Como otras grandes devociones medievales, su historia se reviste de leyenda epifánica: durante el cerco de la ciudad de Llerena (Badajoz), en 1243, al Gran Maestre de la Orden de Santiago, Pelayo Pérez Correa, y a su capellán se le apareció la Virgen con una granada en su mano derecha, lo que fue interpretado como símbolo de la unidad que debían mantener para apoderarse de la fortaleza.

[2] AGAS, FA, Secc. I, Sign. 9890, exp. 8.1 y 8.2.

[3] "Regla y estatutos de la hermandad de la Gloriosisima Virgen Santa MARIA de la Granada, Señora y Abogada Nuestra, instituida y fundada por los trabajadores de la Palanca, Domingo Martin, Juan Ximenez y Alonso Rodriguez sita en la Santa Yglesia Catedral de Sevilla, en la nave de la Granada". ACS, FHG, Secc. III, Libro 3, s.f.

que se reunía junto a la capilla y el púlpito, en el último tercio del siglo XVI y la primera década del siguiente, y cuyas características espirituales estaban influenciadas por presupuestos milenaristas, visiones y profecías además de un acendrado evangelismo. Nunca tuvieron relación alguna con la hermandad, ni siquiera sentían devoción por la Virgen de la Granada, pues su faro era la Inmaculada Concepción, en la consecución de cuyo dogma invirtieron todos sus esfuerzos, pues creían firmemente que su promulgación instauraría una nueva Iglesia renovada y reformada. Sus ideas heterodoxas les valieron la persecución de la Inquisición.

La capilla y la hermandad gozaron de buena salud en los siglos siguientes a tenor de los inventarios conservados, gracias a los cuales se conoce que el retablo de la Virgen poseía cuatro velos: uno de la China, uno de tafetán carmesí, uno de lienzo azul y uno de toca; además existían tres cruces para el altar, de ébano, granadillo y cedro, más varios cuadros de San Onofre, cuya titularidad también se asoció la hermandad en tiempo desconocido[4]. La imagen pintada de la Virgen de la Granada sobrevivió hasta bien entrado el siglo XVIII. Sea por que se encontraba en mal estado, sea por un cambio de gusto, lo cierto es que fue sustituida por una de escultura, policromada y estofada, de bulto redondo, cuya datación puede deducirse por la inscripción grabada en la losa de mármol que figura a los pies del presbiterio: ESTA YMAGEN Y CAMARIN D[E] N. S. D[E] LA GRANADA SE HIZO DORO Y ESTOFO A [C]O[STA] D[E] LA HERM[ANDAD] SIENDO MAY[ORDOMO]D. NICOLAS VILLA Y ALC[ALDE] NICOLAS SANDE Y JVAN DE MIRAMON SE COLOCO A 15 D[E] AG[OSTO] DE 1721. Se encontraría sita en un camarín cerrado por "una vidriera con su marco dorado" y contaba con "un belo de raso labrado encarnado que sirve para ocultar la Señora". Tenía entre sus alhajas una corona grande y otra chica, un aderezo de plata y piedras de Francia y un rosario con

[4] ACS, FHG, Secc. III, Libro 3, f.1r.

Inscripción de mármol a la entrada del presbiterio. Capilla de la Granada, Catedral de Sevilla

engarce de plata, y una campanilla del mismo material para el niño[5]. Resulta curioso que no se cite la existencia de una ráfaga de plata, o de algún otro material, como adorno de la imagen, dado que así aparece representada en la parte superior de la reja de acceso a la capilla[6], o en el impreso de concesión de la indulgencia concedida por Paulo V[7]. Actualmente la imagen de Nuestra Señora de la Granada tan sólo se muestra provista de una corona de plata, al igual que su Hijo, sin el rosario ni la campanilla que tradicionalmente portaban respectivamente, y se encuentra descontextualizada en la capilla de las Reliquias de la seo hispalense, a la espera, quizá, de poder recuperar en algún momento el lugar que le pertenece en su rincón del Patio de los Naranjos.

Elena Escuredo Barrado

[5] ACS, FHG, Secc. III, Libro 3, ff. 54, 44 (numeración antigua).

[6] Donde reza la inscripción: MARIA SANTISSIMA NVESTRA SEÑORA CONCEBIDA SIN MANCHA DE PECADO ORIGINAL.

[7] ACS, FHG, Secc. IV, Caja 1, exp. 3, doc. 6. Esta indulgencia fue otorgada el 22 de agosto de 1605. Ya previamente, Pablo III, en 1544, había concedido "cien días de perdón de las penitencias dadas y no cumplidas a los que visitasen cada año dicha capilla y ayudasen con sus limosnas para los dichos gastos". ACS, FHG, Secc. IV, Caja 1, exp. 3, doc. 7.

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA, G.: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras […]*. Impresor Thomas López de Haro, Sevilla, 1692.

GONZÁLEZ POLVILLO, A.: *La Congregación de la Granada, profecía y milenarismo en la Sevilla del renacimiento y Barroco*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2022.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla […],* tomo II, Imprenta Real, Madrid, 1795.

VILLAFAÑE, J.: *Compendio histórico en que de da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la Reyna de los cielos, y tierra Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España […],* Imprenta y Librería de Manuel Fernández, Madrid, 1740.

Virgen de la Granada, en un Impreso de concesión de indulgencia, siglo XVIII. ACS/5. IV. legajo 1, exp 3, doc. 6

VIRGEN DE LA ESTRELLA, CA. 1531-1541

Atribuida a Nicolás de León (francés, primera mitad del XVI)
Madera encarnada, estofada y policromada
1,52 x 50 x 60 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Titular de una de las dos capillas del lado norte del exterior del coro, está atribuida a Nicolás de León, escultor renacentista de origen francés de la primera mitad del XVI. Discípulo de Jorge Fernández Alemán, acusa también la influencia de Diego de Siloé, con el que coincidió en Granada. Lo trajo de allí Diego de Riaño para trabajar en la decoración de las capillas de los alabastros del lado norte del coro catedralicio, en que trabajó entre 1531 y 1541, razón por la que Hernández Díaz le atribuye esta imagen.

Corresponde a una imagen de la *Theotókos* estante, con el Niño en su brazo izquierdo, modelo iconográfico iniciado por Mercadante y Pedro Millán que alcanzó notable éxito en la ciudad y en su área de influencia, como comentamos ya referente a la Virgen del Pilar.

Va vestida con túnica jacinto o rojiza y manto azul (colores marianos habituales), este cruzado (símbolo de virginidad), con drapeado plenamente renacentista, y un velo cubre su cabeza (como virgen consagrada y madre). Destaca el naturalismo de los rostros y la actitud juguetona y cariñosa del Divino Infante, quizá reminiscencia del último gótico.

La policromía actual y los estofados de sus vestidos, obra de gran pericia a base de rocallas, tallos y flores doradas y flores policromadas estampadas, dotan a la imagen de una gran vivacidad y riqueza. Son de 1695, fecha en que se le hizo nuevo retablo de madera dorada con espejitos, que se estrenó el 23 de noviembre, costeado por limosnas de devotos, en especial del racionero Clemente de Funes y del canónigo Juan de Loaysa. Fue tallado por Jerónimo Franco, carpintero de la catedral, y dorado por el maestro José López; costó 12.000 reales. Vino a sustituir a uno realizado por Jerónimo Hernández, según proyecto de Hernán Ruiz II, policromado por Antonio de Alfián.

En 1706, se enriqueció la capilla por la piedad de Fernando Jerónimo de Montemayor, que donó 500 pesos escudos para su culto. La estrella que hoy porta en su mano derecha fue donada por José Alonso de Ibáñez y Ordóñez Sánchez de la Concha, marqués de Santa Cruz de Inguanzo y vizconde de San Pedro (Sevilla, 1828-1892).

El abad Gordillo señala que es "llamada la Estrella por la señal de una que tiene en su mano", y que gozaba "de gran devoción y atención del pueblo", sobre todo de los mozos de coro, y gozaba de "diversas capellanías y algunas de muy gran renta, que se dan por oposición y examen de letras". Tenía "muchas lámparas de plata […] y cada día se dice en su altar mucho número de misas".

Le tenía devoción -relata el P. Aranda- el venerable Fernando de Contreras (Cazalla de la Sierra, 1470-Sevilla, 1548), y cuenta cómo por medio de ella se obró un milagro de conversión en 1516, de lo que el P. Villafañe añade que, al ser un caso "muy público y famoso", incrementó la devoción a la imagen. Igualmente, a principios del XVII, orando ante ella recibió inspiración de ser dominico en el convento de Portaceli el joven noble Luis de Cuadros y Pacheco, donde profesó en 1609 y vivió hasta su muerte en 1632 con gran ejemplaridad.

Era devota de ella, también, María de las Mercedes, condesa de Barcelona; incluso los reyes Juan Carlos y Sofía, en su visita a la *Magna Hispalensis* el 25 de junio de 1992, hicieron ante la imagen una oración por encargo de ella.

Ramón de la Campa Carmona

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1927, Vol. I, pp. 41 y ss.; 1931, Vol. III, p. 23; 1933, Vol. VI, pp. 48 y ss.

ALONSO MORGADO, J.: "La augusta y hermosa imagen de Nuestra Señora de la Estrella, venerada en la Santa Iglesia Catedral", en *Sevilla Mariana. Publicación Religiosa,* T VI, Imprenta de D. Telesforo Antón, Sevilla, 1884, pp. 10-17.

BERNALES BALLESTEROS, J., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MEGÍA NAVARRO, M.: *El arte del Renacimiento. Escultura. Pintura. Artes decorativas, Historia del Arte en Andalucía,* Vol. V, Gever, Sevilla, 1989, pp. 47, 96, 100-101, 115-116, 277.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla,* Casa de Comisiones, Sevilla, 1856, pp. 37, 38, 108.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, Vol. III, p. 10.

CONTRERAS GUERRERO, A.: "La escultura del Renacimiento en Andalucía", en *Encrucijada de mundos: Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos* (https://grupo.us.es/encrucijada/la-escultura-del-renacimiento-en-andalucia/, consultado: 19/09/2024).

DE LA CUESTA, M.: *Descripción del templo catedral de Sevilla,* Imprenta del Diario de Sevilla de Comercio, Sevilla, 1850, pp. 43-45.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Vol. II, Imprenta Gironés y Orduña, Sevilla, 1890, pp. 275 ss.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. I, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, pp. 56, 145.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla,* Imprenta de don José Hidalgo y compañía, Sevilla, 1844, tomo II, p. 36.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Virgen de la Estrella", *Misericordiae Vultus. El rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 142.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 244.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: "Otros escultores en la Andalucía tardogótica y renacentista. Función de la imagen y tendencias estéticas", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz (Escultores II)*, Publicaciones Comunitarias–Grupo Hércules, La Coruña, 2011, p. 305.

LLEÓ CAÑAL, V.: "El primer contrato de Jerónimo Hernández y el último de Hernán Ruiz (documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla", *Revista de Arte Sevillano*, nº 3, vol. II, junio 1983, pp. 3-8.

SÁNCHEZ FRANCO, B.: "Una aproximación al origen y desarrollo devocional", en *Nuestra Señora de la Estrella*, Tomo I, Guadalquivir, Sevilla, 2002, pp. 129-131.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana… estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, pp. 217-218.

DE SOLÍS, A.: *Vida del Siervo de Dios exemplar de sacerdotes el Venerable Padre Fernando de Contreras natural de esta Ciudad de Sevilla, del ábito clerical de N. P. San Pedro,* Thomás López de Haro, Sevilla, 1692, lib. III, cap. XXXII, pp. 647-648.

DE VILLAFAÑE, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la Reyna de Cielos, y Tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, Madrid, 1740, pp. 226-227.

VIRGEN DEL PILAR, CA. 1500

Pedro Millán (Sevilla? 1440/1450-1515/1526)
Barro cocido y policromado
155 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Es la obra cumbre del primer escultor de nombre conocido de la protoescuela escultórica sevillana: Pedro Millán, firmada en la parte baja de los pliegues del lado izquierdo del manto con caracteres góticos: *P*(er)*o Millán.*

Junto a la Virgen de la Cinta, también en la catedral, del círculo de Mercadante de Bretaña, es uno de los primeros ejemplos del tipo iconográfico de *Theotókos* estante con el Niño en el brazo izquierdo, que, además de tender a la tendencia natural de una persona diestra, hace referencia al *Salmo* 44, 10: "De pie, a tu derecha, está la Reina, enjoyada con oro de Ofir", como alusión a la realeza de la Madre de Dios. Este tipo se hará muy popular a mediados de siglo, sobre todo de la mano del flamenco, afincado en Sevilla, Roque Balduque (1500-1561), que traspasará incluso las fronteras peninsulares y llegará a Canarias y al Nuevo Mundo.

Autodenominado *entallador de imágenes,* aunque discípulo de Nufro Sánchez, uno de los autores del coro lígneo catedralicio ca. 1464, lo cierto es que en esta obra se inspira en el estilo de Mercadante, activo a mediados del siglo XV, de formación borgoñona.

En esta imagen parte del último gótico naturalista y expresivo de gusto hispanoflamenco del autor citado; la artificiosidad y minuciosidad en el plegado de los paños a base de profundos surcos, tan característico de este estilo, y su canon esbelto y señorial dan cuenta de ello.

Pero avanza hacia un naturalismo protorrenacentista italianizante -recordemos su relación con Niculoso Pisano en Santa Paula (1504), que lo conectó con el arte de los Della Robbia- que se evidencia en el noble, dulce y ensimismado rostro de la Virgen, enmarcado por el manto a la griega, y en el del alegre y juguetón Infante, con largas y doradas guedejas, atributo de realeza, mirando al devoto, portando el orbe con su diestra, mientras que la delicada mano derecha de la Madre le acaricia tiernamente su pie izquierdo.

Esta viste túnica cerrada al cuello, mangas ceñidas y manto recogido en los brazos y dejado caer, con drapeados muy amplios que se pliegan minuciosamente a los pies de la Virgen. Actualmente la imagen está estofada: sobre un fondo de oro están dibujados rosetones en color ocre oscuro.

Fue titular de una hermandad fundada por aragoneses participantes en la toma de la ciudad, que obtuvo patrocinio regio y alcanzó su máxima importancia en el siglo XIV, participando activamente en la reconquista, y que contó con un hospital para recibir peregrinos, pero que empezó a decaer al alborear la Edad Moderna.

Ramón de la Campa Carmona

BIBLIOGRAFÍA

BERNALES BALLESTEROS, J., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MEGÍA NAVARRO, M.: *El arte del Renacimiento. Escultura. Pintura. Artes decorativas, Historia del Arte en Andalucía*, Vol. V, Gever, Sevilla, 1989, pp. 77, 90, 415.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* vol. III, Madrid, 1800, pp. 153-154.

CRUZ CABRERA, J. P.: "Pedro Millán (h. 1450-h.1508)", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Escultores (I)*, Publicaciones Comunitarias –Grupo Hércules, La Coruña, 2011, pp. 354-375.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Pedro Millán. Ensayo biográfico-crítico,* Imprenta de D. Rafael Tarascó, Sevilla, 1884.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas*, En la oficina del periódico El Universal, Sevilla, 1885, pp. 102-109, 140-146, 239-241.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, pp. 226, 231-238.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.: *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 269-287.

LAGUNA PAÚL, T.: "Lorenzo Mercadante de Bretaña (documentado 1446-1468)", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Escultores (I)*, Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, La Coruña, 2011, pp. 291-325.

PÉREZ EMBID, F.: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, CSIC, Madrid, 1973, pp. 47-51.

VIRGEN DEL REPOSO, 1522-1523

Miguel Perrín (doc. 1517-1551)
Barro cocido y policromado
150 x 60 x 47 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La imagen de Nuestra Señora del Reposo, modelada por el escultor de origen francés Miguel Perrín entre los años 1522 y 1523, fue concebida para ser venerada en el trasaltar mayor de la catedral, presidiendo la pared frente a la entrada de la capilla Real, y acompañada de una corte de santos, profetas y reyes del Antiguo Testamento dispuestos en hileras de capilletas, tanto en dicho muro central como en los paramentos laterales que cerraban la capilla mayor.

Se trata de una de las primeras imágenes marianas que proyectan el nuevo ideal estético renacentista en Sevilla. La Virgen, de clásicas proporciones, presenta una postura en la que se marca un ligero contraposto, atenuado por el ampuloso manto terciado que toma con su antebrazo derecho, con cuya mano acaricia los pies del Niño Jesús que sostiene en la otra y se apoya sobre su hombro. Este se recrea desnudo y plácidamente dormido, en una postura frontal, aunque tanto su rostro como sus extremidades giran hacia la derecha, apoyándose en el pecho materno, donde también dispone su brazo derecho, mientras que el izquierdo cae relajadamente hasta tocar la mano de su madre. El rostro de María presenta delicadas facciones de recuerdo antiguo, inspirándose en los modelos cuatrocentistas italianos, aunque adaptados al gusto francés propio de su autor. Destaca especialmente su mirada que dirige amorosamente a su hijo, incentivando con ello un vínculo maternofilial de gran hermosura y piedad.

Desde que fue colocada en su hornacina, el pueblo de Sevilla focalizó en ella una de las devociones marianas más arraigadas de la seo hispalense. Según Gabriel de Aranda, su advocación se debe a la devoción que le profesaba el venerable Fernando de Contreras, quien le imploraba por la mejoría de una enfermedad que sufría en su pecho, siendo en 1526 cuando, ante el dolor tan grande que padecía, corrió al trasaltar catedralicio y le imploró a la Virgen que le diese reposo, actuando Dios por mano de este sagrado icono al sacarle una culebra por la boca, que había "criado en el pecho por las malas comidas en África" . Y a partir de ese momento, según esta piadosa tradición, tomó dicho título como el oficial, aunque también será conocida con la jaculatoria de *Norabuena lo Paristeis*. En este caso, de nuevo el referido cronista cuenta que, al ser este un lugar de peregrinación de muchos sevillanos, no resultaba extraño que acudiera diariamente a su altar un aparente devoto, que ante sus plantas oraba hasta que cerraban las puertas de la catedral. Un día, el portero insistió para que acabase, y viendo que no lo hacía se acercó y se percató que no podía moverse, por lo que llamó a peones e incluso a un cura del Sagrario que certificaron que estaba inmóvil ante la imagen. Cuestionado el judío ante los presentes, explicó su naturaleza y lo que hacía: acudir siempre ante esta Virgen y repetir la blasfemia de "Noramala lo paristeis". Llamaron entonces al tribunal de la Inquisición que lo castigó, penitenciándolo en un auto de fe celebrado el 22 de diciembre de 1560. Y sucedió que, por intercesión de la Virgen, este ablandó su corazón y se arrepintió, solicitando su penitencia y convirtiéndose en un buen cristiano. Por esta razón, para eliminar la memoria de esta blasfemia, el inquisidor don Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla entre 1546 y 1568, concedió cuarenta días de indulgencia a quien rezara ante ella diciendo "En hora buena lo paristeis", lo cual incentivó su devoción entre las embarazadas. La imagen

fue restaurada en 1893 por el escultor Adolfo López, quien le repuso la mano izquierda y el pintor Virgilio Mattoni le incorporó una nueva policromía.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla mariana. Estudio introductorio de Joaquín Agudelo Herrero*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 302-315.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, Vol. II, Imprenta Gironés y Orduña, Sevilla, 1890, p. 234.

DE ARANDA, G.: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras […],* Impresor Thomas López de Haro, Sevilla, 1692, pp. 365-369.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista", *Archivo Hispalense*, nº 3, 1944, p. 14.

LAFITA GORDILLO, T: "Notas para el estudio del escultor Adolfo López", *Laboratorio de Arte*, nº 21, 2008-2009, p. 319.

LAGUNA PAÚL, T.: "Miguel Perrín, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla", en *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 81-105.

LAGUNA PAÚL, T.: *Miguel Perrín, imaginero de barro*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 89-109, 150.

LAGUNA PAÚL, T.: "Virgen del Reposo", en *Arte del Renacimiento en Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2023, pp. 146-148.

CRISTO DE LA CLEMENCIA, 1603-1606

Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649)
Madera tallada y policromada
182,70 x 150 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El elegante clasicismo espiritualizado del que hace gala Juan Martínez Montañés (1568-1649) encuentra el camino de la expresión naturalista, aun escogiendo siempre sus rasgos más serenos y bellos, en el Cristo de la Clemencia de la catedral sevillana, una de las obras más importantes de toda su fecunda trayectoria profesional. El Crucificado, representado antes de expirar, cruza su mirada y parece dialogar de manera directa con el fiel que se sitúa a sus plantas, tal como el escultor lo ajustara el 5 de abril de 1603 con su comitente, el culto canónigo y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca (1573-1649), por un precio de 300 ducados: "con la cabeça inclinada sobre el lado derecho mirando a qualquiera persona que estuviere orando a el pie del, como que le está el mismo Xpo. hablándole, y como quexándose que aquello que padeçe es por el que está orando, y assí a de tener los ojos y rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos". El maestro alcalaíno muestra su deseo de que este Crucificado en el que se dispone a trabajar en madera de cedro, "a de ser mucho mejor que uno que los días passados hize para las provincias del pirú de las yndias", refiriéndose al Cristo del Auxilio (1603) de la iglesia de la Merced de Lima. La escritura de cancelación, que supone la finalización de su hechura, se otorgó tres años después, el 29 de abril de 1606.

El Cristo de la Clemencia se concibió originalmente para su contemplación cercana, pues estaba destinado al oratorio privado que Vázquez de Leca poseía en la collación de San Nicolás, donándolo en 1614 a la cartuja hispalense de Santa María de las Cuevas. Un rosario de traslados, que se iniciarían con la invasión francesa, condujo a la venerada imagen por diversos enclaves de la ciudad, hasta su definitivo depósito por parte del Museo de Bellas Artes en la catedral de Sevilla en 1845, primero en la sacristía de los Cálices y desde 1992 –tras ser restaurado por Carmen Álvarez Delgado y Fuensanta de la Paz Calatrava– en la capilla de san Andrés, ahora abierta como espacio de oración.

El apolíneo cuerpo del Redentor aparece enclavado en una cruz "tosca", esto es, de tipología arbórea, "de la misma madera y como una que está en el convento de nra. sra. del carmen desta ciudad en la cofradía de la soledad que allí está", con la tablilla rectangular del *titulus*, escrita en hebreo, griego y latín, coronando el *stipes*. Allí queda fijo mediante cuatro clavos que atraviesan sus pies cruzados, haciéndose eco el artista de una fuente literaria bajomedieval tan famosa como las *Revelaciones celestes* de santa Brígida de Suecia, extremo del que nos informa Pacheco en su *Arte de la Pintura*. No cabe duda de que Martínez Montañés, que acababa de emplear esta misma fórmula compositiva de silueta trapezoidal en el referido Cristo limeño del Auxilio, está acusando la influencia iconográfica del modelo, entonces considerado de Miguel Ángel –pero que en realidad se debía a su discípulo el arquitecto y escultor Giacomo del Duca–, que fue traído desde Roma a Sevilla en 1597 por el platero Juan Bautista Franconio, vaciado en bronce y después multiplicado en cruces de orfebrería, con el que comparte su estilizada verticalidad, aunque Montañés cambió la disposición de sus piernas, colocando la derecha sobre la izquierda. Una sinfonía de menudos pliegues es orquestada por el sudario, que se anuda en la cadera derecha, y se ciñe mediante varias vueltas a la cintura, abultándose en el vientre.

La exquisita encarnación mate aplicada por Francisco Pacheco (1564-1644), que huye de todo exceso tremendista –los hilillos de sangre provocados por las espinas que se clavan sobre la frente, constituirían su nota más dramática– se alía, a través de sus sombras y veladuras, con los valores del propio modelado para dar a este sublime Crucificado ese aspecto tan conmovedoramente humano –hasta el punto de que varias lágrimas recorren sus mejillas, con sus regueros y gotas acuosas reflejados en la policromía–, sin dejar de representar al Hijo de Dios, pues en él Martínez Montañés logra materializar ese difícil equilibrio entre las apariencias visibles y la sugestión de lo sobrenatural y trascendente, revelando profundos contenidos espirituales de signo contrarreformista.

Resulta notorio el empeño puesto por Montañés en la ejecución personal de este Crucificado, "porque tengo gran deseo de acavar e hacer una pieça semejante a esta para que quede en España y no se

HIC EST IESUS NAZAR. REX IUDÆORUM

lleve a las yndias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de dios". Con posterioridad, abordaría en varias ocasiones este tema capital de la iconografía cristiana, sobresaliendo por su calidad tanto el Crucificado que preside el retablo de san Juan Bautista en la catedral de Lima (1607-1608), como el de los Desamparados de la iglesia conventual del Santo Ángel de Sevilla (1617).

El refinamiento formal y el preciosismo técnico con que fue tallado el Cristo de la Clemencia pronto despertaron la franca admiración y deseos de emulación por parte de clientes y artistas. Es el caso de Francisco de Ocampo (1579-1639) y su Cristo del Calvario, contratado el 5 de noviembre de 1611 con Gaspar Pérez de Torquemada, "tal y tan bueno como el del dicho don mateo basques y la cruz tosca pintada de negro como la cruz del dicho don mateo en plazo de cinco meses y precio de 1600 reales", con destino a la capilla de su patronazgo en la parroquia hispalense de Santa Catalina.

José Roda Peña

BIBLIOGRAFÍA

BRAY, X.: "Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700", en *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, p. 25.

DE BESA GUTIÉRREZ, R.: "El Cristo de la Clemencia: itinerarios de una imagen excepcional", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 243-258.

DE LA PAZ CALATRAVA, F. y ÁLVAREZ DELGADO, C.: "Cristo de la Clemencia. Técnica y restauración", en *Montañés, maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 95-109.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "La escultura y el retablo sevillanos del siglo XVII", en *Sevilla en el siglo XVII*, Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1983, pp. 69-72.

HAZAÑAS Y LA RÚA, J.: *Vázquez de Leca, 1573-1649*. Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1918, pp. 236-239 y 244-245.

HEREDIA, C.: "La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI", en *Congreso Internacional "Imagines", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2008, pp. 458-459.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés (1568-1669) y la escultura andaluza de su tiempo*, Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1969, p. 40.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Martínez Montañés y el manierismo", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, pp. 49-50.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, pp. 68-70 y 111-113.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, p. 111.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 284-286.

MONTES BARDO, Joaquín: "El Cristo de la Clemencia de Juan Martínez Montañés, Mateo Vázquez de Leca y Juan de Ávila", *Giennium*, nº 15, 2012, pp. 187-205.

MUÑOZ RUBIO, M. V.: "Cristo de la Clemencia, 1603", en *Montañés, maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 261-263.

OROZCO DÍAZ, E.: "Propósito y conclusión", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, pp. 149-155.

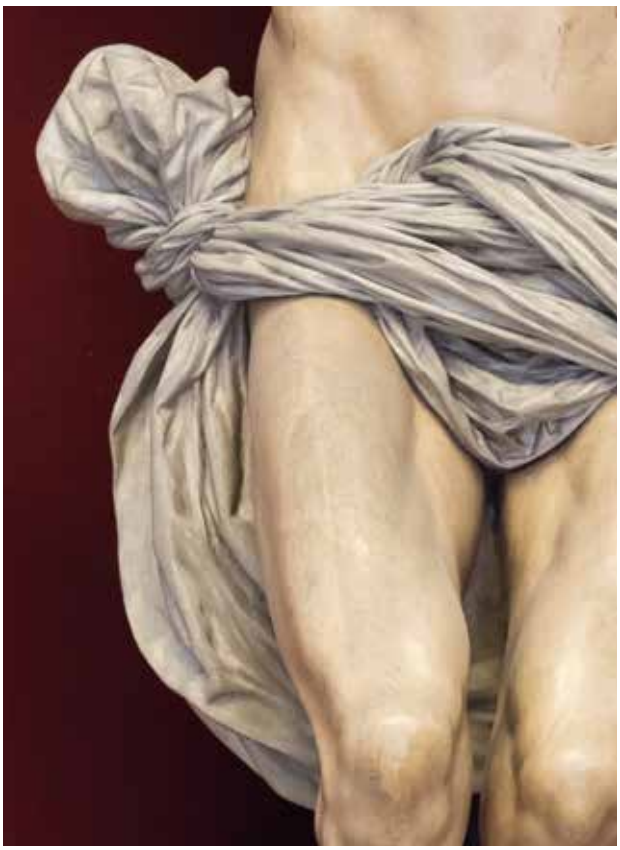
PACHECO, F.: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649, p. 611.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Juan Martínez Montañés (talla). Francisco Pacheco (policromía). Cristo de la Clemencia", en *La Iglesia en América: evangelización y cultura*, Catálogo de la exposición, Pabellón de la Santa Sede, Sevilla, 1992, pp. 18-19.

PROSKE, B. G.: *Juan Martínez Montañés, sevillian sculptor*, Hispanic Society of América, New York, 1967, pp. 39-43.

RODA PEÑA, J.: "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 157-158.

RODA PEÑA, J.: "Desde Jorge Fernández a Juan de Mesa: un siglo de crucificados en la escultura sevillana", en *Martínez Montañés y el Cristo de los Desamparados. Entre Pablo de Rojas y Juan de Mesa*, Catálogo de la exposición, Editorial Samarcanda, Sevilla, 2018, pp. 29-31.



NIÑO JESÚS MUDO, CA. 1625-1650

Madera tallada y policromada
88 x 39 x 33 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Cuenta una piadosa leyenda que se había de rezar una novena, visitando la imagen de este Niño Jesús durante nueve días consecutivos, con la condición de ir en completo silencio desde la puerta del domicilio hasta su altar, e igualmente al regreso para que se le concediera la gracia o favor que se pedía. Si se rompía el silencio había que reiniciar el viaje, o dejar esa visita para otro día, añadiendo un día más a la novena.

Esta venerada imagen conocida como "El Niño Mudo" se encuentra en un sencillo retablo barroco que a su vez está alojado en un arcosolio gótico realizado por Maese Carlín en el siglo XV y decorado posteriormente, en 1733, por Matías de Figueroa y Diego Castillejo, situado en el muro de poniente de la *Sedes Hispalensis*, anexo a la capilla de San Leandro. El Divino Infante se representa de pie, sobre un cojín que apoya sobre una peana dorada posterior a la obra. Aunque la efigie se encuentra habitualmente vestida está anatomizada, siendo de talla completa y ahuecada para evitar tensiones en la madera. Está en actitud de bendecir, con sus brazos abiertos en acogida y adoptando un leve *contraposto* que consigue cargando su peso sobre la pierna izquierda y flexionando ligeramente la derecha. Es de carnes blandas, vientre prominente y curva inguinal y ombligo bien marcado. Su rostro expresa serenidad, pero no olvida la inocencia propia de un niño. Su mirada conecta directamente con el fiel o espectador que lo contempla. Las cejas son finas, la nariz recta y la boca muy pequeña de labios delgados muy cerrados, pero bien perfilados. El cabello es castaño claro, abundante y tupido, ensortijado y con un marcado tupé o moña característica de la época. Por la espalda se advierte con más claridad la curvatura que su postura ejerce sobre su cuerpo. Aun manteniendo la disposición típica de las cabelleras *montañesinas*, el desarrollo del trabajo de rizos se aparta de los tratamientos propios de la escuela sevillana.

Aunque recientemente han surgido voces discrepantes, tradicionalmente, la crítica ha venido relacionando esta obra con la escuela *montañesina,* viendo en este modelo una versión del creado por Juan Martínez Montañés para la Hermandad Sacramental de la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Sevilla (1606-1607), que desarrolla a su vez el modelo del Niño Jesús de la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, realizado por Jerónimo Hernández hacia 1581-1582. La imagen de Montañés tiene raíces clásicas y esbeltas proporciones que conjuga con una solemne apostura enraizada con la nobleza heroica del desnudo griego. Expresa una majestuosa gravedad y nobleza, aunando ternura y cierto tono melancólico. El trasfondo artístico, devoto y sociológico del modelo tuvo tanto éxito y fue tan demandado que incluso se recurrió a vaciados de plomo, estaño, peltre o composiciones de papelón para dar abasto al creciente

interés suscitado por estos niños. Por ello no es extraño que en el propio entorno *montañesino* proliferaran obras tan importantes como los Niños de San Francisco de Guatemala, jesuitas de Chamartín de la Rosa (Madrid), los del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el Jesús Cautivo de la de México o el que nos ocupa, entre otros muchos. Las figuras exentas del Niño Jesús comenzaron a generalizarse a partir del Renacimiento, pero será durante el Barroco cuando alcancen mayor popularidad gracias al fervor religioso que tomaron los temas de la infancia de Cristo tras el Concilio de Trento. Esta gran difusión de imágenes infantiles en Europa y América hay que ponerla en relación con las comunidades religiosas, especialmente con las del Carmelo reformado, principal agente de esta propagación apoyada en la devoción al Niño Jesús que Santa Teresa promovió. También San Ignacio tuvo un papel destacado en este fenómeno, puesto que en sus Ejercicios Espirituales dedicó varios apartados a contemplar los misterios de la infancia de Jesús, sentando las bases para esta devoción. Estos Niños calaron muy bien entre las comunidades de religiosas, pues en muchas ocasiones formaban parte de la dote de las novicias, para las que se convirtieron en inseparables compañeros de celda, siendo denominados en ocasiones como "el novio" o "el esposico". También tuvieron éxito entre los clientes particulares, que buscaban decorar con temas amables sus capillas y casas particulares. Como es sabido era habitual vestirlos y engalanarlos con todo tipo de alhajas y complementos y que en muchos conventos guardaban con esmero auténticos roperos con todo tipo de prendas, alhajas y amuletos.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla,* Imprenta de don José Hidalgo y compañía, Sevilla, 1844, tomo II, p. 73.

GONZÁLEZ GÓMEZ J. M. y ROJAS-MARCOS J.: "Niño Jesús Mudo", en *Misericordiae Vultus, El Rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 60.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Sevilla. Guías artísticas de España*, Editorial Aries, Barcelona, 1952, p. 48.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta Municipal, Sevilla, 1925, p. 107.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y escultura", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 292.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, p. 264.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 96.

SAN JUDAS TADEO, SIGLO XVIII

Anónimo

Madera estofada y policromada

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La devoción hacia los santos es uno de los pilares del catolicismo, puesto que estos se nos muestran como ejemplo de vida del cristiano dignos de ser imitados, además de ser intercesores de los hombres ante Dios. La tradición ha querido adjudicar a cada uno de ellos un papel en esa labor de mediación para conseguir gracias y favores, otorgando un papel importante en la consecución de un objetivo concreto, como puede ser la salud, el éxito en los estudios, encontrar un empleo o incluso la maternidad. Si el caso es de difícil solución es cuando se acude a San Judas Tadeo, al que el pueblo aclama como abogado de los casos imposibles y desesperados.

El enorme movimiento de piedad popular que en la actualidad observamos alrededor de este apóstol es bastante tardío y viene de la mano de los padres claretianos. Estos fundaron en Santiago de Chile la actual basílica del Inmaculado Corazón de María, consagrada en 1879, en la que se construyó en 1911 un altar dedicado a San Judas. Al ser invocado como santo abogado en las causas difíciles el fervor creció exponencialmente, lo que motivó que se exportase por el resto de América. De este modo encontramos santuarios en Antioquia (Colombia), Puebla de los Ángeles y Mexicali (México), Ponce (Puerto Rico), La Habana (Cuba) o Chicago (EEUU). En este último tiene lugar la fundación por parte de los claretianos de la Liga de San Judas en 1930, con el objetivo de continuar expandiendo su devoción. En los años centrales del siglo XX será cuando comencemos a observar el crecimiento de la misma con el cariz actual, si bien en Sevilla tenemos constancia de su culto a través de diversos testimonios. Ejemplo de ello son las medallas fechadas en el siglo XVIII, así como el interesante libro de la cuarentena, impreso en esta ciudad en la librería Izquierdo de la calle Francos en 1892, que ya incluye la dedicación del día 28 de cada mes.

A finales de los años ochenta del siglo XX será cuando en la catedral de Sevilla se decida introducir una imagen de San Judas Tadeo. Inicialmente se veneraba en la capilla de la Asunción, aunque en la actualidad se ha trasladado a la parroquia del Sagrario. Atestiguan algunos canónigos que originalmente no representaba a este apóstol, sino a San Pedro y se adaptó a su actual iconografía añadiendo los atributos de orfebrería. Se trata de una escultura de pequeño formato, de autor anónimo, fechable a mediados del siglo XVIII. Aparece de pie, en contraposto, apoyando todo su peso sobre la pierna derecha mientras que flexiona la izquierda, lado hacia el que se mueven los drapeados de la túnica. En ese hombro reposa el mantolín que cae sobre su respectivo brazo, dejando ver la mano con la que toma el libro de la epístola y el hacha con el que fue decapitado en su martirio. La espalda aparece cubierta por la citada prenda, cruzando la cintura y formando un plegado que le aporta dinamismo. Este se refuerza con la elevación del brazo derecho en cuya mano reposa la palma, así como en la mirada hacia lo alto, con la cabeza levemente girada.

Las misas que el veintiocho de cada mes se organizan para venerarlo, así como su triduo en octubre tienen una enorme afluencia, que han venido a enriquecer y actualizar la historia devocional de la catedral de Sevilla.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

Sn JUDAS TADEO

VI

El culto a las reliquias de los santos

Las procesiones estacionales del Cabildo de la Catedral de Sevilla. El ejemplo de la fiesta de San Leandro

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Las procesiones estacionales nacen en Roma durante la Alta Edad Media. Los traslados del clero romano encabezados por el papa para celebrar las diferentes festividades del calendario litúrgico dedicadas a los santos en las iglesias donde se veneraban sus restos, fueron una práctica que también se trasladó a las grandes sedes episcopales del orbe católico. Esto fue lo que sucedió en la catedral hispalense. Su cabildo estableció una serie de fiestas litúrgicas de santos principales de la seo que tenían como ritual la procesión estacional a los templos advocados homónimos, donde se celebraba la solemnidad, para posteriormente volver de nuevo al templo mayor. Un fenómeno que tenía sus raíces a finales de la Edad Media, pero que se incrementó a partir de la Contrarreforma y tuvo su periodo de esplendor en los siglos del Barroco. Tanto es así, que estas procesiones se multiplicaron, justificadas por hechos milagrosos acaecidos por la gracia del santo a conmemorar o por la importancia de dicha advocación en el santoral hispalense. Los casos de las procesiones de las festividades de san Sebastián, san Leandro, san Juan Bautista, san Pedro o san Clemente adquirieron una solemnidad y una vistosidad que sobrepasaba los límites de la clerecía catedralicia encabezada por el prelado, y se convertían en verdaderas celebraciones populares, siendo una cita obligada para que el pueblo pudiera admirar y venerar en las calles de la ciudad alguna de las grandes reliquias que se guardaban en el templo metropolitano.

Una de estas procesiones estacionales fue la de san Leandro, ya que el Cabildo siempre tuvo muy presente la importancia que su figura tenía en el renacimiento de la diócesis hispalense. No hay la menor duda de que los santos Isidoro y Leandro se convirtieron, desde la restauración de la sede episcopal tras la conquista cristiana de 1248, en los dos pilares de la Iglesia de Sevilla. Pero cierto es que san Leandro tuvo una mayor relevancia, pues eran sus reliquias las que se custodiaban en la seo y no las de su hermano, cuyos restos fueron trasladados a León en el siglo XI. A eso se unía que la mayor parte de las reliquias del pasado anterior a la presencia del islam, también se veneraban en otros lugares de los reinos del norte, de ahí que los restos del cuerpo y la cabeza del que había sido uno de los prohombres de la sede episcopal hispalense tuvieran esa importancia. Su descubrimiento milagroso por san Fernando durante la conquista de la ciudad, cuando un ángel le indicó el lugar de su tumba, al igual que le mostró en la mezquita aljama el mural de Nuestra Señora de la Antigua, provocó que los restos del prelado cartagenero se convirtieran en una de las joyas más preciadas de la mezquita-catedral, siendo incluso probable que fuesen las reliquias utilizadas para su consagración.

Desde que se tiene conocimiento de su existencia, las reliquias de san Leandro se custodiaron en dos lugares diferentes de la catedral. Por un lado, su cráneo fue venerado por el Cabildo en el armario relicario de la seo, mientras que los restos de su cuerpo aún hoy se guardan en la Capilla Real. El relicario de la catedral siempre se caracterizó por presentar un formato de busto con la efigie del santo. Así lo reconocemos en la referencia a este sagrado contenedor incluida en los primeros inventarios catedralicios, donde además se advierte que fue donado por don Alonso de Egea, en esta sede entre 1403 y 1417. Un relicario gótico que por su deterioro fue sustituido por otro del platero Jacques Christian en 1614 y que, a su vez, durante la renovación total del aparato de las octavas, en 1734 el platero Tomás Sánchez Reciente lo suplantó por un bellísimo busto barroco, hoy día renombrado como de san Pío, formando pareja con el busto relicario de san Laureano[1].

[1] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Reliquias y relicarios de san Leandro en la catedral de Sevilla", *Goya: Revista de arte*, nº 382, 2023, pp. 3-14.

Por su parte, como dijimos antes, la Capilla Real guardaba los huesos del cuerpo de san Leandro. Los cronistas de los siglos XVI y XVII siempre pusieron de relieve la relación de estos restos con el recinto regio catedralicio, especialmente en el relato de Maldonado, quien afirmaba que san Fernando los depositó en el altar de la Virgen de los Reyes[2]. Una circunstancia que era poco probable, ya que la fundación real de esta capilla fue realizada por Alfonso X el Sabio, y sobre todo porque tampoco existe referencia documental del periodo medieval que los vinculase a ese lugar[3]. No obstante, hoy sabemos que dichos restos en origen se veneraban en la capilla de San Cristóbal, y no será hasta 1535, cuando se trasladen a la Capilla Real, que por aquellos entonces se hallaba de manera provisional en una de las capillas del patio de los Naranjos, a la espera de la terminación del actual reciento renacentista. En 1579, la reliquia será trasladada a la nueva Capilla Real junto a la Virgen de los Reyes y a los cuerpos de los monarcas, y en estos años, dichos restos se hallaban en una arqueta de madera, que era guardada en un armario-hornacina a los pies de la Virgen de los Reyes, oculto tras el frontal de altar del retablo. Será entre los años 1616 y 1629 cuando se sustituya la caja de madera por la actual arqueta de plata, una obra manierista posiblemente ejecutada por el que fuera platero catedralicio de esos años Juan de Ledesma Merino, siendo su sucesor Gaspar de Vozmediano, quien también realizó en 1639 la peana para el busto de san Leandro, lugar donde se colocaba esta arqueta en la procesión como veremos más adelante[4].

Unos relicarios que como dijimos serán parte fundamental en el desarrollo de la procesión de san Leandro, la cual igualmente variará a lo largo de los años hasta que en las primeras décadas del siglo XVII adquiera su protocolo oficial. Según los *Anales* de Ortiz de Zúñiga, su fiesta había quedado constituida con las indulgencias que le otorgó el papa Alejandro IV en 1255[5]. No obstante, pocas menciones a la misma tenemos de época medieval,

San Leandro, Bartolomé Esteban Murillo, 1655, Sacristía Mayor, Catedral de Sevilla.

aunque es evidente que en ella jugaban un papel esencial las reliquias del santo, especialmente a partir del siglo XV con la puesta en valor de la santidad local. La solemnidad de un santo se conmemoraba el día de su fallecimiento y su inicio por ende de su vida en el cielo, y según el calendario mozárabe la muerte de san Leandro aconteció el 13 de marzo, aunque el martirologio romano lo situará el 27 de febrero y en la actualidad se viene celebrando el 13 de noviembre. En la tradición sevillana, siguiendo así el misal hispalense, su festividad se celebró en la primera fecha hasta finales del siglo XIX. Además, era conocida la participación de san Leandro en las rogativas que se hacían por alguna razón en la ciudad. De hecho, Ortiz de Zúñiga, en relación con las procesiones de rogativa que se sucedieron tras el gran terremoto que asoló Sevilla el Viernes Santo de 1504, nos cuenta que la catedral organizó cuatro, todas en la semana de Pascua, siendo la del jueves la dedicada a san Leandro "con su cuerpo"[6]. Una reliquia que aún pertenecía a la catedral, pues se hallaba en la capilla de San Cristóbal y que debía estar presente al igual que su cráneo en las procesiones que cada 13 de marzo organizaba el Cabildo y que tenía

[2] MALDONADO Y DÁVILA, J.: *Discurso histórico de la Capilla Real de Sevilla, Sevilla. 1672,* Copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Mss/9134, f. 167.

[3] LAGUNA PAÚL, T: "«Una Capilla Mía que dicen de los Reyes». Memoria de la Capilla Real de la Catedral Mudéjar, la Aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla", en *XIX Edición Aula Hernán Ruiz. La Capilla Real,* Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo SL., Sevilla, 2012, p. 219.

[4] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Reliquias y relicarios de san Leandro…", op. cit., pp. 3-14.

[5] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía,* Imprenta Real, Madrid, 1677, p. 83.

[6] *Ibidem,* p. 423.

como iglesia estacional para celebrar su solemnidad el convento de San Leandro.

Las primeras noticias sobre esta procesión estacional se hallan en los autos capitulares de fines del siglo XV, aunque en ellas se da a entender que era una tradición totalmente consolidada. En efecto, en el acuerdo que el Cabildo tomó el 9 de marzo de 1498 se decidió entregar "a las monjas de Sant Leandre, lo que suele dar cada año en el día que viene Sant Leandre", que según el canónigo Gutierre de Prado eran 300 maravedíes y medio cahíz de trigo más los ornamentos, a lo que respondieron de manera generosa dándole el dinero y los ornamentos, además de seis fanegas de pan[7]. Un libramiento que volvemos a encontrar en 1503[8] y en 1513, año en que se aclara la finalidad de dicho pecunio a las monjas, argumentando que era "por el trabajo que toman en ataviar para el recibimiento de la procesión que allí se hace el dia de san Leandro"[9]. Además, también conocemos que en dicha procesión participaban los mozos de coro a través de los maravedíes entregados por la mayordomía de fábrica en 1511 y que se repiten en 1516, 1517, 1523 y 1535[10]. Por lo tanto, no dudamos que en esos años la procesión estacional de san Leandro al convento agustino era un rito que venía haciéndose desde hacía años, quizás desde el episcopado de Alonso de Egea, gran devoto del santo y donante como vimos del busto relicario catedralicio. Pues, de hecho, según nos cuentan Morgado, Ortiz de Zúñiga o Maldonado, la fundación del convento fue realizada por el santo rey en el antiguo solar donde se hallaron las reliquias del santo, en el mítico Degolladero de los Mártires, y no será hasta 1347 cuando pasó a intramuros de la ciudad, a la collación de San Marcos, para finalmente ubicarse en su actual emplazamiento junto a San Ildefonso en 1369[11]. Un ceremonial que tenía como meta dicho cenobio, donde el Cabildo en procesión hacía estación y celebraba allí la misa de su festividad. Así ya aparece recogido en *la Regla de los tañidos en la Torre desta S. Iglesia, así en lo corriente de cada año como en todo lo demas que se pueda ofrecer*, fechada en 1533, donde se señala la fiesta de san Leandro de II Dignidad con "Procesión a su casa", haciendo claramente referencia al cenobio del santo[12].

Busto de san Leandro, Tomás Sánchez Reciente, 1734, Sacristía Mayor, Catedral de Sevilla.

Una fiesta y procesión que, conforme vaya evolucionando el siglo, irán tomando cada vez más relevancia, amparadas igualmente en la promoción recibida a esta santidad local por el Concilio de Trento. Importancia que queda demostrada en la decisión del Cabildo del 7 de marzo de 1562, de aceptar la solicitud de la abadesa de San Leandro para que le suministrasen todo el instrumental necesario

[7] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7053, f. 14r.

[8] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7054, f. 19r.

[9] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7056, f. 27r.

[10] En concreto, se les pagaban a seis mozos de coro que vestidos fueron a la procesión 93 maravedíes. ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9360, f. 25v. Igualmente el mismo pago se repite en 1516, 1517 y 123. ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9369, f. 30r; Sign. 9370, f. 29r; Sign. 9379, f. 68r. En 1535 sube el pago a los ocho mozos de la procesión en 124 maravedíes, Sign. 9393, f. 11r.

[11] MORGADO, A.: *Historia de Sevilla*, Imprenta de Andrés Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587, pp. 150v-151v. ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares* …, op. cit., p. 170-171.

[12] RUBIO MERINO, P.: *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Ediciones del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 47.

Arqueta con los restos del cuerpo de san Leandro, atribuida a Juan de Ledesma, 1616-1629, Capilla Real, Catedral de Sevilla.

para la misa en su iglesia, así como los ministriles y cantores para el acompañamiento[13]. Un compromiso del cabildo con el santo cartagenero que también quedó patente en la decisión tomada a fines de 1578, cuando mandó encargar que se estudiase su vida y se potenciara su rezo[14].

Desde que se tiene constancia de estas procesiones, siempre participó el busto relicario de Egea, tal y como también lo hizo en la que se organizó para la aludida ceremonia de inauguración de la Capilla Real en 1579. Según nos cuenta Francisco de Sigüenza, el busto de plata de la catedral se utilizó para el traslado de las reliquias del cuerpo de san Leandro, una circunstancia que preconizaba lo que sucederá finalmente en la procesión del 13 de marzo tras las novedades introducidas en su ritual desde ese momento[15]. En concreto, la novedad principal será la incorporación a la procesión precisamente de las reliquias del cuerpo, para lo cual se hacía necesaria una estación en la Capilla Real. Así al menos pudo suceder desde ese momento, pues ya aparece recogido en el inventario de 1598, donde al describir las reliquias del cuerpo se dice que "de esta dicha capilla sacanse estas sanctas reliquias el dia de este santo y viene el dicho cabildo a esta dicha capilla por ellas"[16].

Sin embargo, no será hasta 1614 cuando se establezca el protocolo de cesión de la reliquia por parte de los capellanes reales. En concreto, en su cabildo celebrado el día 1 de marzo de dicho año, los capellanes determinaron el ceremonial a seguir en la entrega de estas reliquias a los canónigos catedralicios para que participasen en la procesión del 13 de marzo. El protocolo fijado fue el siguiente: los capellanes con sobrepellices debían recibir a la procesión en el altar mayor de la capilla con velas encendidas, dadas por la Cofradía de san Leandro, y una vez entregadas al Cabildo en dicho lugar, estos debían acompañarlos hasta la reja de la capilla. Lo mismo se repetía a la vuelta, obligándose a los capellanes a asistir a su recepción hasta que fuesen depositados los huesos en el altar a los pies de la Virgen de los Reyes. Un cumplimiento de presencia que tenía su compensación económica correspondiente, pues cada uno de los capellanes recibía seis reales de manual procedente de la mesa capitular, que debían ser pagados por el mayordomo de la capilla, tal y como se hacía durante la procesión de la Virgen de los Reyes y la de san Clemente, "lo qual se haga y cumpla perpetuamente para siempre xamas por la onra de Nº Sr y del glorioso sr S. Leandro cuyas Reliquias como dho es estan en esta Real Capº". Además, se añadía al acuerdo que aquellos prebendados que fueran capellanes reales y que participaran de la procesión debían recibir igualmente la retribución referida[17].

Se establece por lo tanto una nueva estación en la procesión de san Leandro que añadía mayor boato a un ritual muy del gusto del Barroco. Además, gracias a diferentes fuentes podemos conocer cómo era planteada y qué rango y categoría tenía en el ceremonial catedralicio.

[13] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7075, f. 19r. Los mozos volvían a aparecer en las cuentas de fábrica en 1557, ahora por nómina para que acudieran a la procesión de San Leandro. ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9410, f. 4r.

[14] RECIO MIR, Á.: *"Sacrum Senatum". Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1999, p. 394.

[15] SIGÜENZA, F.: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia. Estudio, transcripción, edición y notas de Federico García de la Concha Delgado,* Fundación El Monte, Sevilla, 1996, p. 95.

[16] AHPS, Protocolos Notariales de Sevilla, Legajo 3559, ff. 191r-202r.

[17] ACS, FCR, Secc. I, libro 76, f. 146r.

En primer lugar, es interesante ver cómo ya aparece el día de san Leandro en el calendario festivo de la catedral recogido en la regla de coro del cabildo de 1608. Se señalaba que el 13 de marzo había "Procession de Comunal, que va a su Convento y ay Sermon y sino fuere este dia, avra procesión de capas en esta sancta Iglesia y no ay Sermon y despues se yra otro dia al convento. Obliga a la tarde en su dia"[18]. Una procesión al convento que es catalogada como de primera clase por presentar reliquia, aunque su fiesta era de segunda clase, tal y como también se recoge en las reglas de campanas de 1633[19]. Por esta razón, se tocaban las esquilas a medianoche y la campana de Santiago en completas y prima. La procesión se hacía después de tercia y a la vuelta de la procesión en la catedral se rezaba sexta, nona y vísperas.

La estación en la Capilla Real ya aparece agregada en la regla de coro que mandó editar de nuevo el cabildo en 1657. Al texto antiguo se añadía el toque de campana con el que se anunciaba la procesión de cinco y media a seis y media de la mañana, y que después de vísperas se hacía la estación a la capilla de los Reyes, coincidiendo así con los datos que ya teníamos. Desde el punto de vista musical, vuelve a aparecer esta festividad en el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*, publicación que se ha venido fechando entre 1662 y 1723[20]. Aquí se hacía un resumen de las características de la fiesta, catalogada de segunda clase, con primeras vísperas y estación a la capilla de los Reyes, procesión a su convento y misa con sermón en dicha iglesia de San Leandro. Pero además agrega una serie de indicaciones para los músicos y cantores en las que ya se advertía que durante el recorrido de la procesión por las calles de Sevilla se hacían paradas en las puertas de las iglesias por donde pasaba. Señala en concreto que a su paso por la parroquia de San Ildefonso se cantaba una antífona y oración al santo, y, cuando acababan, tocaban los ministriles. Una circunstancia que se debía repetir en cualquier otro templo donde hicieran parada. Además, se añadía que, si no se procesionaba al convento, esta se llevaba a cabo en la Santa Iglesia, avisándolo antes el cabildo en la tabla del coro[21].

Unas indicaciones de todos esos textos impresos que vendrán recogidos en las anotaciones dejadas por el maestro de ceremonias, fechadas hacia 1680. Sin duda, es una relación de valor incalculable, pues, además de completar los datos antes referidos, nos describe pormenorizadamente todo lo que era el proceso de preparación de la fiesta, el protocolo que se seguía, el séquito que lo formaba y el itinerario de ida y vuelta en su estación al convento de San Leandro, entre otras muchas cuestiones que seguidamente pasaremos a detallar[22].

Siguiendo pues dicho relato, el maestro de ceremonia debía tener preparado todo el instrumental tanto para la procesión como para la misa. El día anterior a la fiesta, sacaba los candelabros grandes y la alfombra de segunda clase para el adorno de la capilla mayor, tal y como estaba estipulado cuando se hacía una fiesta con reliquia, en esta ocasión la del cráneo de san Leandro, cuyo busto argénteo se colocaba en su parihuela, iluminada por ocho candelabros con velas de media libra y se preparaba también el palio blanco que la acompañaba en la procesión. Igualmente, al convento de San Leandro se llevaban en arcas los siguientes enseres: dos misales con sus fundas blancas, los cuadernillos de las misas de los santos de Sevilla, el epistolario con su funda, la campanilla de plata, un cáliz con purificador y dos patenas, las sacras, el puntero, la palmatoria con su bugía, el hostiario con hostias para consagrar, la bolsa con los corporales, pañito e hijuela, la toalla de manos, la fuente ovada y la pequeña, el aguamanil, unas vinajeras con salvilla, la casulla y tres manípulos, la banda para el subdiácono, los cuatro portapaces con sus tafetanes, el paño del púlpito, el ornamento del acólito, un incensario, cuatro candeleros dorados con cuatro velas de una libra y doce hachas. De igual manera, se llevaban los bancos para el coro, los dos atriles, el realejo y las sillas para ser colocadas en el altar mayor del convento y recrear con ello el orden de los asientos del coro catedralicio. Además, preveía el maestro de ceremonias que si asistía a la procesión el arzobispo se debía llevar al convento el reclinatorio, el misal de plata, otra palmatoria con su bujía, otro portapaz y tres taburetes para los asistentes del prelado.

Un instrumental y mobiliario que debía estar preparado para la mañana del día 13 de marzo, festividad de san Leandro, cuando comenzaba el ritual. En concreto, se iniciaba después del toque de campana de prima, de cinco y media a seis y media. A esa hora se rezaba una misa en el altar de san Leandro, y una vez acabado el oficio de tercia

[18] *Reglas de Coro y Cabildo de la S. Iglesia Metropolitana de Sevilla y memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Dean y Cabildo de ella*, Sevilla, 1608, p. 36.

[19] RUBIO MERINO, P.: *Reglas del tañido de las campanas …*, op. cit., p. 294.

[20] RUIZ JIMÉNEZ, J.: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 231.

[21] *Ibidem,* p. 370.

[22] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9267, ff. 110r-129r.

Detalle de las tiras del Corpus Christi de Sevilla, Nicolás de León Gordillo, 1747. Andas de San Leandro.

en el coro, y mientras se recitaba el *Exarge*, salía el cortejo de la capilla mayor, el cual estaba formado por la cruz patriarcal con los cuatro ciriales y el pertiguero, el sacristán mayor, los incensarios, el maestro de ceremonias, el celebrante con la cruz de cristal en las manos y el diácono con la "Reliquia de las Puertas". Todos se encaminaban hacia el coro y en la entrada se quedaban la cruz con los ciriales, los incensarios, que ya debían haber sido bendecidos en la sacristía, y el subdiácono. El resto entraban en el coro, y delante del atril del águila se colocaban el pertiguero, los segundarios, el sacristán mayor, el maestro de ceremonias, el diácono y el celebrante. Entonces se entonaban el *Primo Deus Misereatur viri* y los *kyries,* y, a continuación, el maestro de ceremonias quitaba al celebrante el bonete y el sacristán al diácono, para la lectura de los versos y oraciones dedicados al santo. Terminados los rezos, el diácono, delante del referido atril, entonaba el *Procedamus in pace*, con el que se finalizaba el coro, ordenándose la procesión cantándose la oración de vísperas *Ecce Sacerdos magnus*. Mientras que se hacían estos rezos y cantos, el busto relicario bajaba las gradas del altar mayor, y los beneficiados con capas blancas de medios racioneros tomaban el palio blanco y cubrían la reliquia, aguardando la salida de la procesión.

Era entonces cuando se procedía a organizar el cortejo en la nave de la epístola con dirección hacia la Capilla Real para finalmente salir del templo por la puerta de Palos. Encabezaban la procesión las cruces de las parroquias de la ciudad por orden de antigüedad y portadas por sus respectivos sacristanes, como correspondía a toda fiesta importante catedralicia, para continuar con la cruz patriarcal junto a los ciriales e incensarios[23]. Tras esta cabecera se disponían el clero y el cabildo colocados según su importancia, entre los que figuraban el portero para mantener el orden, un pertiguero entre los racioneros enteros y otro entre los canónigos más antiguos, a los que seguían los beneficiados con capas blancas, los secundarios y la parihuela con la reliquia de san Leandro. Además, si asistía a la procesión el arzobispo, su cruz iba detrás de los últimos y delante de la reliquia. Tras el busto del santo se ubicaban el maestro de ceremonias, el diácono y el ce-

[23] El orden que marca para las cruces parroquiales en la procesión es el siguiente: preside la patriarcal de la catedral, a la izquierda se debían disponer en orden las cruces parroquiales de San Isidoro, San Nicolás, San Bartolomé, San Esteban, Santiago, San Ildefonso, Santa Catalina, San Román, San Marcos, Santa Marina, San Julián y Santa Lucia. En el lado derecho discurrirían las cruces de San Salvador, Santa María Magdalena, San Vicente, San Lorenzo, San Miguel, S. Andrés, San Martín, San Juan de la Palma, San Pedro, Omnium Sanctorum, San Gil y Santa Ana de Triana. El maestro de ceremonias explica que el orden se basaba en un informe del abad Gordillo, advirtiendo que existía un pleito entre la colegial del Salvador y la parroquia de Santa Ana, por encabezar las cruces a la derecha y a la izquierda respectivamente, aunque refería que Santa Ana era la parroquia más moderna de Sevilla, dando a entender que tenía su razón de ser ir la última como lo había determinado el abad. También anotaba que este colocaba a los lados de la patriarcal las cruces de Santa Cruz y Santa María la Blanca por ser capillas de la catedral, pero que ya no se venía haciendo en las grandes procesiones, por lo que no debían ir, pues solo lo hacían el Domingo de Ramos, el Corpus y la Asunción. ACS, FC, Secc. II, Sign. 9267, f. 113r.

lebrante, y si estaba presente el prelado, este sería el que cerraba la comitiva del clero. La parihuela era guiada por el sacristán mayor y era portada por los cuatro racioneros más antiguos con sus capas blancas. Además, para quitar el sol al arzobispo, un colegial portaría un abanico del color que le correspondiera al día, e igualmente otro colegial acompañaría al deán para lo que se le ofreciere, así como los dos cetreros y el veedor. Finalmente, el cortejo terminaba con el coro de seises y ministriles que iban cantando los himnos *Confessor Pontif* y el *Felix namque*, interpretados con la ayuda de un colegial que portaba el libro de coro.

Todo el cortejo se dirigía como dijimos hacia la capilla de los Reyes, donde se paraba la procesión. Entonces, el pertiguero y el maestro de ceremonias llevaban al deán hasta el altar de la Virgen. Allí le esperaba el capellán mayor o el más antiguo de los capellanes para entregarle la arqueta con los restos del cuerpo de san Leandro envuelta en un tafetán, encaminándose luego hacia la reja de la capilla y acompañados por todos los capellanes con cirios encendidos. Cierto es que el maestro de ceremonias establece otro criterio si no asistiera el capellán mayor a dicho acto y fuese sustituido por el más antiguo, ya que, en ese caso, el sustituto no acompañaría al deán hasta la reja. Además, se introduce una nota en este apartado para referirse a un caso concreto que sucedió en 1675, cuando el deán era Jerónimo de Aranda y Torres y a su vez también era capellán mayor, lo cual determinó que él hiciera todo el ritual de recogida y entrega de la reliquia[24]. Tras cruzar la reja, el deán al llegar a la parihuela entregaba la arqueta al sacristán mayor, quien, poniendo un banquillo facilitado por un acólito de la Capilla Real, abría "la espalda del santo" e introducía la urna sobre una almohada dispuesta en su interior. Esta alusión a la espalda del santo no se refiere al busto propiamente dicho sino a la trasera de la peana donde iba colocado, la cual había sido ejecutada por Gaspar de Vozmediano en 1639 para este fin[25].

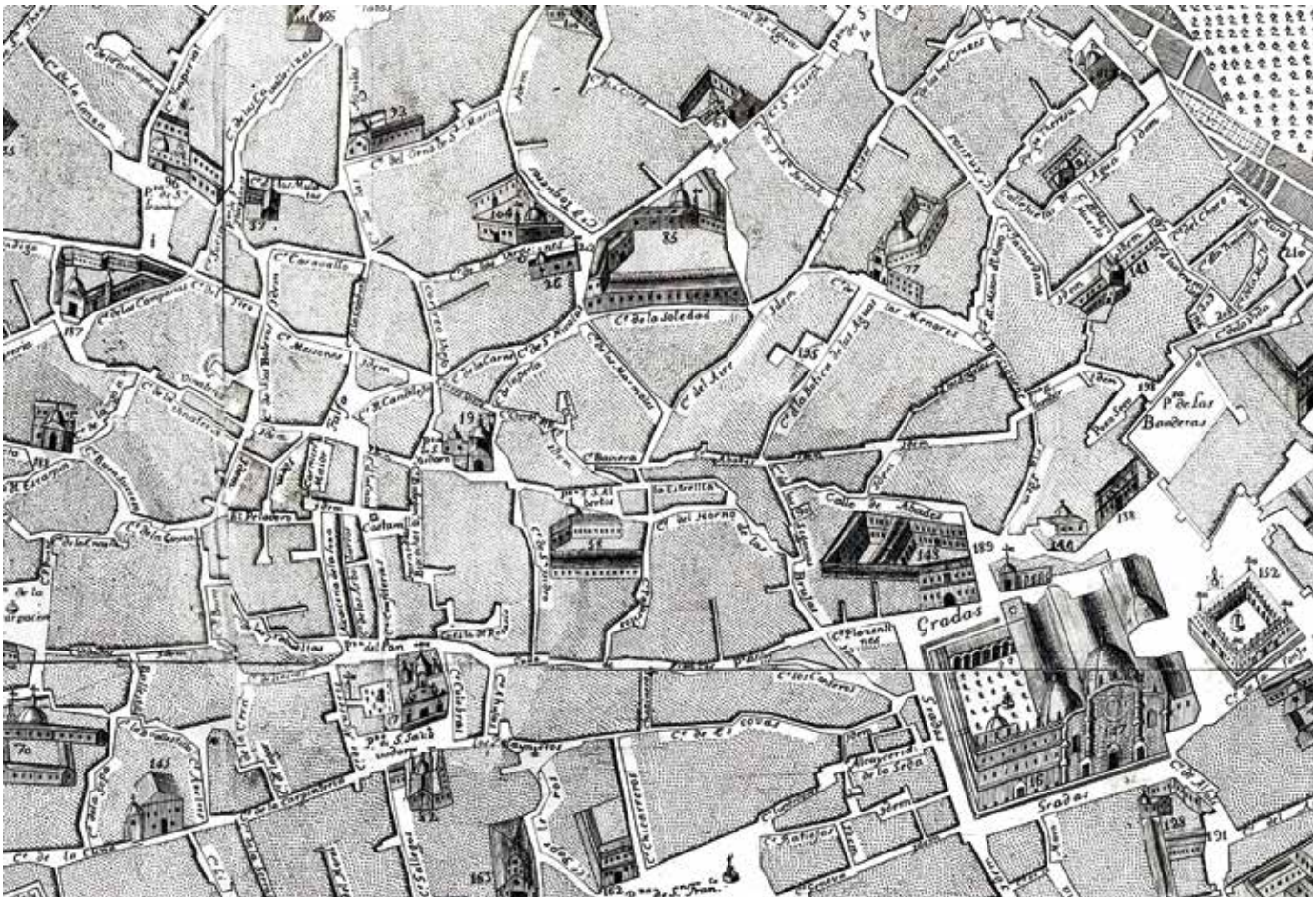
Tras este acto regulado por el mencionado protocolo establecido por la Capilla Real, se reanudaba la procesión, y saliendo por la puerta de Palos, la comitiva solía pasar por las parroquias de San Isidoro, San Nicolás o San Ildefonso, según el camino que tomase antes de llegar a su destino. En todas ellas eran recibidos con las puertas abiertas, volviéndose la reliquia hacia el interior, y allí el sochantre y algunos veinteneros del coro entonaban el canto de las segundas vísperas del santo titular y los seises respondían con el verso correspondiente, para terminar con la oración del celebrante. Las parroquias debían recibirles con la cruz, ciriales, incensarios, preste y diáconos, además de todo su clero, tal y como también podía suceder en los monasterios por los que pasara, aunque en ellos no había estación ni cantos.

Una vez llegaba la procesión a su destino también era recibida por la cruz, ciriales, preste y diáconos del cenobio agustino. Tras entrar en el templo de San Leandro, se colocaba la parihuela en el lado del evangelio bajo las gradas de la capilla mayor, donde igualmente se instalaba la cruz patriarcal. Después, el celebrante decía la oración de san Leandro y, junto al diácono, se retiraban a la sacristía para revestirse y tomar el primero la casulla y los manípulos, y el segundo la banda.

En la capilla mayor delante del altar se colocaban los asientos siguiendo la distribución del coro catedralicio, siempre presididos por el arzobispo si estuviese presente. En los asientos colocados a la derecha se sentarían el deán, el chantre, el tesorero, el arcediano de Jerez, el arcediano de Niebla y el arcediano de Carmona. En el lado izquierdo se ubicaban el arcediano de Sevilla, el maestrescuela, el arcediano de Écija, el arcediano de Reina y el prior de las ermitas. Luego se colocaban a ambos lados y por orden de antigüedad los canónigos propietarios ordenados *in sacris*, los canónigos coadjutores ordenados *in sacris*, los racioneros enteros propietarios ordenados *in sacris*, los racioneros coadjutores ordenados *in sacris*, los racioneros medio propietarios ordenados *in sacris*, los racioneros medios coadjutores ordenados *in sacris*, los canónigos propietarios no ordenados, los canónigos coadjutores no ordenados, los racioneros enteros no ordenados, los racioneros medios propietarios no ordenados y los racioneros medio coadjutores no ordenados que eran los últimos de todo cabildo. Tras todo este clero, en el lado derecho le seguían los racioneros músicos por antigüedad y también gozaban de silla los demás ministros que tuvieran capa de coro. En el lado izquierdo los otros racioneros músicos y racionero organista según antigüedad por lo dispuesto en un auto capitular de 1663. Tras ellos se colocarían los dos canónigos de la colegiata del Salvador que solían asistir a las procesiones en sillas a ambos lados, y los beneficiados de las parroquias según su antigüedad. Además, en los bancos del lado derecho le seguirían el maestro de ceremonias, el pertiguero más antiguo, los veinteneros ordenados, luego los no ordenados y finalmente los capellanes ordenados y no ordenados. En el izquierdo iría el cruciferario del prelado, el sochantre, el pertiguero más moderno, y los

[24] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9267, f. 118r.

[25] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Reliquias y relicarios de san Leandro…", op. cit., pp. 9-10.



Detalle del plano de Olavide donde se muestran las calles, plazas y templos por los que pasaba la procesión, desde la catedral hasta el convento de San Leandro.

veinteneros capellanes como en el otro lado. El apuntador del cabildo tenía preferencia después del veintenero más antiguo del lado derecho y en la misma situación el rector del colegio de San Isidoro en el lado izquierdo, aunque el vicerrector se sentaba tras el capellán más antiguo del coro derecho, e igual sitio tenía el comendador mayor del coro cuando no era capellán, pues siéndolo iba según su antigüedad entre los capellanes. Los capellanes de la capilla de las Escalas iban los últimos, después de los capellanes del lado izquierdo, colocándose a la cabeza su capellán mayor. Los colegiales se ubicaban delante de todo el coro y los seises en medio.

Además, el maestro de ceremonias anotaba la posibilidad de que asistiera el asistente de la ciudad, que en ese caso se sentaría en el asiento del arcediano de Sevilla y este un puesto más abajo, corriendo por lo tanto de sitio todos los asistentes. Igualmente preveía la posibilidad de que concurriera el provisor del asistente, que en ese caso pasaría al puesto del deán. Asimismo, el juez de la Iglesia, aunque no fuere prebendado, tenía asiento en el coro derecho después del canónigo más antiguo.

Pues bien, una vez sentado todo el clero en el coro colocado delante del altar, daba comienzo la misa que era de primera clase y por ello se cantaba muy despacio y tenía las mismas ceremonias que las del templo catedralicio, con la única salvedad que no había caperos y que después de la epístola y en el ofertorio solían cantar las monjas algunos villancicos.

Acabada la misa se organizaba el regreso de la procesión a la catedral. El celebrante y diáconos se desvestían y el primero se colocaba la capa. La parihuela con el santo se solía acercar al coro de las monjas para que la pudieran ver y cantar villancicos. Y tras este acto, comenzaban las letanías entonadas por los canónigos y contestadas por los seises con la respuesta *Sant Leander ora pro nobis*. En este camino de vuelta no había paradas en los templos por los que pasaba la comitiva, a su llegada a la catedral se encaminaban hacia la Capilla Real donde

Procesión de la Espada de San Fernando el día de San Clemente. El pendón lo porta el concejal Pascual Charlo. La espada es portada por Francisco Maestre Laborde-Boix, conde de Salvatierra y gobernador civil de Sevilla. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Sánchez del Pando. 23 de noviembre de 1919.

el dean entregaba la reliquia al capellán real en el altar de la Virgen de los Reyes, y la procesión fenecía en el altar mayor rezándose la sabatina *Beata Mater* seguida de la oración del tiempo. Tras el rezo de la sexta se retiraba la parihuela con el busto relicario de san Leandro.

Finalmente, el maestro de ceremonias añadía la posibilidad de que algunos años por alguna causa, normalmente meteorológica, se cancelara la procesión al convento, siendo sustituida por otra claustral por las naves de la catedral, eso sí, sin la estación a la capilla de los Reyes y todo el culto centrado en la capilla mayor.

Esta procesión estuvo vigente con estas características hasta la reforma litúrgica de 1793. Según informaba Matute en sus *Anales*, en dicho año se dio fin al laberinto que existía en la catedral acerca del cumplimiento de las pitanzas, memorias, aniversarios y procesiones, cuyo plan de conmutación fue presentado por el Cabildo al arzobispo Alonso Marcos de Llanes Argüelles, quien lo aprobó por decreto dado en Umbrete el 5 de agosto de 1793, autorizado al efecto por un rescripto de Pío VI fechado el 15 de junio de 1789. Gracias a dicho decreto quedaban suprimidas y conmutadas las pitanzas y aplicadas sus confusas rentas para dotes de otras capellanías servideras con destino al altar y coro, y los aniversarios se conmutaron en cuatro misas solemnes de primera dignidad, que se cumplirían en las cuatro estaciones del año. Y lo que más nos interesa a hilo de nuestro argumento, quedaban suprimidas muchas procesiones dentro y fuera de la catedral, entre ellas las que hacía el cabildo a San Pedro, San Isidoro, San Juan de la Palma y San Leandro. Una determinación que tomaba el cabildo con el fin de aliviar sus obligaciones, muchas de origen desconocido, con rentas perdidas y que grababan en demasía las arcas catedralicias[26].

Por lo tanto, finalizaba con este decreto la tradicional procesión de san Leandro a su convento, de caracteres tan barrocos, imponiéndose en definitiva la mentalidad propia de la Ilustración donde todos estos ceremoniales se consideraban fuera de lugar. A partir de ese momento, la ceremonia se desarrollaría en el interior del templo, tal y como será recogida en la *Regla de Coro del Cabildo de la Catedral de Sevilla* que se publicó en 1923[27]. En su articula-

[26] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Tomo III, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1887, pp. 138-139.

[27] *Regla de Coro de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, Imprenta y librería Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1923,

Urna ejecutada en 2019 para hacer visible a los fieles la arqueta relicario con los restos de san Leandro.

do, a la festividad, si bien seguía siendo doble de segunda clase, se le otorgaba aparato de primera para la catedral de Sevilla. La tercia se hacía sin órgano y se establecía un nuevo rito concretado en una procesión claustral con estación a la capilla del santo, a los pies del templo, donde se predicaba su panegírico. Además, en dicho altar se colocaba la reliquia del santo, que entendemos era la de su cuerpo que se encontraba en la Capilla Real, pues del cráneo ya no había noticias en el relicario catedralicio, por lo que se podría haber mantenido la antigua tradición de préstamo, aunque sin el protocolo barroco. Pero lo verdaderamente novedoso era el cambio de fecha que se había producido en este tiempo, pues se pasó del 13 de marzo al 27 de febrero, adaptándose así a lo establecido en el martirologio romano, con la posibilidad de trasladar la fiesta al siguiente día en los años bisiestos.

Novedades que volverán tras las reformas en el calendario festivo surgidas en el Concilio Vaticano II, que provocaron el paso de la fiesta del santo al día 13 de noviembre, siendo la que hoy día celebra el Cabildo eclesiástico hispalense. Y si bien la celebración y sus reliquias han caído en el olvido para el pueblo sevillano, recientemente y por iniciativa del Excmo. y Rvdmo. Monseñor Juan José Asenjo Pelegrina, arzobispo de Sevilla entre 2009 y 2021, la catedral quiso poner de nuevo en valor las reliquias de san Leandro como símbolo y pilar de la Iglesia hispalense. Por ello, se sacó de la cripta de los Reyes de la Capilla Real la antigua urna de plata con los huesos de su cuerpo, donde se había guardado en estos últimos tiempos, y se colocó a los pies de la Virgen de los Reyes, en un acto de demostración histórica de la relevancia que desde los orígenes de la seo hispalense tuvieron estos sagrados restos[28] ●

p. 65.

[28] Información extraída de un artículo de Ana Isabel Gamero sobre los fanales hechos para ambos relicarios y publicado en https://www.catedraldesevilla.es/las-reliquias-de-san-leandro-y-san-isidoro-en-la-catedral/

RELICARIO DE LAS TABLAS ALFONSÍES, CA. 1274, intervenciones históricas en 1572 y 1604

Anónimo

Plata dorada cincelada, recortada y dorada. Alma de madera.
Piedras preciosas y semipreciosas, camafeos, cristal de roca y esmaltes

56 x 104 x 3 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El relicario de las llamadas Tablas Alfonsíes siempre estuvo presente entre las reliquias que procesionaban en el Corpus Christi de Sevilla. Donado por el rey Alfonso X el Sabio a la catedral hispalense es sin duda el relicario más antiguo que conserva. De hecho, está perfectamente documentado, ya que fue una donación registrada en el codicilio testamentario del monarca, fechado el 10 de enero de 1284. En él disponía que este tríptico dedicado a santa María sería entregado a la seo hispalense, lugar elegido, junto a la catedral de Murcia, para ser enterrado. Además, establecía que este relicario debía ser utilizado en todas las procesiones que se dedicasen a la Virgen al igual de ser expuesto en veneración de los fieles sobre el altar. Asimismo, se ha relacionado con la historia milagrosa de los relicarios del monarca que se recoge en sus famosas Cantigas, concretamente en la número 274. En ella relata cómo el monarca en 1264 marchaba del alcázar de Sevilla para realizar un largo viaje y envolvía todas las reliquias que poseía. A su vuelta en 1274 apreció que todas ellas se habían deteriorado por el paso del tiempo y la humedad, exceptuando la de Santa María, que se mantenía tal y como la había dejado, atribuyendo esta milagrosa apariencia a la intercesión de la Virgen. Y si bien los relicarios que se recrean en esta cantiga no se asemejan al conservado en la catedral hispalense, sí aparece en otras posteriores, en tanto, tras el milagro, el monarca decidió hacerle un nuevo relicario. Este relicario sería el de las Tablas, el cual probablemente fue ejecutado por alguno de los plateros asentados de la ciudad, como por ejemplo el conocido maestre Jorge, quien se había encargado de hacer el ajuar de platería de la Capilla Real fundada por el mismo rey para el enterramiento de sus padres y el suyo propio, o algunos de los orfebres asentados en la ciudad después de la conquista y el repartimiento. No obstante, han sido numerosas las intervenciones que ha recibido la pieza a lo largo de los años, lo cual ha implicado la modificación o añadidura de elementos ornamentales que no afectaron realmente a la visión primigenia del relicario. En concreto, están documentadas las reformas realizadas por Hernando de Ballesteros el Viejo en 1572 y Alonso de Torres en 1604.

El concepto de tríptico de este relicario tiene su origen en las estaurotecas de Bizancio, siendo bastante comunes en Europa en época gótica, conservándose varios ejemplos parecidos como el "Libro de plata" de la catedral de Mallorca, el del Ajedrez de Carlomagno o de Roncesvalles o en los relicarios de la corte francesa de época de Felipe V y Luis IX. Sus tres hojas se cubren de una chapa de plata al exterior que muestra dieciséis registros cuadrados, delimitados por una cenefa gótica, conservando en algunos ángulos el águila de la heráldica dinástica de los Suabia. Cada campo recoge cinco placas troqueladas, la central con el escudo de Castilla y León

y las cuatro restantes en las esquinas con los temas de la Anunciación y la Epifanía de manera alternante.

En su interior, las tablas se dividen en quince campos, además de dos bandas extremas. En los campos aparecen cavidades cuadrilobuladas, recubiertas por láminas de oro y cerradas con cristal de roca, y en ellas se custodian las múltiples reliquias identificadas por inscripciones latinas, y en las bandas extremas estas son apaisadas, enmarcadas por dos cenefas manieristas de rombos y óvalos enlazados, que igualmente recorren todo el perímetro del relicario y que se añadieron en 1604. En el compartimento central aparece un magnífico camafeo de ágata macedónico donde se representa la *Theotokos Kirotissa* entre san Gregorio Nacianceno y san Juan Crisóstomo. Además, este camafeo se rodea de piedras preciosas y semipreciosas de cabujón, y en las uniones de las cenefas aparecen bellos remates calados manieristas producto de la aludida reforma de principios del siglo XVII. Al referido camafeo se unen otros dispuestos en las bandas laterales de las puertas, hallándonos en la izquierda los camafeos góticos de Adán y Eva y la Dama y el Unicornio, mientras que en la derecha aparecen los de la Virgen con el Niño y la Incredulidad de Santo Tomás que son de hechura renacentista. En las esquinas se localizan cuatro esmaltes figurativos también de esta última época, aunque muy perdidos, y donde solo se reconoce la figura de san Francisco de Asís.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La orfebrería en Sevilla,* Laboratorio de Arte, Sevilla, 1925, p. 5.

CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X El Sabio,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 204-207.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 19.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística, Tomo II,* El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 427-431.

LAGUNA PAÚL, T.: "Las Tablas Alfonsíes", en *Alfonso X El Sabio,* Caja del Mediterráneo, Murcia, 2009, pp. 638-640.

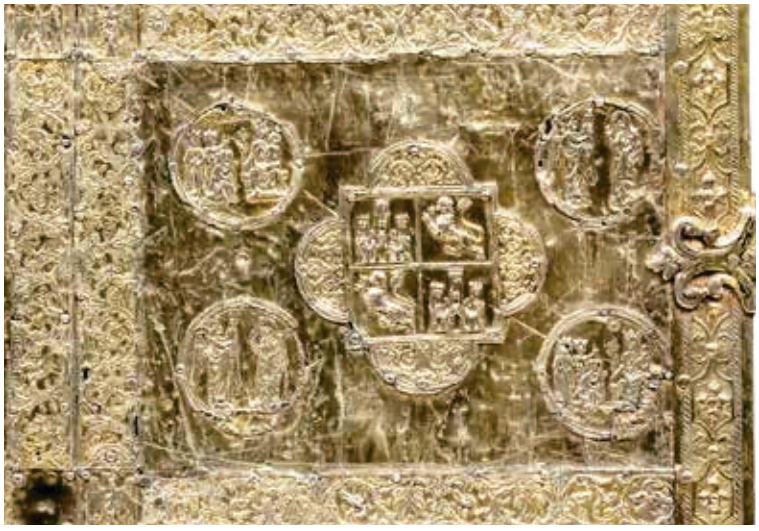
PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería de la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 598-597.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Tríptico relicario de las Tablas Alfonsíes", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 191-193.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 42.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 176-177.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 162.



LIGNUM CRUCIS DEL ARZOBISPO PEDRO GÓMEZ BARROSO, CA. 1389

Anónimo francés (cruz y grupo escultórico); anónimo sevillano (peana)
Oro cincelado, fundido y grabado, esmalte, camafeos y piedras preciosas
52 x 24,5 x 24,5 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta cruz relicario formó parte del cortejo del Corpus Christi de Sevilla, al menos desde principios del siglo XVII, según cuenta el abad Gordillo en sus *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. En efecto, no hay duda de su presencia, pues lo describe con gran detalle, siendo posiblemente el que luego se identificó como aquel relicario que se había labrado con el primer oro venido de América en las referencias escritas y gráficas del siglo XVIII. Ello se debió, sin duda, a la conocida antigüedad de la pieza, ya que realmente se trata de una creación gótica de fines del siglo XIV donada a la catedral por el arzobispo don Pedro Gómez Barroso, que gobernó la sede hispalense entre 1378 y 1390. En concreto, la donación fue escriturada el 10 de julio de 1389, donde, además de un relicario de san Leandro, aparece "una cruz de oro con seis esculturas de oro", además de seis camafeos y gemas preciosas como balajes o rubíes, zafiros, calcedonias, esmeraldas, amatistas y cornalinas, que debían emplearse en el adorno del Lignum Crucis, cuyo costo debía salir de la mesa arzobispal y de sus rentas. Por lo tanto, dicho adorno que hoy se puede apreciar en la cruz debió ser colocado en la pieza después del referido año.

La parte más antigua de la pieza es la cruz y el grupo escultórico que se dispone sobre la plataforma que la sostiene. La primera tiende al diseño griego, pues sus brazos son de tamaño casi similar, y en sus frentes presenta unas tecas almendradas donde se advierten varias reliquias, destacando la que se abre en el crucero que guarda parte del sagrado leño. El resto de su superficie se decora a base de un delicado trabajo de esmalte champlevé, con unas cadenetas de zarcillos con flores trilobuladas típicas de la estética gótica, entre piedras talladas en cabujón que, junto al oro, le confieren la policromía típica de la época y que son las que entregó el arzobispo para su aderezo. Junto a estas gemas también donó los seis camafeos que se colocaron en los extremos menores y que son un testimonio de la tradición existente en las cortes europeas del siglo XIV de recuperar estas antigüedades y colocarlas en regalías o relicarios de importancia. En este caso, hay un camafeo de origen romano, mientras que los otros son medievales. Una coincidencia con una corriente europea que también se repite en el grupo escultórico, donde se representa la *Lamentación ante Cristo muerto*, tema compuesto en este caso por la Virgen soportando al yacente junto san Juan Evangelista en un lateral y José de Arimatea y María Magdalena a los pies de Jesús al otro lado de la cruz relicario, recreándose así el pasaje de la Piedad. Este tipo de grupos escultóricos adornando relicarios fue habitual en las creaciones francesas, a las que sin duda se puede adscribir esta obra, mostrando gran relación con relicarios coetáneos que presentan pasajes evangélicos en escultura como la Huida a Egipto de la catedral de Gaeta o el de san Simeón de Aquisgrán. Un origen francés que coincide también con el de los esmaltes que adornan la repisa hexagonal que soporta el grupo escultórico y que recrean bustos de santos.

A mediados el siglo XVI, el relicario sufrió una importante restauración, provocada por su deterioro al ser utilizada en la procesión de la fiesta de la Santa Cruz. En ese momento se eliminó la figura de Nicodemo y se le sustituyó la antigua peana por la actual, procedente de una pieza de altar, posiblemente de un cáliz, una cruz de altar o un ostensorio. Se trata de un trabajo local, gótico y de hacia el año 1430, el cual muestra una traza estrellada y lobulada que generan en su alzado seis gajos que son ocupados por grabados en los que se representan diferentes pasajes de la Pasión y Resurrección de Cristo, en concreto, *El entierro de Cristo*, *la Resurrección, la visita de las mujeres al sepulcro, el descenso al Limbo, el Noli me tangere* y *el camino de Emaús*. Una pieza que además lleva grabado un pequeño rostro de mujer que se ha atribuido a un punzón de la época.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla,* Imp. de Izquierdo y Comp.ª, Sevilla, 1906, pp. 312-313.

ASCONI, A.: "Linne di ricerca sull'oreficeria nel Lazio meridionale. Il Medioevo", en *Esculture Preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo,* Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 25-37.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 423-424

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, pp. 19-20.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Guía artística de Sevilla,* La Andalucía Moderna, Sevilla, 1905, p. 179.

LAGUNA PAÚL, T.: "Cruz medieval-relicario", en *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía,* Focus-Abengoa, Sevilla, 2008, pp. 137-138.

MARTÍN ANSÓN, M. L.: "El Lignum Crucis de la catedral de Sevilla. Nuevos datos para su interpretación a la luz de los documentos", *Archivo Español de Arte,* nº 301, 2003, pp. 23-37.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 587.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Lignum crucis de don Pedro Gómez de Albornoz", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 535.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Lignum Crucis con la lamentación sobre el cuerpo de Cristo", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 98-99.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros,* Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 117-137.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 42.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 160-161.

SANZ SERRANO, M. J.: "Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado", *Laboratorio de Arte,* nº 12, 1999, p. 51.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 163.

RELICARIO DE SAN CRISTÓBAL, ¿1467?, CA. 1700

Torre ¿Antón Rodríguez?. Pie y vástago anónimo
Plata sobredorada, repujada, cincelada, torneada y fundida
67 x 22 x 22 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El relicario hoy conocido como de san Cristóbal es uno de los más antiguos de la catedral. En origen contenía muchas reliquias y quizás fuese aquel mandado hacer en 1467 al platero Antón Rodríguez[1]. Y es posible que así sea, ya que en 1595 se extrajeron sus reliquias para reubicarlas en los nuevos relicarios que iba a labrar Francisco de Alfaro, restando solo en este antiguo tabernáculo gótico la muela de san Cristóbal, denominación que ha llegado hasta nuestros días como identitaria de esta pieza. Una reliquia de la que Pablo Espinosa de los Monteros decía que era "de estupenda grandeza" y Ortiz de Zúñiga advertía que era tan grande que manifestaba la corpulencia del santo gigante. Además, este relicario gótico formaba parte del cortejo de la procesión del Corpus Christi desde las primeras relaciones que se tienen del mismo, y según Juan de Loaysa en 1605 "cayo este Relicario y se quebraron los pilaricos de vitro que tenía"[2]. Una caída y deterioro que serán finalmente determinantes para que fuesen suplantados sus antiguos vástago y peana por un cáliz barroco que se adaptó para soportar el torreón gótico, tal y como sucedió con otros relicarios de la catedral en época barroca.

Por lo tanto, de la originaria pieza gótica conserva el cuerpo superior en forma de torre gótica ochavada, con dos cuerpos en altura y con una aguja puntiaguda de remate. En el primer cuerpo, en cada frente se abre un arco apuntado entre pilares rematados por estilizados pináculos y con un gablete triangular, enmarcando el vidrio circular que contiene la reliquia, mientras que el superior se resuelve con arcos lobulados. Como dijimos, desconocemos cuándo el relicario fue reformado, suplantándose su inicial soporte gótico por el cáliz barroco de grandes dimensiones que hoy presenta. Este posee una peana de traza lobulada con pestaña saliente, tramo convexo y cuerpo superior recorrido por gallones radiales que reciben motivos florales y frutales. El astil presenta un nudo periforme invertido y como soporte del torreón gótico aparece la subcopa del antiguo cáliz con estilizadas hojas de acanto que se fusionan con los ángulos del ochavo superior. Un diseño singular del que desconocemos su procedencia, pero que se puede fechar hacia el año 1700.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9347, f. 36r.

[2] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11289, exp. 34.

BIBLIOGRAFÍA

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Matías Clavijo, Sevilla, 1635, p. 151.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 425-426.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 22.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid, 1677., p. 231.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 38.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 181.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 160.

LIGNUM CRUCIS DE CONSTANTINO, 1515-1562

Juan de Oñate (doc. 1484-Sevilla,1526)
y Hernando de Ballesteros (h. 1510-Sevilla, 1579)

Plata dorada cincelada, repujada y calada, oro con esmaltes repujado, cincelado y torneado, perla y vidrio biselado

33 x 18 x 15 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Una de las reliquias más importantes de la catedral hispalense fue siempre el llamado Lignum Crucis de Constantino. Esta reliquia fue donada por don Alonso de Fonseca (arzobispo hispalense entre los años 1454-1460 y 1464-1473) por una cláusula de su testamento redactado en Coca el 17 de mayo de 1473, llegando a Sevilla en 1482. Su denominación viene determinada por una leyenda piadosa recogida por el historiador Alonso Morgado. Según este legendario relato, la reliquia había formado parte del pectoral que santa Elena regaló a su hijo y con la que fue amortajado. Después de siglos oculto, tras la conquista turca de Constantinopla, los otomanos profanaron la tumba del emperador y robaron la reliquia, vendiéndosela a un cardenal, el cual se la dio al papa, este al rey de España y este, a su vez, al cardenal Fonseca, quien la depositó definitivamente en la catedral de Sevilla. No obstante, para constatar su autenticidad, hizo encender un brasero entre los dos coros de la seo a donde arrojó el sagrado leño, y mientras que oficiaba una misa de pontifical, comenzó a desprender una agradable fragancia que se difundió por toda la ciudad y atrajo a numerosos fieles que fueron testigos de la recuperación de la reliquia sin que hubiera sufrido ningún daño.

Una vez llegado el Lignum Crucis, el cabildo decidió hacerle un relicario en 1514, siendo labrado al año siguiente por el platero catedralicio Juan de Oñate, el cual se componía de una peana de plata y una cruz de oro[1]. Dicha cruz fue sustituida en 1562 por el también platero de la catedral Hernando de Ballesteros el Viejo. Por lo tanto, el relicario presenta dos partes diferenciadas: una peana gótica en plata dorada y la cruz renacentista que contiene la reliquia en oro y esmaltes.

La peana de Juan de Oñate sigue el prototipo de la orfebrería del final del Gótico, la cual presenta una planta estrellada, marcada por una saliente pestaña moldurada, de la que se levanta un alto zócalo calado con motivos de cardina, y que deja paso a la plataforma gallonada y bulbosa. Sus seis gallones perfilados por marcos lisos son recorridos por unos tallos vegetales de carnosa apariencia, que van perdiendo el carácter de la hoja de cardo y se van acercando, en su concepción más natural y en su planteamiento simétrico, a la estética del primer Renacimiento.

No obstante, la parte más suntuosa y rica de este relicario es la cruz, donde Ballesteros el Viejo realiza una de sus creaciones más logradas, ya que, además de su buen hacer en la labra del oro, destaca en ella la utilización del esmalte, que le imprime una bellísima policromía. Comienza en el nudo, cuyo diseño de basamento en forma de bulbo que soporta un plato de base semiesférica donde, tras un friso entre arandelas, se erige un cuerpo troncocónico con sierpes enroscadas, se acerca a las obras castellanas del momento, especialmente a las de Francisco de Becerril, a quien conoció en 1560 cuando viajó a Cuenca por mandato del Cabildo catedralicio. Pero, además, esta composición respira de un fuerte conocimiento de las fuentes grabadas, recordando las estampas de Altdorfer, tanto en el planteamiento formal como desde el punto de vista ornamental, sobre todo en los gallones rehundidos que aquí son entorchados y cubren el cuerpo superior troncocónico. A estos elementos, se añaden unas campanillas pendientes del plato inferior, muy recurrentes y típicas en esta época.

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign, 7057, ff. 23r, 36r, 41v.

Pero, sin duda, lo más sobresaliente es la cruz de oro que contiene la teca central. No tanto por su aspecto formal como por los elementos decorativos y por el primor y la minuciosidad con que están tratados, que han hecho de ella una de las más ricas de cuantas atesora la seo. Sigue el clásico formato de cruz latina y su crucero hace las veces de teca, que, tras un cristal, deja ver el sagrado leño. Tras este expositor, los brazos recogen en su superficie delicadas composiciones de *candelieri* como si fuesen cajas de pilastras, recordando a aquellas famosas composiciones de Lucas van der Leyden, Agostino Musi, Zoan Andrea o Nicoletto da Modena. A estos ornamentos cincelados se añade el esmalte translúcido de tintes rojos, blancos y negros, que le confiere ese carácter polícromo y suntuoso y que recuerdan asimismo las técnicas usuales utilizadas en las obras de joyería en Castilla y Andalucía. Finalmente, destacados también son los remates finales de los brazos de la cruz, donde sierpes enroscadas se unen en forma de corona imperial, y en el crucero, entre hojas caladas y casi trazadas en filigrana, se erigen gruesas y torneadas pirindolas. Es muy curiosa la base de la cruz, donde pende una perla natural, que enriquece más si cabe esta pieza clave en la trayectoria artística de Ballesteros el Viejo.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla,* En casa de la viuda de Hidalgo y sobrino, Sevilla, 1804, p. 70.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, p. 148.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 19.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 435-436.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla,* Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587, pp. 103-104.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 587.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Lignum Crucis del arzobispo don Alonso de Fonseca" en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 536.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 112-114.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 39.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 161.

SANZ SERRANO, M. J.: "Reliquias y relicarios de Lignum Crucis", en *Las Cofradías de la Santa Vera-Cruz,* Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza, Sevilla, 1995, pp. 257-276.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 163-164.

RELICARIO DE SAN CLEMENTE, 1516

Anónimo florentino y romano

Plata dorada torneada, repujada y cincelada; ágata tallada

45,5 x 16,5 x 16,5 cm

Inscripciones: "PARS DEX[TRI] BRACHII. S. CLEMENTIS PAPA ET. MARTIRIS" (copa); "BALTASAR DEL RIO EPISCOPUS SCALEM ARCHIDACONO DE NIEBLA ET CANONICUS HISPALENSIS SACRO AERARIO EIUS DE ICC DICAVIT AN DNI MDXVI SEPENTE LEONI CLEMENTIS X PONT. MAX." (peana)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El relicario de san Clemente es uno de los más singulares del relicario catedralicio. Fue una donación de Baltasar del Río, notario y camarero de León X, quien le concedió en 1515 el obispado de Scala y una canonjía en la catedral de Sevilla, siendo finalmente nombrado arcediano de Niebla en 1520. Y por esta relación privilegiada con el sucesor de Pedro y conociendo el anhelo que existía en la seo hispalense por poseer una reliquia del santo que era celebrado por ser en su onomástica cuando la ciudad había vuelto a la cristiandad, el papa Medici le concedió la reliquia de san Clemente, con sus respectivas indulgencias con una finalidad claramente recaudatoria, encaminada a financiar la obra de San Pedro del Vaticano. De ahí que León X mandara sacar la reliquia del monasterio de San Clemente de Roma y otorgara cuarenta años de perdón a quien asistiera a la procesión de recepción de la reliquia en Sevilla, a través de un breve fechado el 11 de abril de 1516. El Cabildo recibió la comunicación de esta ofrenda el 6 de junio siguiente, y ante las referidas indulgencias organizó su protocolo de recepción. La llegada de la reliquia aconteció el 29 de junio, y el Cabido encabezado por el arzobispo Diego de Deza, toda la clerecía y el Cabildo municipal, se acercaron en procesión hasta el Arenal, donde el obispo de Scala esperaba con el relicario en las puertas del Hospital de San Andrés[1]. Allí, Baltasar del Río entregó la reliquia al arzobispo y el breve del papa León X en el que se certificaba su veracidad, exponiendo que bajo su licencia y con la autorización del cardenal comendador del monasterio de San Clemente de Roma, se había sacado dicha reliquia de los restos del santo y se había guardado en una caja de estaño con unas cintas de seda colorada, lacradas con el sello de dicho cardenal. Dicha caja fue abierta por el arzobispo y mostrada a los fieles en un acto de piedad, para seguidamente ser guardada en el relicario y en procesión general conducido hasta la catedral, en cuyo altar mayor se colocó y celebró una misa solemne. Y para ganar las indulgencias otorgadas, tras la celebración de la misa, la reliquia quedó expuesta en el altar a la veneración de los fieles. Finalmente, después del rezo de vísperas, el cabildo la trasladó hasta la sacristía mayor, siendo depositada en el armario relicario catedralicio.

Y como dijimos, esta entrega escondía una finalidad recaudatoria que pronto fue puesta de relieve ante los capitulares, pues lo que buscaba era conseguir fondos para la construcción de la nueva basílica vaticana. Ello sucedió el 30 de junio, advirtiendo que se habían recogido importantes limosnas el día de la recepción, pero eran reacios a que fuesen a parar a Roma, teniendo presente que la fábrica catedralicia hispalense estaba igualmente

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7053, f. 336r.

necesitada de dineros para continuar su construcción[2]. Así lo expresaron el 4 de julio, cuando Baltasar del Río solicitó la mitad de las limosnas para la fábrica de San Pedro de Roma y, sin su presencia, argumentaron que ese dinero debía ser utilizado para cubrir los gastos de la fiesta de la recepción de la reliquia y que el resto tenía que quedar en la fábrica catedralicia, ya que no constaba que la basílica de San Pedro ni León X hubieran realizado dicha petición. Ante esta actitud, Baltasar del Río solicitó que no se tocaran las limosnas hasta que el papa resolviera como máxima autoridad, a lo que contestaron los capitulares que el pontífice máximo tenía abandonada aquella sede y que por ello debían utilizar los dineros para hacer frente a sus necesidades[3]. Finalmente, el obispo de Scala informó al papa, y este redactó un breve el 8 de septiembre en el que se estipulaba que todos los maravedíes procedidos de dicho jubileo se entregaran a Baltasar del Río para la fábrica de San Pedro, aunque en compensación y como acto de amistad con el cabildo hispalense, León X volvió a realizarle un importante presente, el magnífico frontal bordado que aún custodia la catedral.

Y, sin duda, el relicario era una verdadera obra maestra del arte de la orfebrería y la glíptica italiana de principios del siglo XVI. Según narran los primeros inventarios, en origen la peana circular presentaba tres patas en forma de animales heráldicos: un grifo con las armas del cardenal de Oristán, un león con las del papa León X y un cisne con las de Baltasar del Río. Unos elementos que ya habían desaparecido en 1565, debido a su fragilidad y a la disposición del relicario en las parihuelas de la procesión del Corpus, ya que, de manera inmediata a su llegada, el Cabildo determinó que formase parte del cortejo de reliquias. El resto de la pieza se conserva completo, a falta de una pedrería hoy perdida. Se inicia en una peana cilíndrica donde aparece un friso en el que una inscripción viene a certificar la donación del relicario. Una pieza que sostiene el cuerpo ligeramente cónico labrado en ágata, del que parte el astil abalaustrado, con un cuerpo en forma de estilizado bulbo con hojas de acanto en su base y un nudo esférico con querubes y guirnaldas, resolviéndose el cuello en forma de querubín alado del que nace una corona de hojas de laurel que sostienen la copa de ágata, la cual presenta el labio superior de plata dorada con otra inscripción alusiva a la reliquia que contiene. Esta copa es tapada por una patena de borde saliente sobre la que se dispone una escultura entronizada de san Clemente, vestido de pontifical, bendiciendo con la mano diestra y portando el ancla con la izquierda, atributo iconográfico identitario de su martirio.

Una obra que en origen parece ser un cáliz adaptado exprofeso para la finalidad última de relicario. Por ello pensamos que el cáliz propiamente dicho, en el que se mezcla la plata dorada y el ágata pudo formar parte del ajuar de León X y de factura florentina, en tanto su padre, Lorenzo el Magnífico, tenía una importante colección de este tipo de trabajos, los cuales se conservan en el Museo degli Argenti del Palazzo Pitti de Florencia. Un cáliz que sería regalado a su querido notario, quien lo adaptaría a la nueva función de relicario en Roma, añadiéndole las referidas alegorías heráldicas en la base y la escultura en su cúspide.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[2] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7057, f. 129r.

[3] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7057, f. 130r.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla,* Imp. de Izquierdo y Comp.ª, Sevilla, 1906, pp. 419-420.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, p. 151.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 433-432.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 20.

MOSCO, M.: "Lorenzo il Magnifico. I Vasi", en *El Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti,* Giunti, Firenze, 2004, pp. 31-44.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 42.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 178.

SANZ SERRANO, M. J.: "Relicario de San Clemente", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador,* Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 184.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 163.

ARQUETAS RELICARIOS DE LOS SANTOS SERVANDO, GERMÁN Y FLORENCIO, 1558-1559

Hernando de Ballesteros el Viejo (h. 1510-Sevilla, 1579)

Plata en su color repujada, cincelada, fundida y grabada

38 x 56 x 37 cm

Marcas: DO/FER ballesta (Hernando de Ballesteros el Viejo), Giralda/SE/VILLA (Sevilla) y BZERA (Diego de la Becerra)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La pareja de arquetas relicarios de los santos Servando, Germán y Florencio participaron en la procesión del Corpus Christi desde que se tienen registros. Primitivamente estas reliquias se guardaban en cajas de madera dorada, hasta que el Cabildo catedralicio decidió labrar unas en plata que estuvieran a la altura del esplendor que estaba adquiriendo la fiesta y la seo a mediados del siglo XVI. De hecho, fueron mandadas hacer en 1558 al platero Hernando de Ballesteros el Viejo, que en este momento regentaba la platería catedralicia, y fueron acabadas en 1559, trasladándose los restos de san Florencio a una de las arquetas y las reliquias de los santos Servando y Germán a la otra.

Su diseño reproduce el modelo de sarcófago rectangular con tapadera a cuatro aguas, rememorando con ello los enterramientos de la antigüedad cristiana. Pero este recuerdo se actualiza hacia las formas propias del Renacimiento en su adorno, pues se abren sus paredes con amplios arcos de medio punto sustentados por soportes antropomorfos inspirados en las estampas europeas del momento como las de Marcoantonio Raimondi. En concreto, se recrean las dos vertientes de hermas: por un lado, el varón hercúleo con los brazos cruzados o portando el cesto sobre su cabeza, y, por otro, la fémina también musculosa que desnuda plantea similares actitudes.

Muy interesante también es el ornamento de las cubiertas de estas arquetas, donde Ballesteros el Viejo plantea un tapiz de grutescos, roleos vegetales y putis, además de otros elementos de traza fantástica, que cubren toda su superficie y rodean unos circulares moldurados dispuestos en el centro, que a su vez son enmarcados por seres antropomorfos en composiciones que se acercan en mucho a estampas decorativas de Zoan de Andrea, Giovanni Antonio de Brescia, Nicoletto da Modena, Marcoantonio Raimondi, Heinrich Aldegrever y Jacob Bink.

No obstante, este adorno se plantea en ambos casos de manera diferente. En la arqueta de san Florencio, carnosos y gruesos angelotes revolotean, juegan y se contornean en torno a tallos florales y frutos, sin que falte tampoco algún elemento de tinte fantástico. Todos ellos están rodeando a los tondos figurativos que centran la iconografía de la pieza y se amoldan perfectamente a los espacios dedicados a ellos. Aquí observamos la huella de los grabados de Durero y Van der Leiden, aunque estos putis muestran una gran originalidad en sus posturas y formas. Más individualizado es el ornato labrado en la tapa superior. En ella, dos bellos angelotes muestran, entre cintas pendientes y elementos vegetales, los símbolos de la Pasión. Estos van acordes con la iconografía que aparece en el medallón central de la tapadera, el Ecce Homo que igualmente parece de inspiración germana, basado en alguna de las representaciones que Durero difundió por toda Europa durante los primeros años del siglo XVI. Del mismo origen es la fuente de los cuatro evangelistas que aparecen en los tondos de las caídas, donde además se aprecia el vigor y el nerviosismo de la escultura española contemporánea, con posturas y movimiento de traza grandilocuente, y una fuerte expresividad en sus rostros.

La arqueta de san Servando y san Germán presenta en el panel central de la tapadera un tondo con un busto femenino velado, a la manera romana y basada en la estampa italiana cuatrocentista. Este medallón está enmarcado por dos seres muy estilizados que, a modo de pajes, muestran el tondo al espectador, rodeándose estos de un paisaje bucólico muy al estilo de los grabados germanos de la época. Sobre lo que representa esta dama, se ha señalado reiteradamente que se podría tratar de la Virgen María, aunque más bien podría reproducir la antigua tradición judaica. Si tenemos en cuenta su descripción realizada por Alberto Magno en el siglo XIII, la alegoría de la Sinagoga tomaría la forma de una mujer con los ojos vendados, con la cabeza baja y privada de su corona, rasgos que también se describen en este busto. Una interpretación que encaja a la perfección con la iconografía

de los tondos de las caídas. En ellos se representan a los cuatro profetas mayores del Antiguo Testamento (Isaías, Ezequiel, Daniel y Jeremías), inspirados también en la estampa germana. Geniales nos parecen los seres monstruosos y fantásticos que los rodean, donde encontramos tritones, sirenas o guerreros con extremidades vegetales, sacados todos de los mejores y más variados repertorios decorativos de la época, tales como los grabados de Aldegrever por ejemplo, y que también se pueden apreciar en la ornamentación del ayuntamiento hispalense.

Finalmente, tampoco podemos olvidar las pequeñas perillas que aparecen en los cuatro ángulos de la arqueta, con formato panzudo y bulboso, recordando las manzanas de los cálices plateresco, y, cómo no, los bellísimos angelitos sedentes que portan cestos de frutos, de nuevo sacados de los repertorios de grabados tanto germanos como italianos.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 357-359.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, p 150.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: S*evilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 432-433

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Guía artística de Sevilla, La Andalucía Moderna,* Sevilla, 1905, p. 180.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 599-600.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: "Relicario del confesor san Florencio", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 232.

SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII,* Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1970, nº 50-51.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 108-112.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 43.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 179.

SANZ SERRANO, M. J.: "Arqueta-relicario de San Servando y San Germán", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 179.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 161, 163.

RELICARIO DE SAN PEDRO, CA. 1560

Anónimo sevillano

Plata sobredorada repujada, cincelada, grabada, torneada y fundida.

50 x 22 x 16 cm

Inscripción: RELIQVIA DE SAN PEDRO (base de la teca)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El origen de la reliquia de san Pedro es incierto, pues entre las que guardaba la catedral en el medievo no se halla ninguna del primer papa de Roma. Cierto es que entre las que donó el obispo de Scala para su capilla de Consolación estaba la del diente del príncipe de los apóstoles, por lo que quizás sea esta la que fue incorporada al cortejo procesional del Corpus Christi hacia 1630, según reza en la descripción que hizo el abad Alonso Sánchez Gordillo. Sin embargo, este primitivo relicario sería desechado por otro nuevo en septiembre de 1663, momento en el que se compró el actual al platero Martín Echegoyen y al parecer primando su finalidad de procesionar en el Corpus, pues en su registro en el inventario se advierte que su pie poseía "quatro visagras de plata para poderlo afirmar en la pariguela"[1]. Sin embargo, no es una obra de este orfebre, pues responde a los cánones propios de la platería renacentista de mediados del siglo XVI.

El relicario arranca de una peana circular con pestaña saliente y cuerpo superior de perfil ligeramente alabeado y adornado con guirnaldas y festones de frutos que toma un plato gallonado que sirve de base al astil. Este presenta un característico nudo plateresco, en forma de jarrón panzudo, con gallones en la base y cuello que es cerrado por una tapadera igualmente gallonada que sirve de apoyo al pequeño cuello torneado que da paso a la copa que soporta el relicario. Esta está adornada por costillas rematadas por querubes unidos por pabellones colgantes y soporta la plataforma superior de formato ovalado, con perillas en los extremos, donde se levanta el relicario propiamente dicho a manera de retablo. Dicho basamento ovalado está determinado por la arquitectura superior, que se resuelve con dos tríos de balaustres extremos que soportan un dintel curvo, el cual se arquea al rodear el arco de medio punto de la teca central, generando un juego de dintel y arco serliano. Los dinteles de los balaustres se rematan con casquetes gallonados y calados con perillas, mientras que el arco central presenta un *tholos* cerrado por una pequeña cúpula calada con una linterna cilíndrica cubierta de querubes que sustenta las dos llaves y la tiara papal con la cruz en su cúspide, atributos propios del primer papa de Roma.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9739, f. 36r.

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*, Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 15.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales ecclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...,* Imprenta Real, Madrid, 1677, p. 435.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros,* Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 121.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 42.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 179-180.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 163.

RELICARIO DE SAN LORENZO, 1540-1560

Anónimo sevillano, pie y vástago atribuido a Gonzalo Hernández
Plata dorada cincelada, repujada, fundida y torneada, cristal de roca
43,7 x 20 x 20 cm
Marca: GHD (¿Gonzalo Hernández?)
Inscripción: RELIQUIAS DE SAN LORENZO ESPAÑOL
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La reliquia de san Lorenzo Español es una de las históricas de la catedral hispalense. Su presencia en el cortejo del Corpus Christi está constatada desde el siglo XVIII con el actual relicario. Cierto es que en los inventarios del siglo XVI, esta reliquia se custodiaba en otro de estilo gótico donado por el arzobispo Alonso de Fonseca, pero según se desprende de la relación de 1668, los restos del santo pasaron al formado por "un caliz sobredorado con un apostolado de figuras en el embasamento el pie doçabado con figuras de medio relieve el cual saco de la sacristía mayor para formarle y en la copa se puso el cofrecito de cristal que era de la Sra Dª María Ramírez de Arellano con una guarnición y las parrillas"[1]. Una constatación documental de la interpretación que hizo de la pieza la doctora Sanz que evidenciaba la diferencia estética entre ambas partes. Por lo tanto, se trata de un cáliz renacentista al que se le colocó una arqueta relicario que había donado María Ramírez de Arellano, fallecida en 1635, y madre de Alonso Ramírez de Arellano, canónigo de la catedral de Sevilla entre 1626 y 1666. Por lo tanto, formaba parte del legado testamentario que había hecho su madre y que se registró en la catedral el 19 de diciembre de 1636, el cual, además de la arqueta, se componía de un juego de cáliz, vinajeras y pareja de candeleros de cristal de roca y oro, unas sacras de plata, un misal con estampas y tapas con armas de plata, y unos corporales, palia y bolsa de tejido de oro, bordadas en seda, perlas y granates[2].

Pues bien, probablemente a mediados del siglo XVII se decidió darle finalidad a esta arqueta como relicario, haciendo uso de un cáliz del tesoro catedralicio para utilizarlo como pie y vástago. Este ejemplar sería uno de los más monumentales de su género en estilo renacentista de la década de 1550 y se compone de una peana de planta estrellada, donde aparecen representados los cuatro evangelistas, la Virgen con el Niño y la Deposición de Cristo en el sepulcro. Igualmente, destacable es el nudo del astil que se desarrolla en forma de torre

[1] ACS, FC, legajo 9739, f. 36.

[2] ACS, FC, legajo 6943A, ff. 298-v.

de dos cuerpos, articulados con balaustres enmarcando capillas que cobijan un apostolado, recordando la composición que Ballesteros el Viejo ideó para el nudo de la cruz patriarcal de cristal en la catedral entre los años 1552 y 1553, aunque la marca que presenta esta parte del relicario permite atribuir esta creación al platero Gonzalo Hernández, documentado en estos años en la gestión del gremio de plateros. Tras un toro saliente, unas hojas de acanto, que pertenecieron a la antigua copa, soportan la arqueta rectangular con cubierta a cuatro aguas, perfilada su base con una crestería de lises, perillas torneadas en los ángulos y un remate compuesto por cuatro sierpes que se unen para recoger un óvalo de cristal de roca coronado por la parrilla, símbolo clásico del martirio de san Lorenzo.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Orfebrería en Sevilla,* Tip. M. Carmona, Sevilla, 1925, p. 14.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 435.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 22.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 157-158.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 42.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 176-177.

SANZ SERRANO, M. J.: "Relicario de San Lorenzo", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del emperador,* Ayuntamiento de Sevilla, Patronato del Real Alcázar, Sevilla, 2001, p. 183.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial*, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 163.

RELICARIO DE SAN BLAS, siglos XV-XVI, reparado en el siglo XVIII

Anónimo

Plata dorada cincelada, repujada y fundida

41 x 23 x 18 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Otra de las reliquias históricas de la catedral hispalense es la del dedo de san Blas, referenciada ya en los primeros inventarios catedralicios. Según se recogía en estos, dicha reliquia se custodiaba en "un relicario pequeño de christal blanco todo de plata dorada con su pie de plata tiene encima en el remate una tapadera de plata dorada". No obstante, existía otra arca que se decía de oro sobre un pedestal bastante aparatoso, la cual estaba vacía y según se dice en un inventario "esta arquita se acomodo y pusso en un caliz Rico antiguo que estaba inventariado en este libro en el titulo de calices nº 3 en el qual se encaxo en la copa del la dicha Arquita con las reliquias"[1]. Sin lugar a dudas, ello se debió producir en paralelo a la novedad que también se efectuó en el relicario de San Lorenzo a partir de mediados del siglo XVII. De hecho, cuando fue reconocido el relicario el 24 de mayo de 1666, ya contenía la reliquia de san Blas y se informaba que, aunque se decía que la arqueta era de oro, realmente estaba ejecutada en bronce dorado[2]. Desafortunadamente el cáliz que hace referencia el inventario con el número 3, y que luego en el de 1668 lo clasifica con el número 21, no lo hemos podido localizar en los registros de dicha documentación. Lo que parece que está claro es que la intención de la mayordomía de fábrica era plantear un nuevo relicario que fuese compañero al de san Lorenzo, ya que, además de ser procesionado juntos en el Corpus Christi, fueron pareja en los altares del aparato de las octavas.

El relicario se inicia en una peana estrellada, con gallones que reciben un repujado floral, posiblemente añadido en el siglo XVIII. En el centro del pedestal se levanta el vástago, iniciado en una estrecha escocia de donde arranca un nudo en forma de torreón de dos cuerpos, donde se multiplican los pilaricos, terceletes, gabletes y pináculos en una disposición tradicional del Gótico tardío, rematada por un cuello bulboso que da paso a la copa, adaptada a la forma rectangular de la caja superior y cubierta a su vez por alargadas hojas de acanto. La caja relicario es similar a la de san Lorenzo, con perillas en los ángulos inferiores y cubierta a cuatro aguas, la cual es rematada por cuatro roleos vegetales al aire que se unen para acoger un orbe con su cruz de brazos lisos terminados en esferillas.

En la actualidad, la antigua reliquia del dedo de san Blas ha sido suplantada por otra dedicada a san Laurencio.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, legajo 6943A, f. 21.

[2] ACS, FC, legajo 9739, f. 29.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Orfebrería en Sevilla*, Tip. M. Carmona, Sevilla, 1925, p. 7.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890, p. 426.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian,* Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, p. 22.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 158-159.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 41.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 177.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 163.

COFRE DE LAS RELIQUIAS, CA. 1570

Anónimo indoportugués

Nácar y plata cincelada, fundida y grabada, alma de madera

21 x 31 x 21,5 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta caja de reliquias fue donada por el obispo don Jerónimo Manrique de Lara. Al menos, eso es lo que asevera Juan de Loaisa en su inventario, donde además la describe de la siguiente manera:

"Un cofrecito de nácar a modo de escamado guarnecido y claveteado de plata con su cerradura de plata y 3 aldabas 2 a los lados y otra en lo alto de la cubierta: tiene hasta poco más de 3 de largo y poco menos de 4 de alto: esta con reliquias en el relicario ,y con la dicha caxa o cofrecito un testimº escrito en pergamino de las reliquias que ay en el con escudo de armas al principio"[1].

Según él mismo narra, al parecer tras la donación del referido canónigo, pasaron a ellas las reliquias que se guardaban en una arqueta de marfil más antigua. Su entrada a la catedral la desconocemos, aunque pudo hacerlo durante el tiempo en que dicho eclesiástico estuvo vinculado a la seo hispalense. Hijo del arzobispo Mendoza, después de una formación esmerada y de convertirse en inquisidor de Murcia, accedió en 1559 al arcedianato de Écija que permutó por una canonjía de la seo hispalense en 1579. A partir de 1583 fue nombrado obispo de Cartagena y en 1591 de Ávila, muriendo en Madrid en 1595 a los diez meses de ser nombrado Inquisidor General. Por lo tanto, pudo llegar entre los años 1559 y 1583, periodo que concuerda con las aplicaciones de plata renacentista, aldabas y cerraduras, realizadas en un taller posiblemente local, si bien el escamado de placas de nácar claveteadas en el alma de madera es típico de las labores indoportugesas de Gujarat.

Su presencia en el cortejo del Corpus Christi se documenta por primera vez en el siglo XVIII, en concreto, en las tiras realizadas por Nicolás de León de 1747.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11289, exp. 34.

BIBLIOGRAFÍA

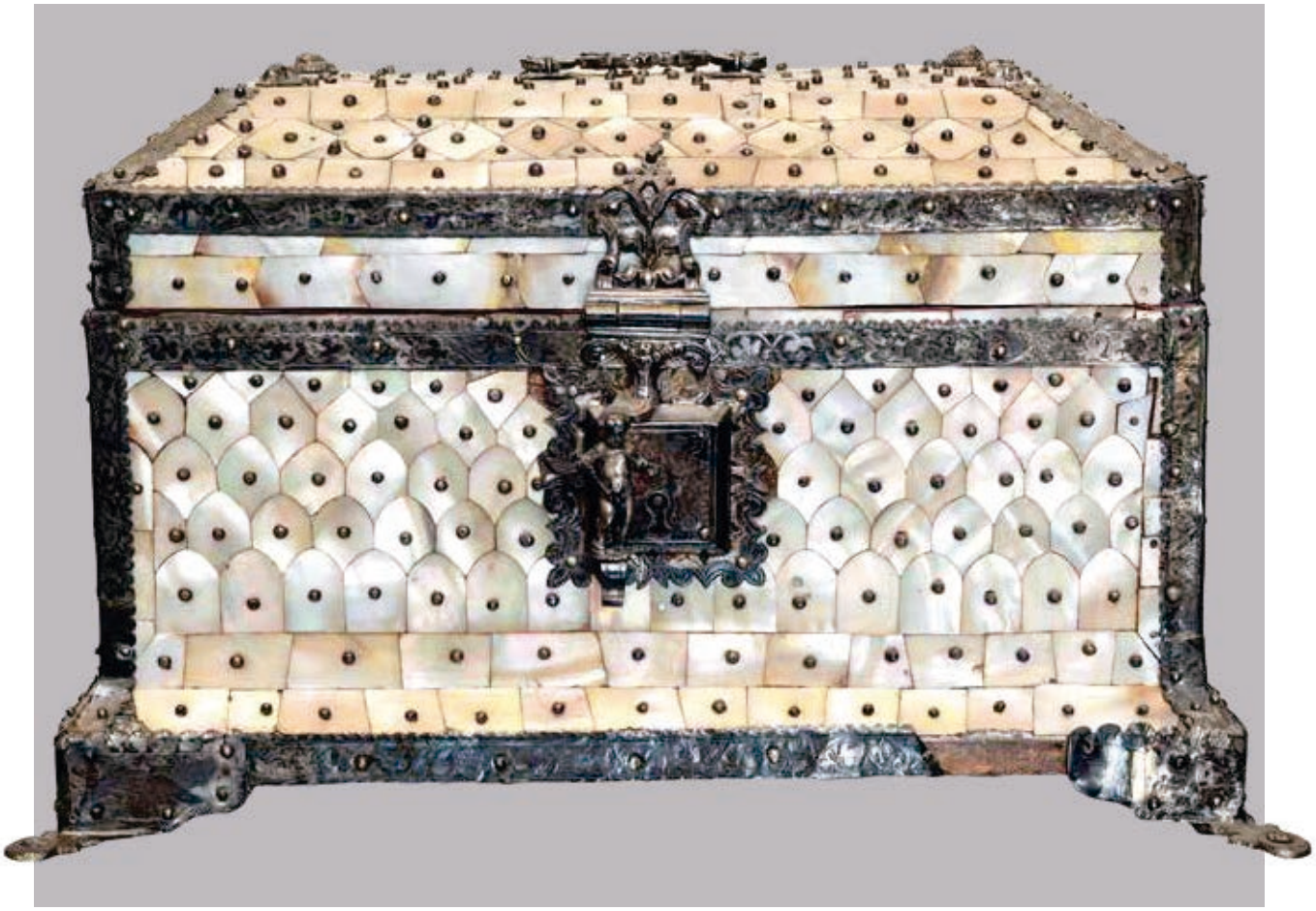
CALVO GÓMEZ, J. A.: "Doctrina, erudición y mecenazgo en la sede episcopal de Ávila: Jerónimo Manrique de Lara (1591-1595)", *Cuadernos del Tomás*, nº 9, 2017, pp. 85-95.

HAZAÑAS Y LA RUA, J.: *Vázquez de Leca 1573-1646*, Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1918, pp. 495-496.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 44.

SANZ SERRANO, M. J.: "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", *Ars Longa,* nº 16, 2007, p. 64.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 166.



RELICARIO DEL CRÁNEO DE UNA DE LAS ONCE MIL VÍRGENES DE SANTA ÚRSULA, CA. 1575

Anónimo

Plata en su color y partes sobredoradas, cincelada, grabada y fundida

47 x 23 x 26 cm

Inscripción: "CAPUT UNIUS VIRGINIS MARTIRIS ET SOCIABUS SANCTAE URSULAE" (frente de la peana)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La reliquia de la mandíbula del cráneo de una de las once mil vírgenes que acompañaron en el martirio a santa Úrsula es otra de las históricas de la catedral. En origen se hallaba en otro busto de madera que además contenía las de santa Cecilia y santa Ágata, pero, según Juan de Loaysa, todas fueron sacadas de este antiguo relicario, pasando la primera a un nuevo busto en plata donado por don Enrique de Guzmán y Rivera (1540-1607), segundo conde de Olivares, y las otras al relicario de la Nuez o del Coco, pieza gótica donada don Pedro Gómez Barroso.

Dicho trasvase de reliquias aconteció hacia el año 1575, momento en el que llegó esta escultura de estilo clásico en forma de busto a la antigua sobre un estrecho pedestal de bronce, en cuyo frente reza la inscripción en letras latina de la dedicación del relicario. El busto, cortado a la altura del pecho, muestra una delicada túnica de plegados naturalistas que deja insinuar la feminidad de la santa y tiene un cuello semicircular ribeteado con una cenefa que se duplica en una apertura cerrada central en forma de banda apuntada. Sobre un cuello torneado se alza la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, de óvalo perfecto y rasgos proporcionados y clásicos, la cual muestra una mirada piadosa y una ligera sonrisa. Su cabello también reproduce el modelo a la antigua, con un peinado caracterizado por la raya central, de donde parten los mechones ondulados que a su vez son recogidos en la nuca en un moño, aunque este recogido en gran medida es oculto por una corona de flores, símbolo de su triunfo sobre el martirio, enriquecida con pedrería. Por sus rasgos morfológicos se puede poner en relación con las esculturas en plata que se estaban haciendo en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, aunque tampoco es descartable una hechura en Sevilla, donde sus orfebres también fueron capaces de hacer estas obras escultóricas de calidad.

Su aparición más antigua en el cortejo del Corpus Christi la hallamos en la relación que hacia 1630 el abad Sánchez Gordillo hace de las reliquias de la procesión, aunque, como será habitual en la ciudad, la identifica de forma errónea como "la cabeza de Santa Úrsula Virgen y mártir".

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, p. 151.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 425.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros,* Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 117-137.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 147-178.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 167.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 160.

CAPVT VNIVS
VIRGINIS
MARTYRIS
EX SOCIABVS
SANCTÆ VRSVLÆ

ARQUETA RELICARIO DEL CUERPO DE SAN LEANDRO, 1616-1629

Atribuida a Juan de Ledesma Merino (doc. 1572-1632)
Plata en su color torneada, fundida, cincelada y grabada
12 x 46,5 x 20 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La significación de san Leandro en la antigüedad de la sede hispalense le hacía tener una importancia capital en el culto tanto de la capilla regia como de la catedral, pues la primera conservaba su cuerpo y la segunda su cráneo. Unos restos que pudieron ser los que sacralizaron la mezquita aljama ya que, según la piadosa tradición, gracias a la intervención divina, san Fernando localizó sus restos, los únicos que aún se hallaban en suelo hispalense tras el periodo islámico. Unos restos que, como hemos dicho, fueron divididos, quedando las reliquias del cuerpo de san Leandro indisolublemente unidas al culto de la Capilla Real. Su depósito en dicho recinto se produjo a principios del siglo XVI, siendo a partir de este momento uno de sus referentes devocionales, junto a la Virgen de los Reyes y san Fernando. Tras la inauguración de la nueva capilla en 1579 fueron depositados en la mesa de altar de la Virgen de los Reyes, en una hornacina, no siendo hasta el siglo XVII cuando la primitiva caja de madera fuera sustituida por una arqueta argéntea. Desgraciadamente, no sabemos en concreto cuándo se labró esta pieza de plata, pero debió acontecer entre 1616 y 1632, ya que de esos años han desaparecido los autos de los capellanes donde se debía recoger dicho cambio. No obstante, gracias a los inventarios protocolizados de los bienes de la capilla, en 1629 se dice por primera vez que la reliquia está en "una caxa de plata" y en la que también se advierte que "la caja en que solía estar estos sanctos huesos llevo el Sr. Don Felix de Guzman capellan mayor que fue de esta real capilla"[1]. Por lo tanto, entre 1616 y 1629 se ejecutó esta urna relicario, un arco cronológico acorde con la estética manierista que reproduce esta caja ovalada, en cuyas paredes se recrea un bellísimo diseño a buril que reproduce las típicas ces y parejas de verticales óvalos, en una trama bruñida que es resaltada sobre un fondo picado, con el añadido de la tarja ovalada para la cerradura y las cuatro asas en forma de ces de puntas enroscadas ubicadas en los laterales. Su tapadera está ligeramente escalonada, con un motivo central a base de tarjas y espejos, y una orla perimetral de nuevo con ces enmarcando óvalos y rectángulos. Una obra que bien podría haber salido del taller del platero catedralicio, ya que aún esta institución no contaba con el cargo de platero de la Real Capilla. Dicho artista era Juan de Ledesma Merino, quien ocupó este puesto entre 1600 y 1632, el cual igualmente había trabajado para el real recinto labrando unos candelabros en 1607, por lo que posiblemente fuese el autor de esta creación que reproduce un estilo semejante a otras que se conservan de su obrador.

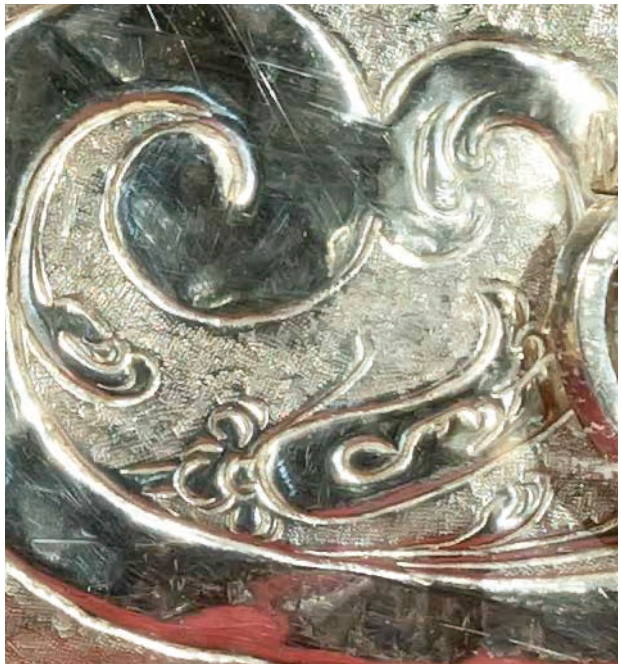
Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] AHPS, SPNS, legajo 3630, f. 1126v.

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)", en *Ruina montium, estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, México-León, UNAM y Universidad de León, 2023, pp. 285-314.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Reliquias y relicarios de san Leandro en la catedral de Sevilla", *Goya: Revista de arte*, nº 382, 2023, pp. 3-14.



BUSTO RELICARIO DE SANTA ROSALÍA DE PALERMO, 1687

Antonino Lo Castro (Palermo, doc. 1669-1704)

Relicario y peana de plata en su color chapeada, recortada, fundida, repujada, cincelada y grabada; teca de oro y esmalte

Busto 109 x 81 x 68 cm; peana 45 x 80 x 75 cm

Marcas: Águila coronada con siglas RVP (ciudad de Palermo), ALC (Antonino Lo Castro), VDNC87 (Vicenzo di Napoli Console 1687)

Inscripción en el frente de la peana: "ANTONINUS. LO CAS(…)(…) NORMI(…) A.L.C. FECIT AN. DO. MDCLXXX(…)"

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

No hay la menor duda de que, de los relicarios barrocos que atesora la catedral, el más sobresaliente de todos es el busto relicario de Santa Rosalía de Palermo. Una excepcional pieza de la orfebrería panormitana que fue donada a la seo por el arzobispo Jaime de Palafox y Cardona, el cual regentó la sede hispalense desde 1685 a 1701. Como bien es sabido, con anterioridad había ocupado la prelatura panormitana y se había convertido en un ferviente devoto de la santa, de ahí que tras su llegada a Sevilla decidió difundir su devoción por todo su arzobispado. Y una de sus primeras actuaciones fue la implantación de su fiesta en la catedral, aunque no será hasta 1688 cuando se vincule dicha celebración a la veneración de la reliquia de la santa que donará el propio prelado. La noticia de su ofrecimiento fue dada a conocer a los capitulares el 10 de noviembre de dicho año en boca del mayordomo Juan de Loaisa, quien anunciaba la llegada de este magnífico relicario y la intención del arzobispo de hacer una caja dorada para su reserva. En esa reunión se dispuso que, al ser tan grande el busto y no caber en el armario, se colocase en uno de los altares de la sacristía, concretamente en el dedicado a Nuestra Señora, que era "el último a mano derecha", planteándose que dicha caja de resguardo tuviese forma de tabernáculo para que sirviese también de retablo. Y será el 3 de diciembre cuando el referido mayordomo presentó ante el Cabildo la magnífica escultura en plata de la santa "con la reliquia de oro esmaltada que tiene fixa en el pecho", junto con el testimonio de verificación de la reliquia escrito en vitela y con sello de plata, además de mostrarse igualmente el diseño del tabernáculo donde se quería poner el relicario en la sacristía mayor. Complacido el Cabildo, agradeció la dádiva del prelado, mandó que se ejecutase dicho tabernáculo en los términos que mostraba el dibujo y dispuso que el relicario fuera puesto en veneración en las octavas del Corpus y la Concepción, en correspondencia con el antiguo busto relicario de San Leandro que poseía la catedral, además de mandar también que la aludida auténtica se conservase en el cofre de nácar de la sacristía mayor. El busto de santa Rosalía será registrado en el inventario catedralicio el día 6 del mismo mes y en él se especificó que esta escultura argéntea pesaba 185 marcos y su valor alcanzaba los 2.000 pesos, mientras que el relicario de oro, esmaltes y diamantes alcanzaba el precio de 100 pesos escudos de plata.

Una magnífica escultura labrada en plata y un relicario aurífero que afortunadamente se conservan, siendo uno de los mejores ejemplos de este género en España. La escultura de medio cuerpo se levanta sobre una abigarrada peana, y muestra a la santa como una

delicada joven mirando a las alturas en un arrebatado éxtasis místico, llevándose la mano derecha al pecho para señalar y sostener el relicario ovalado de oro con una láurea de esmalte, donde se deja ver el hueso de la santa, mientras que con la otra mano porta el lirio que, junto a la corona de rosas que adorna su cabeza, hacen alusión al origen de su nombre que según la tradición venía de la contracción de los sustantivos "Rosa" y "Lilia". Por la inscripción que presenta en su peana y por la interpretación que recientemente se han realizado de sus punzones, se sabe que fue realizada en Palermo por el oribe Antonino Lo Castro y contrastada por el marcador panormitano Vincenzo di Napoli en 1687. Su autor era uno de los grandes orfebres del Barroco, al que también Palafox encargó una lámpara para la *Madonna libera inferni* de la catedral panormitana. Sin duda, su presencia fue un elemento fundamental para potenciar su culto en la catedral, a lo que igualmente contribuyó la publicación en 1689 de la biografía de la santa escrita por fray Juan de San Bernardo, y la dotación perpetua de su celebración el 7 de septiembre como fiesta de primera clase con aparato, rezo de horas, procesión, misa y sermón, invirtiendo un caudal de 2.950 reales anuales, y en cuya ceremonia jugará un papel esencial este magnífico relicario, pues presidía el culto y procesionaba bajo palio por las naves catedralicias.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ARENILLAS, J. A.: "Busto relicario de Santa Rosalía", en *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 278-279.

BARRAJA, S.: "Lo Castro, Antonino", en *Arti Decorative in Sicilia*, Novecento, Palermo, 2014, vol. II, p. 371.

CHILLÓN RAPOSO, D.: "La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte,* nº 5, 2017, pp. 247-272.

DI NATALE, M. C.: *Santa Rosalia nelle arti decorative*, Catedral de Palermo, Palermo, 1991, pp. 39-41.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, p. 481.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, pp. 602-604.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo*, Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 80.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 170-171.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla,1976, t. II, pp. 165-166.

SANZ SERRANO, M. J.: "Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 198, 1982, pp. 75-82.

SANZ SERRANO, M. J.: "Orfebrería italiana en Sevilla (I)", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 97-113.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial*, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 162.

BUSTO RELICARIO DE SAN LAUREANO, 1734

Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689-Bogotá, 1776)
Plata repujada, cincelada y policromada
119 x 58 x 58 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La catedral de Sevilla siempre quiso tener las reliquias de los principales santos de su diócesis. La piedad popular y los hechos históricos tan solo habían constatado la permanencia en suelo hispalense de las reliquias de san Leandro, custodiadas en la catedral desde la restauración al culto cristiano de la ciudad. Sin embargo, su cabildo siempre añoró tener las de san Isidoro, veneradas en León, o las de las santas Justa y Rufina, igualmente trasladadas al monasterio de Sigena, entre otros santos de su antigüedad cristiana. Por ello, cuando pudo reclamar su posesión lo hizo de manera vehemente, tal y como sucedió con otro de sus santos que había regido esta sede episcopal en el siglo VI, san Laureano. Según la tradición, el santo recibió martirio en el sur de Francia, solicitando a sus fieles que su cabeza fuera trasladada a su amada sede hispalense. Sin embargo, el relato no se sostenía al carecer de constancia histórica en la seo, a lo que se unía que el padre Enrique Flórez en su *España Sagrada* negaba el episcopado hispalense del santo y lo ubicaba en Spoleto. Un argumento que fue totalmente rechazado en Sevilla y refutado en el libro escrito por fray Diego Tello Lasso de la Vega en 1760, quien vino a demostrar no solo la veracidad del episcopado hispalense de san Laureano, sino que el cráneo guardado en la catedral era auténtico, advirtiendo que comenzó a ser venerado a partir del episcopado de Fernando Niño de Guevara en 1604. Y esta afirmación viene a coincidir con los datos históricos que se recogen en las actas capitulares. De hecho, la primera mención a esta reliquia del santo la hallamos en 1568, cuando el Cabildo comete a una comisión para que averiguase la identidad de un cráneo conservado en la parroquia de Alanís, que se sospechaba pudiera ser del santo visigodo[1]. Sin embargo, parece que dichas indagaciones no tuvieron el fruto deseado, pues nuevamente en 1599 y 1603 se demandó la búsqueda de su reliquia, que al parecer fue traída al año siguiente, tal y como se dijo anteriormente. Además, desde 1601 se celebraba su fiesta en la seo con rango de solemnidad y en 1649 los cabildos eclesiástico y civil elevaron un voto al santo para que intercediera contra la peste que asolaba la ciudad.

Y será a partir de esos años cuando en el inventario catedralicio se reseñe la existencia de una caja de madera dorada con un fragmento del cráneo del santo, reliquia para la que años después se labraría un relicario de mayor entidad. En concreto, dicha empresa se debió al mecenazgo de los hermanos Valentín y Pablo Lampérez, dos canónigos que tuvieron una gran devoción a este santo godo, siendo determinantes para el fomento de su culto en la seo hispalense. Un proceso iniciado a principios del siglo XVIII con Valentín Lampérez, quien eligió la capilla de San Laureano como su lugar de enterramiento y gastó una suma importante en dotarla de retablo, pinturas, adornos y reja. Siguiendo la misma senda, su hermano menor Pablo quiso hacer lo propio con su reliquia, siendo precisamente él quien promueva su presencia en las octavas eucarísticas financiando su relicario. Ello se hace más que evidente en la donación que hizo de 50 marcos y 5 onzas de plata labrada de su oratorio para que se hiciese "una cabeza y medio cuerpo de Sr. San Laureano correspondiente en todo a la de Sr. San Leandro que tiene la Iglesia, para que con igualdad se colocasen en los altares del trono nuevo". Un registro fechado el 21 de febrero de 1728 y al que se agregaron ese mismo día otros 400 pesos escudos para su hechura. Por lo tanto, el canónigo dejó todo perfectamente atado en su testamento para que la reliquia del arzobispo hispalense tuviera un relicario a la altura de su devoción.

Sin embargo, los deseos de Lampérez se postergaron en el tiempo, debido a la inversión de los dineros donados en el pago de las deudas que tenía la diputación del altar de plata, de ahí que los capitulares, el 28 de febrero de 1730 y el 8 de febrero de 1731, reclamasen que se ejecutara la deseada cabeza argéntea. Finalmente, la de-

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7077, f. 173r.

cisión se tomó en 1734, ejecutando Tomás Sánchez Reciente "los dos medios cuerpos de San Leandro y San Laureano". El resultado fue el actual busto relicario conservado, el cual se representa vestido de pontifical y sobre una peana de perfiles quebrados y ornamentación barroca. Así, porta capa pluvial, que se secciona a la altura de los hombros, donde se describen dos capilletas con las figuras de san Isidoro y san Leandro vestidos de pontifical, el broche sobre su pecho hace las veces de teca para visualizar la reliquia que contiene en su interior, y en su parte trasera presenta un capillo donde se reproduce la Virgen con el Niño, en alusión a la Virgen de la Sede, titular de la seo. Su cabeza se muestra excesivamente rígida, simétrica y frontal, de fisonomía muy real, afianzada sin duda por su policromía. Sus ojos muy abiertos están perfilados por unas cejas levantadas en su centro que confieren a su mirada la expresividad de la que carece el resto de sus rasgos faciales. De hecho, se aprecia un excesivo rigor geométrico en su descripción, tanto en su nariz recta y sus señalados pómulos, como en su boca cerrada y apretada, enmarcada por un bigote de caída ondulante, el cual se funde en una barba corta, aunque bastante poblada en todo su recorrido por la mandíbula. Finalmente, su cabeza se cubre por la mitra, ricamente ornamentada con pedrería y repujado floral, mostrando en la parte trasera las tradicionales ínfulas.

Una pieza de plata que tardó en recibir su reliquia, ya que en el Cabildo hubo voces que cuestionaron su autenticidad, algo que se quiso remediar en 1748, cuando los capitulares exhortaron a la diputación de ceremonias para que se produjese el traslado del cráneo a dicha "estatua de plata" o al menos que se pudiera tomar una porción para que no quedase vacío. No obstante, al año siguiente, los diputados volvieron a argumentar ciertos problemas para autentificar la reliquia, por lo que resolvieron negativamente la posibilidad de darle función de relicario al busto de san Laureano. Un relicario vacío que se mantuvo en el tiempo, pues la reliquia en 1770 aún se encontraba en la urna de madera que sí procesionó en el cortejo del Corpus Christi durante el siglo XVIII, haciéndolo finalmente este busto en la centuria siguiente conteniendo los restos del santo.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, p. 242.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Busto relicario de San Laureano", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 82-84.

QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco,* Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp. 276-277.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Busto de San Laureano", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 314-315.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata", en *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico,* Universidad de Granada, Granada, 2021, pp. 125-142.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 233-238.

SANZ SERRANO, M.J.: *La platería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 166.

SANZ SERRANO, M.J.: *Juan Laureano de Pina,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 153-155.

TELLO LASO DE LA VEGA, D.: *San Laureano, obispo metropolitano de Sevilla, y mártir. Segunda Parte,* Imprenta del Doctor Gerónimo de Castilla, Sevilla, 1760, pp. 285-330.

BUSTO RELICARIO DE SAN LEANDRO, ACTUALMENTE DE SAN PÍO, 1734

Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689- Bogotá, 1776)

Plata repujada, cincelada y policromada

119 x 58 x 58 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La reliquia del cráneo de san Leandro es una de las primeras con las que contó la catedral desde la restauración del culto cristiano. Recogida en los primeros inventarios catedralicios, contó con varios relicarios a lo largo de la historia hasta llegar a la actual pieza barroca. El más antiguo de los que conocemos databa de principios del siglo XV. En concreto, fue donado por el arzobispo Alonso de Egea hacia el año 1420 y reproducía un busto del arzobispo en estilo gótico de gran riqueza. Este será el modelo que se perpetúe en las siguientes renovaciones que se hagan del relicario, pues su deterioro hizo que el cabildo decidiera en 1613 hacer uno nuevo gracias a la dádiva de 2.500 reales ofrecida por el canónigo Bartolomé Olalla de Rojas. La nueva obra la ejecutó el platero Jacques Cristian, posiblemente oriundo de Flandes o Francia y documentado en Sevilla hasta el año 1619. Este ejecutó un nuevo busto del arzobispo cartagenero, ahora en estilo manierista, al que en 1638 se le añadió una peana de plata para sus parihuelas de la procesión de su festividad y del Corpus Christi, obra que fue labrada por el platero Gaspar de Vozmediano (doc. 1621- Sevilla, 1639). Finalmente, avanzado el siglo XVIII se volvió a renovar, dando como resultado la pieza hoy día conservada. En dicho cambio fue determinante su participación en los altares de las octavas sacramentales, donde se quiso colocar dos bustos parejos con las reliquias craneales de los santos Laureano y Leandro. La donación del canónigo Pablo Lampérez en 1728 de plata y dineros para que se labrase un relicario para san Laureano que fuera compañero al de san Leandro, marcó el camino para que el cabildo a partir de 1734 tomase la decisión de renovar el busto de este último, encargándole ambas piezas al platero Tomás Sánchez Reciente. De ahí que los dos relicarios, con almas de madera revestidas de chapa de plata cincelada y repujada, reproduzcan el mismo prototipo de peana cuadrada con requiebros en su alzado y cubierto con los consabidos motivos vegetales de estos tiempos. Los bustos propiamente dichos presentan un torso de perfil romboidal, generado por la capa pluvial que portan sobre sus hombros, y rematando sus cabezas con la preceptiva mitra. La plata de sus rostros está policromada, acercándose con ello a las prácticas escultóricas hispanas. En el caso del que nos ocupa, reproduce un rostro de hombre maduro, de barba poblada y apuntada y nariz potente, centrando toda su expresividad en su boca entreabierta y en sus grandes ojos enmarcados por cejas arqueadas, que transmiten una mirada emotiva y piadosa. Igualmente, realiza una cuidada reproducción de su capa pluvial. En su cenefa, el orfebre dispone dos capilletas en forma de tarjas horizontales que cobijan los relieves de san Pedro y san Pablo, que se completan con el capillo de la trasera, en la que reproduce en un tondo central a la Inmaculada Concepción. Una imaginería

que se rodea de una trama de tallos vegetales emulando el bordado en oro, al igual que los bordes que reproducen las clásicas retorchas doradas. Como es habitual, la capa se cierra con un broche, aquí a modo de *cartouche* rectangular, siendo la teca que permite visualizar tras su cristal la reliquia que contiene. Y sobre su cabeza, la mitra se inspira en el diseño tradicional del barroco, a base de cuarterones y bandas en disposición simétrica, cubiertos con repujados vegetales y enriquecidos con pedrería y esmaltes azules. Estos esmaltes ovales y romboidales son claramente del siglo XVII, siendo sin duda los que poseía el antiguo relicario de 1613 y que fueron reutilizados por Sánchez Reciente. La mitra se completa con las ínfulas traseras que caen sobre el capillo, en las que incluso reproducen con gran exactitud el fleco de oro que las remata.

Un relicario que inmediatamente fue ocupado por el cráneo del santo, participando como era tradición, en el cortejo de reliquias del Corpus, tal y como se aprecia en las tiras de 1747 donde se recrea con bastante verosimilitud el busto de Sánchez Reciente sobre unas parihuelas. Sin embargo, la decadencia de su culto con la eliminación de su procesión en la reforma litúrgica de 1793 promovida por el arzobispo Alonso Marcos de Llanes Argüelles, unido a la repetición de su iconografía en el altar de plata con la escultura del santo en madera con vestiduras argénteas, atribuida a Pedro Duque Cornejo y ejecutada en 1741, debieron ser las causas del cambio de su advocación por la de san Pío a mediados del siglo XIX, incorporándose entonces una pequeña reliquia de este último en su teca. Y, de hecho, el testimonio gráfico de este cambio, lo tenemos recogido en la recreación de la procesión del Corpus que en 1866 realizó Antonio María de la Vega.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, p. 242.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Busto relicario de San Pío", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 85.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata", en *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico,* Universidad de Granada, Granada, 2021, pp. 125-142.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023, pp. 233-238.

SANZ SERRANO, M. J. y SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Busto de San Pío", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 316-317.

SANZ SERRANO, M.J.: *La platería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 166.

SANZ SERRANO, M.J.: *Juan Laureano de Pina*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 153-155.

ARQUETAS DE SAN FÉLIX Y SAN CELESTINO, 1743-1746

Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1679-1750)

Plata recortada, relevada y cincelada, apliques de bronce fundido y dorado. Vidrio y alma de madera

63 x 62 x 44 cm

Marcas: MAN/GVE (Manuel Guerrero de Alcántara), Giralda (ciudad de Sevilla) y CAVALLERO (Juan Caballero)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Las urnas de san Félix y san Celestino a partir de mediados del siglo XVIII se convirtieron en elementos esenciales del aparato argénteo de las octavas. Las reliquias fueron donadas un siglo antes por el arzobispo Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán tras su fallecimiento en 1684. El 3 de julio de dicho año, su albacea lo daba a conocer al Cabildo catedralicio, cuando expuso que el difunto ofrecía a la catedral cuatro cuerpos de santos en cajas que se acompañaban de su preceptiva documentación de autentificación. El primero de ellos era el de San Félix y al que le acompañaba su auténtica catacumbal. En ella se decía que en 1672 el prelado la había recibido del arzobispo de Toledo Luis Portocarrero y que se había extraído con su vaso de sangre del cementerio de santa Ciriaca, con la aprobación de la Congregación de Indulgencias y Reliquias de Roma fechada el 23 de mayo de 1671. Y si bien las tres restantes también procedían de Roma, estas no tenían la auténtica preceptiva, por lo que habían sido verificadas por el propio arzobispo. Para ello, fueron abiertas ante el prelado por el provisor y vicario general Gregorio Bastán y Aróstegui el 2 de julio de 1683, y la primera tenía una serie de huesos sin identificar que remitía monseñor Paganeli, la siguiente el cuerpo de santa Domine mártir, y la tercera el de san Celestino, estas dos últimas cajas enviadas por el referido cardenal Portocarrero. Ante tal circunstancia y certificando que "dichos cajones vienen en forma auténtica y según y como acostumbran a venir todos los demás que vienen de la Curia Romana", se dispuso que ello se podía suplir con "la autoridad de su Ilustrísima", por lo que Spínola aprobó su veneración pública. Por esta razón, los capitulares, ante dicho despacho del arzobispo, aceptaron la dádiva póstuma al completo, depositándolas en el relicario catedralicio. No obstante, el diseño del nuevo aparato para las octavas del Corpus y la Inmaculada, y el triduo de Carnestolendas, condicionó la creación de una pareja de arquetas relicarios similares para que aparecieran en los altares laterales, y para ello se empleó al platero catedralicio Manuel Guerrero de Alcántara, quien las labró entre 1743 y 1746, con costo cada una de 4.215 reales y medio de vellón, donde entraban los 11 marcos y 3 onzas y media de plata de ley, los 17 marcos de metal dorado, la madera, el hierro, el vidrio y las fundas de tela carmesí. Sin embargo, este platero no verá colocados estos restos en su interior, ya que se procedió a su traslación después de su muerte, en concreto el 5 de agosto 1750. El acto estuvo presidido por el maestro de ceremonias don Pedro Manuel de Céspedes, acompañado por los fabriqueros, sacristanes

mayores y el platero Juan Bautista Zuloaga, yerno del anterior y el que ocupó su plaza tras su fallecimiento, y consistió en abrir las antiguas arquitas de madera, y tras leer las auténticas, se sacaron y depositaron en las dos urnas de plata, introduciéndose además sus auténticas y un despacho en el que el provisor daba fe de dicho acontecimiento.

Una historia que coincide con los punzones que presentan las piezas de platería, pues aparecen el del autor Manuel Guerrero de Alcántara y el de la ciudad y el contraste Juan Caballero. Las urnas debieron ser ideadas por el pintor y arquitecto Domingo Martínez, ya que fue quien diseñó el aparato de las octavas, y su fuente de inspiración creemos verla en los modelos romanos que se estaban realizando para este tipo de relicarios en forma de arquetas de perfil romboidal, como los que se recogen en el libro de Giovanni Giardini de 1734. Los perfiles de plata en su color contrastan con las esquinas, donde aparecen carnosos y estilizados acantos que enmarcan cabezas de querubes realizados en bronce dorado, materiales empleados también en el resto del altar de plata. De este último material también es el remate superior que corona ambas piezas, donde, a base de roleos de ces entrelazadas, aparecen dos palmas enmarcando una corona regia timbrada por una cruz, símbolos de la victoria de estos mártires.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 248-249.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El relicario de la Catedral de Sevilla: donaciones desde los inicios de la Contrarreforma hasta fines del siglo XVIII", en *Spolia Sancta: reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Akal, 2023, pp. 209-224.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 36, 43.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 181-182.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial*, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 160, 164.

LIGNUM CRUCIS DE CLEMENTE XIV, 1796

Antonio Agustín Méndez López (Sevilla, doc. 1772-1818)
Oro cincelado, burilado y fundido y cristal de roca
42,5 x 18 x 11 cms
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Con motivo de la visita a Sevilla en 1796 de Carlos IV y María Luisa de Parma, que fueron acompañados por la familia real y toda la corte, el Cabildo de la Catedral hizo a Godoy un valioso regalo. Cuando aún era un joven que no había alcanzado los treinta años, Manuel Godoy y Álvarez de Faria se había convertido en elemento central de la Monarquía. Los reyes lo habían colmado de privilegios en un *cursus honorum* fulgurante e inaudito, de manera que ya entonces era príncipe de la Paz, duque de Alcudia, caballero del Toisón de Oro, capitán general o primer secretario de Estado entre otras muchas distinciones que lo ponían a la cabeza del ejército, la nobleza y del poder de España. Con la excusa de cumplir una promesa hecha por los reyes a San Fernando, Godoy organizó una jornada a Badajoz y Sevilla, en la que puso en evidencia a la nación y particularmente a la nobleza que todo el poder del Estado pasaba por él y que él era el único acceso a los reyes.

El Cabildo de la Catedral de Sevilla desplegó un complejo sistema logístico para lograr que la real visita fuera un éxito, en particular, para sus propios intereses. En tal sentido, resulta expresivo que los capitulares solo hicieran un regalo a los numerosos visitantes y que su destinatario no fuese Carlos IV, sino Godoy, sabedores de que él era el poder. El objeto elegido fue el *lignum crucis* de Clemente XIV, que, pese a su inmensa significación, era una pieza muy reciente en el tesoro catedralicio. Había llegado a él por donación en 1785 del canónigo Juan Delgado y Venegas, que lo heredó de su hermano, el cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas, el cual lo había recibido de manos de Fabio Ganganelli junto al capelo cardenalicio y que, a su vez, lo había heredado de su tío, el papa Clemente XIV.

En la hechura del regalo se implicaron los capitulares con llamativa intensidad, discutiendo hasta los más nimios detalles de su fabulosa hechura. La reliquia estaba inserta en la cruz pectoral de Clemente XIV, pero los capitulares entendieron que eso era poco y que no estaba "adornado competentemente" para Godoy, para lo cual se encargó un relicario mayor al orfebre Antonio Méndez. Por expresa decisión capitular se eligió como material el oro, insistiendo que su realización se haría "con el maior primor y buen gusto que dicha materia permita". Una vez concluido y ya de regreso los visitantes a Madrid, una comisión capitular se lo llevó al príncipe de la Paz a Aranjuez, el cual, muy aficionado al arte y al cálido brillo del oro, mostró su entusiasmo y agradecimiento por la "fineza" de la obra y prometió ayudar a la institución con su "arbitrio y facultades".

Se trata de una pieza de poco más de cuarenta centímetros de alto, en la que se emplearon dos kilos y ochocientos gramos de oro y en la que se entrecruzan el Barroco y el Neoclasicismo. Cuenta con un finísimo y clásico pie gallonado, que sostienen dos ángeles, los cuales alzan la esfera del mundo, sobre la que capea la cruz pectoral con la reliquia flanqueada por otros dos ángeles volanderos menores. El grupo figurativo está inspirado en el barroco italiano, en particular, en los diseños del *Promptuarium artis argentariae* de Giardini, publicado en Roma, en 1730. Los ángeles inferiores sostienen una filacteria en la que en elegantes caracteres latinos se lee *PER CRUCEM TUAM REDIMISTI MUNDUM*, lo que evidencia el mensaje de la obra.

La técnica de la pieza es muy variada, igual que su propia materialidad al emplear oro de varios colores, producto de distintas aleaciones. Algunas de sus piezas son de fundición y también variado es su pulimento, combinando zonas mates con otras brillantes. Su detallismo es sorprendente, como evidencia, entre otros elementos, el orbe, que realmente es un mapamundi, donde el autor firmó su obra, añadiendo a su nombre el calificativo de hispalense.

Al caer en desgracia en 1808 Godoy, a pesar de que sus muchas propiedades e inmensa colección artística fueron nacionalizadas, buena parte de sus obras salieron al mercado. Así, en 1817, el Cabildo pudo comprar el relicario, que volvió a la catedral. Antes de exponerlo acordaron los capitulares que "se borre el letrero que el santo *lignum crucis* tiene en el pie". No sabemos que decía, pero seguramente sería una leyenda laudatoria a su destinatario, por lo que cabría calificar la acción capitular de una *auto damnatio memoriae*.

Prueba de su estima, la pieza formó parte de la procesión del Corpus Christi, como relata González de León, que destacó de la misma que "el globo tiene grabado al buril con el mayor cuidado y exactitud todas las provincias, reinos, mares y demás partes sin faltarle nada".

Álvaro Recio Mir

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 371-372.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Los lignum crucis de la Santa Iglesia Catedral. Aproximación a una histórica devoción sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 494, 2000, pp. 89-92.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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,* 2 vols., José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 590.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Relicario del lignum crucis de Clemente XIV", en *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pp. 538-539.

RECIO MIR, Á.: "Un regalo para el príncipe de la Paz: Godoy, el Cabildo de la Catedral de Sevilla y el lignum crucis de Clemente XIV", en *El jardín de las Hespérides. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX,* INAH-Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, México-León, 2020, pp. 381-397.

RIVAS CARMONA, J.: "Relicario del lignun crucis", en *La ciudad en lo alto. Caravaca de la cruz,* Fundación Caja Murcia, Murcia, 2003, pp. 151-152.

RELICARIO DEL BRAZO DE SAN BARTOLOMÉ, 1820

Atribuido a Juan Ruiz (doc. 1764-Sevilla, 1820)

Plata en su color con detalles sobredorados, cincelado, grabado y modelado

Talla en madera encarnada

73 x 30 x 30 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La reliquia del hueso del brazo de san Bartolomé es una de las más antiguas de cuantas atesora la catedral y formó parte del cortejo del Corpus desde las primeras referencias que se tienen de la presencia de reliquias en el mismo. Mencionada en los primeros inventarios del tesoro, según aparece en su registro, su relicario era de traza gótica y presentaba, sobre cuatro leones, una peana ochavada en forma de castillete, con ocho pilares con sus chambranas que hacían capillas con la imagen de un apóstol esmaltada en cada una. Sobre este pedestal se alzaba el brazo donde estaba la reliquia, que mostraba una manga de plata dorada y decorada con rosas esmaltadas, ubicándose en el centro una teca enrejada desde donde se apreciaba el sagrado hueso. Esta ventana presentaba un marco con piedras de colores y la reliquia estaba engarzada en una corona de plata con rositas. Finalmente, nacía de la referida manga una mano de madera policromada, con la muñeca adornada con una pulsera con cinco rosas de plata esmaltadas y sus cinco dígitos se adornaban con diferentes anillos. El pulgar tenía un anillo de plata dorada con un zafiro fino; el índice otros tres anillos, uno de plata con un zafiro falso, el segundo de oro con un pequeño rubí fino y el tercero de oro esmaltado con una esmeralda pequeña y fina; el dedo corazón poseía dos anillos, el primero de plata dorada con un zafiro falso y el otro de oro con un topacio a manera de corazón con 18 granos de aljófar y en el centro un rubí engastado; el cuarto dedo o anular mostraba una sortija de oro esmaltada de blanco sin piedra; y el dedo meñique llevaba otro anillo de oro con unas letras esculpidas a su alrededor con un rubí.

Según el inventario catedralicio, este brazo relicario fue labrado con "los bienes que ovo la iglesia del chantre don Martin Guillen de Cantalapiedra", y el referido topacio en forma de corazón fue donado por Hernán Gutiérrez. No obstante, Juan de Loaisa a fines del siglo XVII recoge más datos sobre su historia, en concreto que fue ejecutado en el año 1400 y que su donante realmente se llamaba Martín Miguel de Cantalapiedra[1]. Una cronología que concuerda con el único testimonio documental que tenemos sobre su hechura, como es la ejecución, en 1434, de uno de los anillos por el maestro Guillermín.

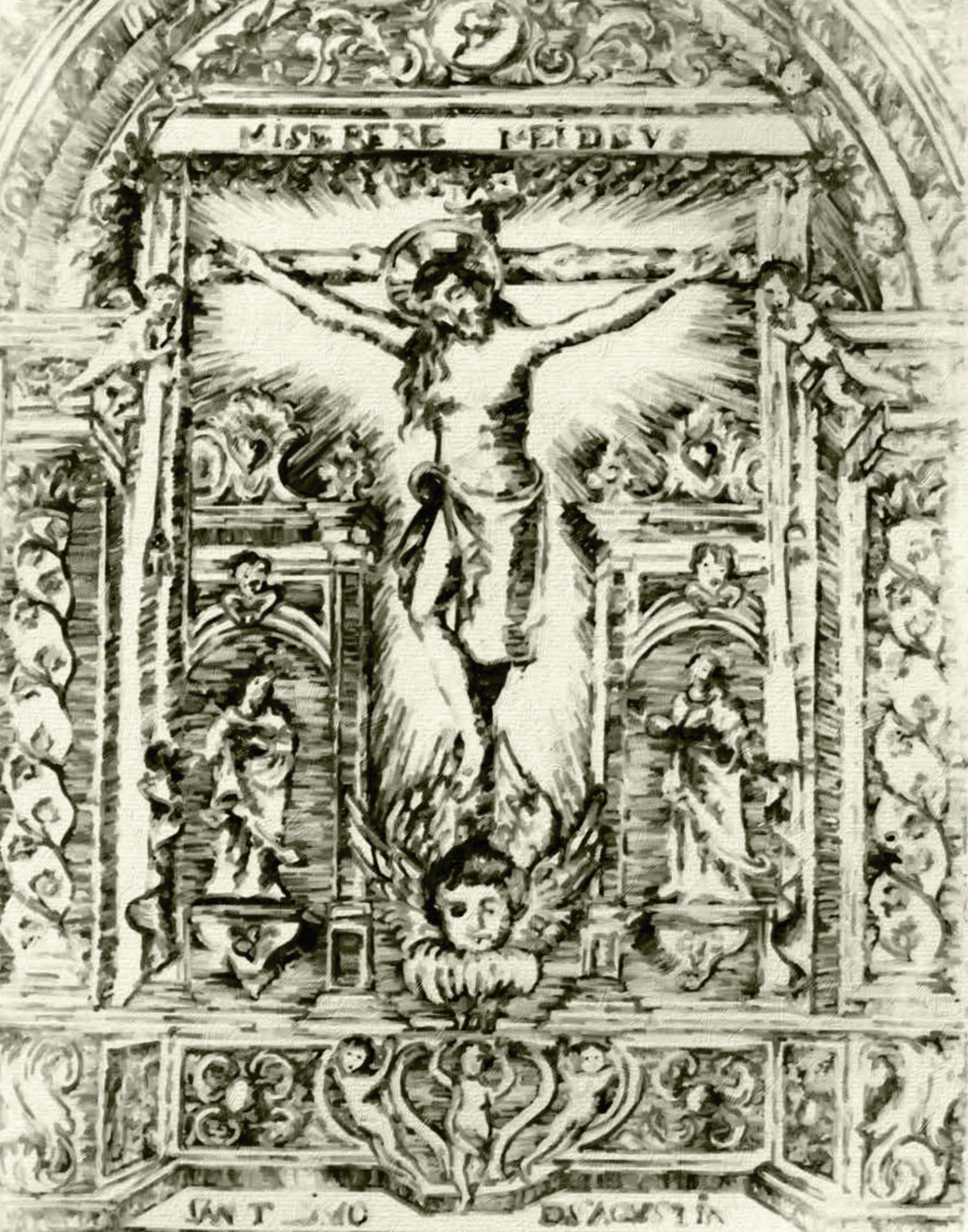
Lo cierto es que este relicario sobrevivió hasta el siglo XIX. Desde los inventarios más antiguos, ya se advertían pérdidas de algunas piedras y esmaltes, aunque no será hasta la invasión francesa y el traslado del tesoro a Cádiz, cuando posiblemente se produjo su mayor deterioro, por lo que el Cabildo decidió en 1820 su renovación completa en la pieza que hoy se conserva[2]. Un dato que sabemos gracias a una relación de reliquias fechada en esos años y que igualmente nos permite presuponer que sería el platero Juan Ruiz quien estuvo al frente de dicha innovación, aunque el carácter hierático de la mano en actitud de bendecir nos hace pensar que pudiera haber sido la originaria, que, tras ser restaurada, recibió el nuevo revestimiento argénteo decimonónico.

El actual relicario se compone de una peana cuadrada, un estrecho gollete y un saliente y grueso toro, adornado por una corona de hojas y flores a manera de láurea clásica, y sobre el que se alza el brazo relicario. Este presenta el formato de una manga con pliegues, en cuyo centro se abre la teca en forma de ventana rectangular que permite ver el hueso y todo ello ribeteado por una cenefa tripartita de motivos de sogueado enmarcando una trama zigzagueante. Finalmente, la empuñadura de la camisa interior se asoma y muestra una superficie sembrada de rosetas y rematada por una cenefa parecida, si bien se suplanta el sogueado inferior por unas grecas, dando paso a la encarnadura de la mano, la cual no presenta hoy los característicos anillos que siempre mencionó la documentación.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc.IX, Sign. 11321, exp. 12.

[2] ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11289, exp. 34.


MISERERE MEI DEVS

VII

Las procesiones de rogativas y la devoción al Santo Crucifijo de San Agustín

La devoción al Santo Crucifijo de San Agustín

ANTONIO FLORES HOLGADO

El Santo Crucifijo de San Agustín fue la primera imagen de Jesucristo que contó con la devoción generalizada de toda la ciudad de Sevilla. No se conoce otro caso que, desde la propia Reconquista hasta el siglo XIX, haya llegado a tan altas cotas devocionales, no sólo en los límites locales, sino en todo el Reino de Sevilla, e incluso fuera de él. Era una escultura de Cristo Crucificado que se encuadraba dentro del estilo gótico y se fechaba en la primera mitad del siglo XIV y recibía culto en la capilla que se encontraba en la cabecera de la nave del evangelio de la iglesia del convento Casa Grande de San Agustín, junto a la Puerta de Carmona. El pueblo sevillano le asignó el título de Sagrado Protector de la ciudad por su carácter milagroso, y por ser la imagen a la que se encomendaban los sevillanos en casos de necesidad extrema como último recurso, obteniéndose los favores que se le imploraban. Era tanta la fe que se le profesaba que no existía la más mínima duda de su intercesión ante la calamidad, y era tanto el celo y el respeto con el que era venerado en su capilla, que sólo se sacaba de la misma en situaciones de peso. De manera temprana, la nobleza de la ciudad se sumó a promover su devoción y darle culto fundando en torno a él una de las hermandades más ricas y prestigiosas que existieron en la Sevilla de la Edad Moderna. Muestra de todo ello son los testimonios de novelistas, cronistas, viajeros, predicadores, poetas y hasta reyes que se hicieron eco de su fama y su poder devocional:

-"Goza este convento de un precioso Tesoro, que es una santa Imagen de Christo Crucificado, ilustre con milagros, y de gran devoción en la ciudad[1]".

-"Es grande la devoción que todo el pueblo tiene a esta santa Ymagen, y continuos los votos y promesas que le hace, como lo manifiestan la pared y pilares de dicha nave de su capilla, llenas de tablas y presentallas que dicen los milagros que cada día experimentan los que vienen en sus aflicciones y congojas a buscar el remedio y consuelo[2]".

-"Tenía esta imagen cierto concepto en el pueblo poco común, y se le daba un grado de respeto y adoración singular que contribuía a conservar la devoción, pues no se manifestaba sino en ciertos días señalados, y para descubrirla se hacía con grande aparato de capa pluvial, incienso y otras ceremonias en que acaso había algún exceso, pero que contribuía a aumentar el entusiasmo del pueblo[3]".

-"Son continuas las rogativas y misas que se celebran en el altar del Santo Cristo, y los viernes hay misas cantadas a la hora de prima y de tercia manifiesta su imagen, y el concurso del pueblo es muy numeroso, y el día de la Anunciación de Nuestra Señora, a 25 de marzo, está descubierto todo el día y acude infinita gente a hacer la diligencia de ganar el jubileo e indulgencia plenaria que este día está concedido a los que visitasen la capilla[4]".

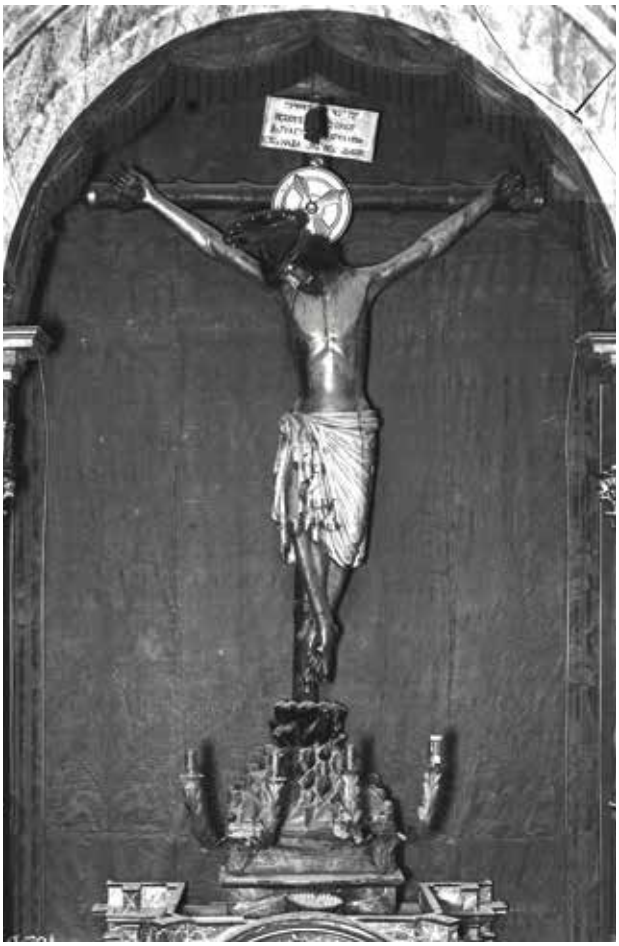
-"[...] ante cuya presencia en ricas lámparas de plata arden repetidas luces de la devoción y cuyas paredes me-

[1] HERRERA, T.: *Historia del convento de San Agustín de Salamanca*, Madrid, 1652, p. 106.

[2] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737,* Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, p. 263.

[3] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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*, Imprenta de don José Hidalgo y compañía, Sevilla, 1844, tomo II, p. 277.

[4] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit, p. 268.



Cristo de San Agustín, fotografía de Francisco Murillo, 1910, Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

jor que la más preciosa colgadura hermosean pinturas, votos y memorias de muchos y continuados milagros[5]".

-"Es esta sagrada efigie mui milagrosa, y se tiene en gran veneración, como lo testifican las muchas lámparas que penden y arden en toda la dicha nave, donde está su capilla, y los muchos votos y sucessos milagrosos con que toda la referida nave está adornada y vestida[6]".

-"[...] en este devotísimo simulachro, sagrado imán de la devoción sevillana[7]".

-"[...] la imagen de la Iniesta es la unica patrona de Sevilla, y la del Santo Christo de San Agustín es su singular Protector[8]".

El origen de la devoción al Santo Cristo se remonta al año 1314, fecha en la que tradicionalmente se ha establecido la leyenda de su invención. La más generalizada explica que el Santo Crucifijo era de época visigoda, y que había recibido culto en Sevilla durante esta etapa. Con la conquista musulmana de la ciudad, la escultura fue ocultada para que no sufriera ningún daño ni agravio por parte de los invasores, y así estuvo hasta que, una vez reconquistada la ciudad, un pastor[9] lo encontró en una acequia de la zona del Campo de los Mártires[10]. En otros casos se menciona que fue en una cueva por un labrador[11], o el mismo emplazamiento pero por un hombre virtuoso[12]. Al hallarse cerca del convento de San Agustín, esta persona decidió llevarlo a su iglesia. La escultura del Crucificado presentaba su brazo derecho desclavado, tocando con su mano la llaga del costado. Una vez llegó al templo agustino, a vista de muchos, milagrosamente extendió la mano hacia la cruz para ser clavada. Otra leyenda contaba que la imagen había sido traída de las Indias, y que se la disputaron el Cabildo de la Catedral y el convento de San Agustín. Para no entrar en grandes pleitos, los padres del Santo Oficio dispusieron que se colocara la escultura "en una litera de dos caballos a disposición del cielo", y los equinos providencialmente fueron dirección al monasterio[13].

Durante los siglos XIV y XV comenzó a forjarse su devoción, y en 1380 ya se fundó una hermandad en torno a la sagrada imagen[14]. Por otro lado, la capilla del Santo Cristo comenzó a verse beneficiada de muchas dotaciones, siendo la primera que nos consta la realizada el 3 de noviembre de 1438 por Juan Fernández de Men-

[5] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, tomo V, Sevilla, 1795, p. 30.

[6] Archivo del Convento de Capuchinos de Sevilla (A.C.C.S.), Fondo A, Libro 122, f. 156.

[7] HIDALGO, J.: *Eco sagrado, panegyrico moral y dulce aclamación, que en la solemne fiesta de la sumptuosa reedificación del templo del gran Doctor de la Iglesia N.P.S. Agustín, Casa Grande, extramuros de esta ciudad de Sevilla, decantó en acción de gracias*, Sevilla, Imprenta de los Reciente, 1756, p. 7.

[8] DE VERA Y ROSALES, F.L.: *Discurso Histórico de Nuestra Señora de la Hiniesta*, Sevilla, 1688, p. 473.

[9] MORGADO, A.: *Historia de Sevilla, en la qval se contienen svs antigvedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos(…)*, En la Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, Sevilla, 1587, p. 132.

[10] El Campo de los Mártires, también llamado Prado de Santa Justa, corresponde a la zona que se encontraba entre el convento de San Agustín y el de la Trinidad.

[11] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit, p. 198.

[12] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, tomo II, Sevilla, 1795, p. 53.

[13] MORGADO, A.: *Historia de Sevilla...*, op. cit., p. 132.

[14] MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera*, Imprenta de Antonio Carrera y compañía, Sevilla, 1817, p. 54.

Josema López Vidal, Invención del Santo Crucifijo de San Agustín, 2020.

Friedrich Eibner, Vista de Sevilla, mediados del siglo XIX.

doza, estableciendo una misa cantada todos los viernes del año[15]. La ubicación del convento de San Agustín fue determinante para el enraizamiento y el crecimiento de la devoción del Santo Cristo, ya que se encontraba junto a la entrada y salida de Sevilla por la concurrida Puerta de Carmona, y colindaba con la calzada que llevaba hasta el Humilladero de la Cruz del Campo, hacia el cual los sevillanos se dirigían para realizar el rezo del Vía Crucis desde la Casa de Pilatos.

En el siglo XVI tendrá lugar la eclosión de su devoción preeminente en la ciudad. En un principio ganará fama de milagroso por casos particulares, y esto acabará motivando que se realicen con él rogativas para implorar a Dios su misericordia. A lo largo de su historia serán 20 las ocasiones en las que la imagen será procesionada en rogativas, siendo una de las más importantes la primera de la que tenemos constancia, la del 25 de marzo de 1525 (que cumple en el año 2025 su V centenario). Se realizó a instancias de la comunidad agustina debido a una grave sequía que se prolongaba por varios años. La comitiva salió hacia la Cruz del Campo, con el cielo despejado, y a mitad del recorrido ocurrió un hecho que las personas que asistieron lo consideraron un milagro, y es que apareció encima de los Caños de Carmona un niño que gritaba: "¡Misericordia, Señor nuestro!", sin saber cómo había logrado subir ni por dónde, ya que era prácticamente imposible llegar de repente a ese punto por la distancia que había del principio y fin de la cañería del agua por donde se subía. El niño excitó al resto de la comitiva con sus clamores, y más tarde comenzó a llover con tanta intensidad que no pudo volver la procesión a San Agustín, y tuvo que refugiarse en la ermita que se encontraba al lado del humilladero, dejando al Santo Cristo allí aquella noche y otro día más[16].

El beneficio conseguido hizo que la fama y devoción del milagroso icono comenzase a crecer hasta límites no conocidos en aquel momento, y que se reformaran las reglas de su hermandad de penitencia en 1527, "en honra y gloria de Cristo Nuestro Señor Crucificado y de la Preciosa Sangre que por redimirnos derramó en el árbol de la Cruz"[17], añadiendo entre sus titulares a María Santísima de Gracia. Durante el año esta corporación celebraba funciones solemnes a sus titulares,

[15] *Ibidem*, p. 51.

[16] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit, p. 241.

[17] MONTERO DE ESPINOSA, J. M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande ...*, op. cit., pp. 62-63.

siendo la más importante la del 25 de marzo, día de la Encarnación del Verbo, con jubileo plenísimo y canto del *Miserere* por la tarde con la música de la Santa Iglesia Catedral[18]. Realizaba su estación de penitencia a la Cruz del Campo el Viernes Santo a las tres de la tarde, siendo la única cofradía que tras el sínodo diocesano de 1604 se vio exenta de cumplir con el mandato de hacer estación obligatoria en la catedral. Procesionaba una imagen vicaria del Santo Crucifijo, distinta al original, que aparece denominado como el Cristo de la Sangre, y la Virgen de Gracia. Estaba conformada por los caballeros principales y más ilustres de la ciudad, pero no era una corporación exclusiva de hombres nobles, sino que también podían pertenecer personas de otros estamentos. Conocemos los casos de los pintores Miguel de Miranda o Juan Antonio[19], el escultor Gaspar Núñez Delgado[20] o Pedro de Mimenza, hombre pobre[21]. Era una de las cofradías más antiguas de Sevilla, rivalizando con la de la Vera Cruz, que se daba por hecho que era la primera, siendo las dos los verdaderos gérmenes de la Semana Santa sevillana. Así lo corrobora el abad Alonso Sánchez Gordillo: "Tiene esta Cofradía (la del Santo Crucifijo) muy grandes indulgencias y prerrogativas, pues como se fundó en los mismos años que la de la Veracruz se fundó, tomó emulación para pretender tantas excelencias como la que más"[22]. También se encuentran referencias a su antigüedad en la descripción exhaustiva que realizó Francisco de Sigüenza del cortejo que llevó la procesión de traslación de San Fernando y la Virgen de los Reyes a la nueva Capilla Real en 1579[23]. Aun así, hubo un enfrentamiento bastante intenso entre las dos corporaciones por este asunto de quién precedía a quién,

Francisco Murillo, Fotografía del rostro del Santo Crucifijo de San Agustín, 1915, Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

llegando a entrar en un pleito que duró veintitrés años, ganando finalmente la Vera Cruz con letras apostólicas, en 1592[24]. En 1577 se le concedió al altar del Santo Crucifijo el privilegio otorgado por el papa Gregorio XIII para que fuese altar de Ánimas perpetuo[25].

Volviendo al tema de las rogativas, aunque en un principio era la comunidad del convento de San Agustín la que tomaba la iniciativa a la hora de realizarlas (como en el año de 1566), es ya en 1571 cuando por primera vez los dos cabildos (tanto el eclesiástico como el municipal) demanden de manera oficial una rogativa al Santo Cristo[26], lo cual nos hace considerar lo asentada y generalizada que ya estaba su devoción en la ciudad. Esta última es de gran interés, ya que es la primera vez en la historia que la milagrosa imagen se adentra en la ciudad de Sevilla y acude a la Santa Iglesia Catedral. Hay que entender lo extraordinario que fue este evento para

[18] *Ibidem,* p. 55.

[19] BERNALES BALLESTEROS, J.: "Noticias varias de los artistas cofrades de Sevilla en la Edad Moderna", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 342, 1988, pp. 43-44.

[20] LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: "Notas documentales para la historia de 150 cofradías", *Revista Calvario*, 1956, p. 9.

[21] GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "La devoción al Santo Cristo del convento de San Agustín de Sevilla. Documentos inéditos (1603-1876)", *Archivo Agustiniano*, vol. 77, nº 195, 1993, p. 182.

[22] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...,* op. cit., p. 154.

[23] DE SIGÜENZA, F.: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la real capilla de la santa iglesia de Sevilla.* Sevilla: *Estudio, transcripción, edición y notas de Federico García de la Concha Delgado*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, p. 79. "Las dos últimas (cofradías) son las más antiguas de esta ciudad. La primera es de la Veracruz, trae el estandarte verde y la cruz colorada en él. Está en el monasterio de San Francisco, donde tiene una suntuosa capilla; la otra, que trae el estandarte leonado, es del Santo Crucifijo, tiene su capilla en el convento de frailes de San Agustín".

[24] ÁLVAREZ MORO, M.N.: *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Centro Asturiano de Sevilla, Sevilla 1998, p. 32.

[25] MONTERO DE ESPINOSA, J. M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande...,* op. cit, p. 61.

[26] AMS, Secc. X, Libro H/1606, s.f.

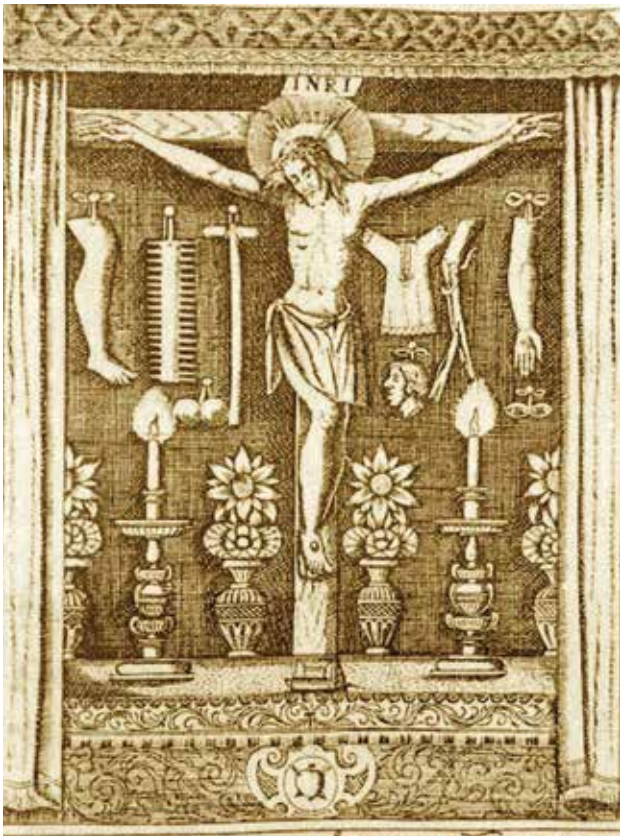
los sevillanos, que vieron cómo su Cristo de devoción los visitaba y los bendecía con su presencia en las calles, ya que hasta entonces, sólo lo habían visto procesionar por la calzada hacia la Cruz del Campo:

Reunido el cabildo eclesiástico el sábado 7 de abril, advirtiendo la preocupante carencia de agua que experimentaba la ciudad, decidió que en todas las misas que se dijeran se suplicase la lluvia, y que el lunes siguiente (día 9) se hiciese una procesión general con todas las cruces e insignias de la ciudad por debajo de las gradas[27]. El martes, 10 de abril, tuvo lugar la procesión con el Santo Crucifijo, la cual salió a las cinco de la tarde. Lo acompañaba toda la comunidad agustina, varias cofradías y gran número de penitentes. El recorrido se efectuó desde la Puerta de Carmona, pasando por la calle Águilas, Confiteros, plaza del Salvador, Francos y Placentines[28]. El cabildo eclesiástico decidió salir en procesión a recibirlo por la puerta de Palos, llevando consigo la imagen de la Virgen de los Reyes, esperándolo en la entrada de la calle Placentines. En este cortejo de recibimiento además de los canónigos, clerecía y dignidades también iban todas las cruces parroquiales, el palio y estandarte real, el cabildo de la ciudad, regidores y la justicia. Como vemos fue una recepción oficial de la ciudad, con la misma dignidad que la que un año antes pudo tener Felipe II durante su visita a Sevilla, si bien en el caso que nos ocupa el carácter era distinto, pues se trataba de una rogativa penitencial, pero al fin y al cabo para la ciudad venía a verlos su rey celestial.

Al llegar el Santo Cristo a la altura donde se encontraba la comitiva, tuvo lugar el acto de la "humillación", en el que la Virgen de los Reyes le hizo una especie de acatamiento o reverencia al Santo Crucifijo, y este respondió con otra. Es un saludo y una muestra de afecto en la que la Virgen es la primera en inclinarse ante Cristo, mostrando de este modo la jerarquía divina, y posteriormente es Cristo quien se inclina hacia su Madre. Tras esto, se unieron ambas procesiones para formar una, yendo primero la Virgen de los Reyes y detrás el Santo Cristo, avanzando por las gradas hasta que al llegar la Virgen a la puerta de San Miguel y el Cristo a la del Bautismo, se giró esta para volver a hacerle la humillación, y entrando ambos en la catedral, se hizo una oración de rogativa en el altar mayor, y volvió a salir la procesión por la puerta de San Miguel para volver al convento de San Agustín.

[27] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7078, f. 117r.

[28] GUTIÉRREZ, J. M.: *El Cristo de San Agustín de Sevilla*, Área de Cultura y Fiestas Mayores, Sevilla, 2003, p. 70.



Anónimo, Santísimo Cristo de San Agustín, primera mitad del siglo XVII.

El cabildo eclesiástico acompañó posteriormente a la Virgen de los Reyes a su capilla[29].

A partir de entonces, todas las rogativas fueron solicitadas a la comunidad agustina por ambos cabildos a la vez, aunque siempre era uno de ellos el que proponía al otro su intención. El Cabildo municipal expresó su deseo de sacarlo en más ocasiones que el Cabildo eclesiástico, en las rogativas de 1605, 1649, 1669, 1680, 1693, 1737, 1804 y 1851. Además, a partir de la de 1571, todas se harán en la catedral, a excepción de alguna que tuvo lugar en la misma capilla del Santo Crucifijo. Los motivos de estas rogativas fueron variando a lo largo de los años, aunque la mayoría serán por sequía, pero son llamativas otras, como la que se llevó a cabo por el éxito de la Gran Armada Española en la guerra contra Inglaterra en 1588, la ejecutada por el buen desarrollo de las obras de limpieza del río Guadalquivir en 1693, o la que se hizo por la salud del monarca Carlos II en 1696.

[29] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7078, f. 118r.

Una de las más fastuosas fue la de 1605, cuando Sevilla sufrió una fuerte sequía, y por ello se decidió sacar en procesión al Cristo de San Agustín el 21 de enero, y hacerle una rogativa en la catedral. Al día siguiente, volvió a su convento y se celebró una novena a la que cada día acudía una orden religiosa por la mañana a oficiar la función, y por la tarde hacían estación allí hermandades relacionadas con esa orden. El primer día asistieron los dominicos de San Pablo con posterior estación de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús; el segundo, los franciscanos de la Casa Grande con la Hermandad de la Vera Cruz y otras seis hermandades más; el tercero, los carmelitas calzados con la Hermandad de la Soledad; el cuarto, los trinitarios calzados con las hermandades de las Cinco Llagas y Santas Justa y Rufina; el quinto, los mínimos de San Francisco de Paula con la cofradía de las Tres Necesidades y la de Columnas y Azotes; el sexto fue el de los jesuitas, y por la tarde hizo estación la Hermandad de los Nazarenos de San Antonio Abad; el séptimo, los carmelitas descalzos con la cofradía de la Virgen de la Palma de la parroquia de San Andrés; el octavo, los mercedarios descalzos y calzados con las cofradías de la Expiración y Pasión; y el último día celebró la novena la propia comunidad agustina con mucho aparato y grandeza, asistiendo por la tarde la Hermandad de Montesión[30]. Parece ser que a pesar de los singulares cultos que se llevaron a cabo, no llovió, llegando a valer la fanega de trigo diez ducados, y la hogaza de pan cuatro reales, pero sin embargo llegaron de Inglaterra, Francia y Alemania muchos barcos cargados de trigo con los que se abasteció la ciudad y su comarca, siendo de los mejores años, por lo que se atribuyó a milagro.

La rogativa más famosa y recordada fue la del año de la peste de 1649, de la que se cumplió en 2024 su 375 aniversario. La epidemia arrasó con la mitad de la población en cuestión de cuatro meses, suponiendo la mayor calamidad y el peor episodio sufrido en la ciudad a lo largo de su historia. El Ayuntamiento, angustiado y desesperado ante esta situación apocalíptica, solicitó como último recurso (tras haber salido en rogativas la Virgen de los Reyes) implorar la misericordia de Dios en la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín[31]. A 30 de junio, se leyó en el ayuntamiento una carta en la que el prior del convento de San Agustín accede a la propuesta de sacar al Santo Crucifijo, pero añade que, como es uso y costumbre en las ocasiones en las que el Cristo ha salido por mediación del Cabildo municipal, este debe hacerle "pleito homenaje". Este término corresponde a un acto o ritual protocolario que tenía lugar antes de que saliese la imagen de las naves de la iglesia de San Agustín, en el que el cabildo entre otras cosas, juraba devolverla a su sitio[32].

Llegó el viernes 2 de julio, y la procesión general salió desde el convento de San Agustín camino de la catedral. Al igual que en otras rogativas, el cortejo lo conformaban los hermanos de la cofradía con su guion, los pocos religiosos que habían quedado vivos interpolados, presidiéndolos el prior del convento de San Agustín, las andas con el Santo Crucifijo, y detrás el palio que llevaban los regidores, y la ciudad en forma con los maceros y alguaciles. Las calles estaban vacías, aunque los vecinos se asomaban y se hacían poner a los enfermos a las puertas y ventanas de las casas al paso de la comitiva[33]. El Santo Cristo llegó a la catedral, y comenzó a darse el prodigio que acabaría con la catastrófica epidemia. Según cuentan las crónicas, durante el tiempo que estuvo la imagen en el templo catedralicio sólo hubo que salir con el viático en dos ocasiones[34], a diferencia de lo que se había acostumbrado en los últimos meses, en los que la administración de los sacramentos desde la catedral fue incesante. Al día siguiente tuvo lugar la procesión de vuelta, que a raíz de este milagro, se determinó hacerla con la decencia acostumbrada[35].

Ese mismo día o al siguiente[36], ocurrió un fenómeno astronómico que llamó la atención de todos los sevillanos, ya que el sol enrojeció de manera muy acentuada[37]. En un primer momento se interpretó como una grave amenaza que desembocaría en una ruina total de la ciudad, pero al notificar que gradualmente el contagio

[30] MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande...*, op. cit., pp. 69-71.

[31] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7108, f. 76r.

[32] AMS, Secc. X, Libro H/1733, s.f.

[33] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit., p. 265.

[34] ANÓNIMO: *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la Epidemia de la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla, Año de 1649*, Impreso por Juan Malpartida de las Alas, Écija, 1649, p. 17; VIZCARRETO Y LUJÁN, F.: *Prodigio de la Providencia de Dios en el miserable caso del contagio de Sevilla*, Impreso por Nicolás Rodríguez de Ábrego, Sevilla, 1650, p. 23.

[35] ANÓNIMO: *Copiosa relación...*, op. cit., p. 17.

[36] Según el libro *Copiosa relación de lo sucedido* tuvo lugar el día 3 de julio, sin embargo, en el libro *Prodigio de la providencia de Dios…* se dice que fue el día 4.

[37] *Ibidem*, p. 17. "Desde las doce del día hasta las cuatro de la tarde se vio el Sol tan carmesí que parecía estar bañado en sangre sin que esto lo pudiese causar eclipse alguno ni otra influencia del astro; todos lo atribuyeron a demonstración de la justicia divina, tan merecida por nuestras culpas".

se estaba extinguiendo, se entendió como una maniobra que Dios ejecutó para cambiar el curso de la epidemia.

En San Agustín siguió la rogativa con la celebración de una octava al Santo Crucifijo, y durante esos días comenzó a notarse de manera evidente la mejoría en la ciudad, afirmando los médicos que apenas cayeron nuevos enfermos y que los que lo estaban habían mejorado. Tenemos el testimonio del cirujano don Juan Martínez Camacho, que dijo que al día siguiente de haber estado el Santo Cristo en la catedral, tocó más de cincuenta pulsos de enfermos y todos habían mejorado, así como no le avisaron de ningún otro contagiado nuevo[38]. Para el día 22 de julio, el hospital de la Sangre puso banderas blancas por no haber entrado en esos días más de cuatro o cinco enfermos, por lo que los ánimos de la ciudad comenzaron a levantarse. Los cabildos querían dar gracias a Dios por haberse extinguido el contagio, y pronto empezaron las funciones y procesiones con el canto del *tedeum*, pero deseaban celebrar una fiesta oficial en la que participara toda la ciudad

A pesar de que el milagro se obró gracias al Cristo, no fue el escogido para realizarle una función de acción de gracias una vez pasada la epidemia, desconociendo el motivo real de la decisión, optándose por llevar a la catedral en procesión general a la Virgen de la Hiniesta[39], imagen que no había salido en rogativas, pero de la cual el asistente de la ciudad (el alcalde en términos actuales), el conde de la Puebla, era muy devoto, y decidió que su anual octava que se celebraba en torno al 8 de septiembre, se llevara a cabo en la catedral con carácter extraordinario y de acción de gracias[40].

Anónimo, Grabado de la Virgen de la Hiniesta, segunda mitad del siglo XVII.

De todos modos, los dos cabildos celebraron en la capilla del Santo Cristo una función de acción de gracias, y posteriormente, el 9 de mayo de 1650, el municipal decidió por voto acudir perpetuamente cada 2 de julio a las plantas del Santo Crucifijo para darle gracias por restablecer la salud en la ciudad, comprendiéndose esta fiesta de vísperas, misa y sermón[41].

[38] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit., p. 265.

[39] DE VERA Y ROSALES, F. L.: *Sermón que en el día de la Natividad de la Virgen Stma. N. Sra. en su santa imagen de la Iniesta,* Imprenta mayor, Sevilla, 1704, p. 28. "Por este beneficio tan singular quiso V.S. dar á Dios las devidas gracias, y siendo asi que á Christo Cruzificado debía Sevilla la vida, que al Santo Christo de San Agustín debía Sevilla la salud publicada, y verle libre de tan cruel peste, no obstante, en cabildo, de lunes treinta de agosto, acordó V.S. que la acción de gracias no avia de ser al Santo Christo de San Agustín. ¿Pues a quién? A María Santísima de la Iniesta, a esta Ciudad de refugio contra la muerte. Pues aunque Christo Cruzificado fue el Autor de la vida, y la falud: "Salutem populo per Cruzis patibulum refundendam". Pero fue juntamente por los ruegos de María, y por esta Señora vsa con nosotros su misericordia, y por su atención nos resucita".

[40] *Ibidem*, p. 473. "De este beneficio tan singular quiso la ciudad dar a Dios las gracias, y entrando en cabildo, para ver a qué imagen se hazia fiesta, siendo asi, que segun la obligación avia de ser la imagen del Santo Christo de San Agustin la festejada, pues avia sido quien comunicó el beneficio, no fue así, sino que determinó el cabildo se hiziese fiesta, procesion y octava solemne a la Cathedral con la Santisima Imagen de la Iniesta, atendiendo que Dios gusta mucho celebren a su Madre, quando por medio de su Hijo Jesuchristo nos comunica sus favores, y que no se daría por sentido, pues mas gusta que festejen a Maria, y como el corazón de los sevillanos es atraido de su iman, que es esta divina imagen, luego se fueron a ella a celebrarla, como siempre lo ha hecho la ciudad, siempre que se le ha ofrecido esta ocasión, y como todos los años se le celebra por septiembre la octava de su Natividad festiva, y a ella asiste el cabildo de la ciudad, y estaba muy próxima esta octava, determinó el cabildo que ambas octavas (esto es la singular de accion de gracias y la que todos años se le dedica por setiembre) fuesen toda una, y que llevándola en procesión a la Cathedral la víspera de su Natividad se le celebrase solemnísimo octavario con asistencia de los dos cabildos."

[41] AMS, Secc. X, Libro H/1733, s.f. "En este cabildo se trató y confirió en razón de la salud que goza esta ciudad por la misericordia de Dios y de cómo desde que se sacó en procesión el Santo Cristo que está en el convento de San Agustín desta ciudad, se

A partir de entonces el Ayuntamiento de la ciudad, que ya mostraba un afecto preferencial por el Santo Crucifijo desde el siglo XVI, lo asimiló como su patrón y protector. Además, la hermandad de penitencia conoció un momento de gran esplendor, alistándose todos los caballeros y primera nobleza de la ciudad, y realizándose costosas alhajas, entre las que podemos mencionar un rico paso procesional labrado por Francisco Dionisio de Rivas en 1651[42], y un palio de plata para la Virgen de Gracia con dos ángeles del mismo metal que sostenían el manto en el año 1662[43]. También podemos ver las muestras de la devoción del pueblo sevillano en la cantidad de dotaciones que se hicieron para la capilla del Santo Cristo: en 1661, don Juan de Carmona, vecino de la collación de la Magdalena, deja en su testamento que se celebren diez misas en el altar del Santo Crucifijo a su muerte, siendo su importe de 20 reales de vellón[44]. En 1665 don Francisco Rivarola, veinticuatro de la ciudad y vecino de San Bartolomé, donó una lámpara de plata al Santo Crucifijo[45]. Hacia 1672, el capitán Carlos Chazarreta regaló una lámpara de plata de valor de más de mil pesos, y dotó varias memorias de misas, así como el aceite que se pudiera consumir. En 1698, el capitán don Gabriel de Unsaín, natural de Logroño y residente en Sevilla en la feligresía de San Ildefonso, dispuso en su testamento 150 escudos de plata, con los que se compraron un juego de vinajeras de plata sobredorada con su salvilla, un pectoral de oro esmaltado con piedras y cuatro esmeraldas, y cuatro candelabros de plata[46]. En 1705 falleció Feliciana Pot de Lima, vecina de la collación de Santa María la Blanca y gran devota del Santo Crucifijo, que dejó dotaciones para que se cantara una misa por su alma cada 15 de julio en la iglesia de San Agustín, descubriéndose la imagen del Cristo[47].

Otra rogativa relevante fue la del año 1655, en el que existía la amenaza de un ataque por parte de una flota inglesa de setenta y dos navíos, comandada por el almirante Pen, que quería arrebatar la mercancía de la flota de Indias, que volvía a Sevilla desde el continente americano. Por tal razón, el Real Consejo de Indias ordenó al Tribunal de la Casa de la Contratación que efectuara rogativas pidiendo por un desenlace favorable. Esta entidad escogió acudir al convento de San Agustín, y celebrar una función de rogativa al Santo Cristo el 18 de julio, "que egecutó con exemplar devoción y magnificencia"[48]. Los galeones llegaron a Sevilla sanos y salvos, certificándose gracias a los diarios de navegación que el mismo día que se hizo la rogativa, la flota española se encontró en el cabo de Corrientes con la inglesa, y

reconoció la mejoría del mal de contagio que padeció esta ciudad, y dieron fe los porteros, que han llamado para lo contenido en el acuerdo siguiente. Acordose de conformidad que por que esta ciudad reconoció el milagro grande que hizo el Santo Cristo que está en el convento de San Agustín en esta ciudad, el día que le sacaron en procesión, a dos de julio del año pasado de mil seiscientos cuarenta y nueve, en ocasión que estaba padeciendo la epidemia de peste, tan grande, que jamás hasta este día se ha visto, ni escrito en historia, y desde el dicho día dos de julio, se halló con notable mejoría, experimentando entera salud con mucha brevedad, la cual se ha continuado hasta el día de la fecha desta, y se espera que su divina magestad la continuará, y en reconocimiento de tan gran beneficio y asimiento de gracias del, esta ciudad acuerda, atenta haberse llamado a cabildo, de hacer voto por todos sus capitulares y por los que adelante fueren ausentes y presentes, y en nombre de esta ciudad y de sus vecinos que hoy son y adelante fueren, el cual voto se hace con todas las fuerzas y firmezas y vínculos y circunstancias que son necesarias para su mayor firmeza, el que todos los años vaya en forma de ciudad a primero de julio a hacer las vísperas de la memoria deste beneficio recebido y el día siguiente que es a dos, a celebrar su festividad, a misa y sermón en memoria de este milagro para que quede este beneficio presente en los vecinos desta ciudad que son y fueron para los venideros siglos, y en esta conformidad se vuelve a jurar y votar, lo cual se empezara desde este año de mil seiscientos y cincuenta en la conformidad que ba hacer y en presencia del presente escribano de cabildo su señoría el señor conde de la Puebla, asistente de esta ciudad, y todos los capitulares que se hallaron en el dicho cabildo así lo juran a Dios y a la Cruz, de lo guardan y cumplen, y el señor don Juan de Lara veintiquatro y procurador mayor, mandará hacer una tablilla de todo lo contenido en este acuerdo y se pondrá en la contaduría desta ciudad, y hará la rueda en la conformidad de las demás, para este presente año, mandando su merced avisar por ser la primera vez que se hace, a todos los caballeros veintiquatros y jurados, para que se hallen en ella, y un tanto deste acuerdo lo llevará el señor don Juan de Lara, de parte de la ciudad a el padre provincial del dicho convento de San Agustín, y de no estar allí, se lo entregará al Padre prior."

[42] CUÉLLAR CONTRERAS, F. P.:"Paso para el Santísimo Cristo de San Agustín, año 1651", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 226, 1978, pp. 9-10.

[43] QUILES GARCÍA, F.: *Sevilla y América en el Barroco*, tomo 2, Enredars, Sevilla, 2008, p. 104. "Suplimos para el palio de nra sª de graçia. Y demas dello quedamos obligados juntamente con don melchor de melo –residente en Tierra Firme– a la paga de vna escritura de mill pesos en la dicha medida de reales de plata para acabar de pagar y satisfazer el dicho palio [...] dos ángeles de plata para q se pusiesen en las andas de la dicha imagen de nra señora de graçia açiendo apariençia de llebar la falda de su manto".

[44] GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "El Santo Crucifijo de San Agustín", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 485, 1999, p. 37.

[45] CUÉLLAR CONTRERAS, F. P.: "Documentos varios de hermandades en el siglo XVII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 311, 1985, p. 2.

[46] LABARGA GARCÍA, F.: "El Santo Sepulcro de Logroño", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 430, 1995, p. 66.

[47] MONTERO DE ESPINOSA, J.M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande...*, op. cit, p. 60.

[48] *Ibidem*, p. 77.

Diego Velázquez, Felipe IV en Fraga, 1644, Frick Collection (Nueva York).

pudo escapar debido a una espesa niebla con tormenta que se levantó y que impidió a los enemigos acometer su ofensiva. Por ello, se le dio gracias al Santo Crucifijo con una función celebrada el 24 de octubre con *tedeum*. El rey Felipe IV, al conocer este milagro, mandó por Real Cédula, expedida en Madrid el 20 de febrero de 1656 ante Juan Bautista Navarrete, escribano del Consejo de Indias, y atendiendo al acuerdo del Tribunal del Consulado de 3 de julio de ese año, repetir esta función de acción de gracias perpetuamente cada 18 de julio y costearla, y por ello se colocó una tabla en la iglesia de San Agustín recordando dicho suceso. Actualmente, a diferencia de la función votiva del 2 de julio, esta no se lleva a cabo, siendo la última noticia que tenemos sobre su ejecución la que nos da el periódico *El directorio eclesiástico y político de Sevilla*[49] del sábado 16 de julio de 1814, en el que se anuncia esta fiesta, que se iba a celebrar en la parroquia de San Roque, ya que desde la invasión francesa se encontraba la imagen allí, retornando ese 4 de agosto al convento de San Agustín[50]. Se amplía la información comentando que durante los años de la ocupación francesa no se perdió esta tradición, aunque ya no iba el Tribunal del Consulado. Interpretamos que tras su traslado a la ciudad de Cádiz en el siglo XVIII fueron el convento y posteriormente la parroquia de San Roque los encargados de mantener la función sin la asistencia de dicho organismo.

En 1680 tuvo lugar una rogativa de mucho interés para entender tanto la devoción y el prestigio como la dignidad que el pueblo sevillano le otorgaba al Santo Crucifijo. Sevilla se veía afligida por una fuerte sequía que provocó una gran esterilidad en los campos y los frutos, y que se prolongó hasta el mismo mes de marzo. También muchos vecinos sufrían los llamados "tabardillos", una enfermedad infecciosa, caracterizada por una cefalea intensa, debilidad, escalofríos, fiebre alta, estupor y exantema. Para completar el año, el día 9 de octubre a las 7 de la mañana se sintió un terremoto que, a pesar de que no hubo grandes estragos, fue recordado por los sevillanos por el enorme susto que provocó[51]. Fue un año de tantos incidentes que en la ciudad dio pie a una expresión que todavía en la segunda mitad del siglo XVIII se escuchaba, y que decía, cuando alguien o algo era muy malo: "es peor que el año de 80"[52].

Hacia el martes día 12 de marzo, el señor deán de la catedral, en cabildo ordinario propuso comenzar a realizar rogativas, por lo que a partir del día siguiente, se determinó que el cabildo hiciera una novena a la Virgen de los Reyes por la mañana y por la tarde[53], así como una procesión el día 17. Se sacaron además varias imágenes en rogativa, como la de Jesús del Gran Poder y la de la Virgen de la Antigua, Siete Dolores y Compasión[54]. El sábado 23 de marzo, viéndose que no llovía, tuvo lugar un cabildo de la corporación municipal en el que se ordenó que una diputación fuese a la catedral para suplicar "quánto ymportara el que salga el santo xpto de san agustín y se le haga rogativa con la debocion que sabe disponerlo dicho cabildo"[55]. El cabildo eclesiástico

[49] *El directorio eclesiástico y político de Sevilla*, nº 13, 1814, p. 53.

[50] AGAS, FA, Secc. II, Sign. 6, f. 5r.

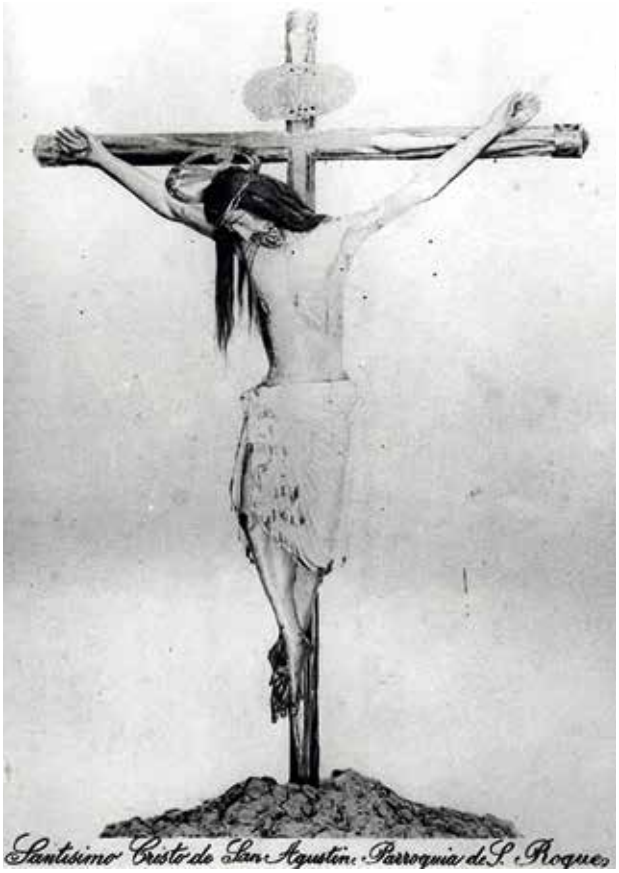
[51] ACS, FA, Secc. II, Sign. 122, f. 132r.

[52] ACS, FA, Secc. II, Sign. 952, f. 147r. "Este año hubo de ser tan malo que por la fama que dexó, para comparar después a un hombre de mui malo, es muy común el decir "que es peor que el año de 80".

[53] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7123, f. 16r.

[54] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Sevilla, 1795, Tomo V, p. 347.

[55] AMS, Secc. X, Libro H/1750, s.f.



Anónimo, Santo Crucifijo de San Agustín, siglo XIV, desaparecido.

leyó el acta capitular de la rogativa de 1649 para disponer todo del mismo modo que en ese año, concretando la procesión para el día 26. Se nombraron por celadores "porque avra mucho concurso y se necesita ocurrir a los embarazos que pueden ocasionarse" a los señores don Albano de Ribadenevia y don Tomás de los Santos[56].

Llegado el martes 26, se pospuso la salida al jueves 28 porque no había dado tiempo de ultimar los preparativos, siendo elección del Ayuntamiento el que la imagen se quedara o no en la catedral hasta el día siguiente. El miércoles 27 por la tarde, se decretó la forma en la que se debía hacer el recibimiento por parte del Cabildo eclesiástico al Santo Cristo, quedando recogido minuciosamente todo el protocolo a seguir[57].

[56] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7123, f. 20r.

[57] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7123, ff. 21r-22r. "Este día aviendo dicho su parecer los señores diputados de zeremonias tocante a la procesión, determinó el cabildo que se disponga en la forma siguiente: Primeramente que se entolden los cuatro pilares del choro, y se a de alfombrar y cercar con bancos como el Jueves Santo. El altar mayor se adorne como de primera clase con el frontal morado, y descubierto el retablo. El hábito del cabildo con capas de choro que es del tiempo, lo qual aviendose votado salió por parte mayor. La campana para completas de dos y media a tres, y después se an de decir maitines, a medio tono. En la torre se toque desde que sale la procesión a medio pino, y durante la estación del recivimiento tocará la campana grande de quando en quando, y acabada dicha estación volverá a tocar a medio pino asta que vuelva a su casa. En la cruz de la Cerrageria se ponga un ministro para que avise que viene la procesión, y otro en la entrada de cal de Jenova para detenerla hasta que llegue el cabildo, y aviendo avisado de la llegada se ará señal con las campanillas del choro, y el señor mayordomo del comunal repartirá las velas al cabildo de tres en libra, y a los ministros de a cuatro para que las lleven encendidas. El mayordomo suba al preste de primera dignidad, y al diácono y subdiácono al altar con las ceremonias acostumbradas.
Aviendose encendido las velas en el choro, salen de la sacristía y altar para el choro cruz, ciriales, segundarios, un incensario, subdiácono, diácono con reliquia y preste con pectoral y cruz, revestidos todos del color morado como a las procesiones de letanías. La cruz, subdiácono, ciriales, y incensario se quedan en la puerta del choro, y los segundarios, diácono y preste pasan asta estar delante del Aguila, y emitiendo la antiphona Exurge Domine, psalmo, preces y oración empiezan dos señores prebendados a cantar la letanía Ut mortis est. En el plano del altar estén doce colegiales con cirios blancos encendidos arrodillados como el choro, y en llegando los señores canónigos cerca de la puerta del altar salen y se incorporan en medio de la procesión, cuia salida a de ser por la puerta de San Miguel, y en llegando la cruz frente de la puerta del Sagrario, se queda allí con el subdiácono y ciriales, y el cabildo y clero mudando choros se van quedando y ascendiendo por sus antigüedades asta llegar el preste, diácono, segundario, y incensario. Al principio de la Calderería, digo de Caldegenoba, y aviendo llegado a la dicha calle se pone el preste en el choro derecho, y el diácono en el siniestro, y pasa la procesión como viene por medio del cabildo, que se dexa de cantar la letanía. Aviendo llegado el Sancto Xpto a la salida de dicha calle se arrodillan todos. Preste, hecha la debida reverencia, descubierto, bendice el incienso moresolito y se inciensa tres veces. En este interim canta la música el motete más adequado al intento, los seises los versículos Adoramus te Xpte y Riga montes, y el preste la oración Domine Jesuxpte, de la misa votiva de pasione, y la oración pro pluvia Deus in quo vuimus con media conclusión, a las quales oraciones se levantan los segundarios, y respondido por el choro "amen", se prosigue la letanía desde el "sancto", o lugar inmediato en que quedó, y se continúa la procesión con la Sancta Imagen y pallio que trahen los 24, asistiendo los oficiales mayores de la Cofradía que son los alcaldes y el hermano mayor que gobiernan el paso. Delante de la Sancta Imagen van los más inmediatos, los dos señores que cantan la letanía, después los segundarios, delante de los quales los 12 colegiales con los cirios.
Enllegando a entrechoros, se coloca la Imagen en el lugar donde se pone la Cruz para honras, vuelto el rostro hacia el choro, y a las 4 esquinas de las andas se ponen los 4 blandones grandes de plata. La cruz y ciriales suben al altar y el subdiácono con los segundarios se quedan acompañando al preste de la Sancta Imagen, y se finaliza toda la letanía con el psalmo, preces y oraciones, estando el cabildo en el choro, y todos de rodillas levantándose solo el celebrante para cantar las oraciones, acabadas las dichas oraciones se quedan los collegiales con los cirios arrodillados en medio del pavimento, y no se suben a la sacristía asta aver subido el preste y diáconos. Después se an de quedar seis veinteneros sacerdotes con sobrepellices asistiendo a la Sancta Imagen toda la noche, por lo qual se les a de dar 8 reales de plata a cada uno. La cera que se gasta se a de ir renovando y el altar mayor a de estar toda la noche en la forma de dicha arriba, y las puertas de la Iglesia se an de cerrar

Desde el Ayuntamiento también se hicieron algunos preparativos. El día 26 de marzo se decidió que el alguacil mayor, don Lope de Mendoza, llevase un recado al arzobispo para que avisase a todas las órdenes religiosas, así como que también participaran en la procesión todas las cruces y cleros de las parroquias. También se destinó al veinticuatro y procurador mayor, don Diego de Salón y Baeza, que llevase una comisión para hacer el pleito homenaje, y que mandase hacer la rueda de los caballeros regidores y jurados, avisando a todos del evento, y repartiendo cédulas para los caballeros más antiguos, ya que estos debían portar las varas del palio de respeto en los tres tránsitos divididos. Asimismo, el procurador mayor debía mandar que se pregonase en las calles por las que había de pasar la procesión que las mismas fueran limpiadas por los vecinos, y que el que no obedeciera la orden tendría una pena de cuatro días de cárcel[58].

Llegó el día de la procesión y todo se efectuó según estaba previsto. Se describe el orden del cortejo: "[...] dando principio el estandarte, y a lo último el guion de puntas de la Cofradía, luego seguían todas las comunidades de los religiosos de esta Ciudad, no obserbando el orden de sus antigüedades en las ocasiones que concurren todos en las procesiones generales, sino interpolados unos con otros, yendo en el lugar de la presidencia el Prior de San Agustin, de cuia casa y convento salía la procesión, y a quien venían a asistir, como conuidados. Luego venía el Santo Cristo en unas andas grandes colocado en una muy pulida y costosa urna que tiene la Cofradía, y le sirbe en la estación que hace el Viernes Santo. Seguiase luego el palio, cuias varas encomendaron a los regidores y cerraba la prozesion el cauildo de la ciudad en forma[59]".

Tras esta rogativa llovió abundantemente, repicando las campanas de San Agustín por gran espacio de tiempo, de suerte que se remediaron los campos y cesó el contagio de los tabardillos[60], quedando ambas necesidades socorridas, y con ello la devoción al Santo Crucifijo aumentada, puesto que el pueblo veía de forma patente cómo lo que se pedía por su intercesión llegaba.

Son muchos favores los recibidos a lo largo de los siglos por la milagrosa imagen y muy arraigada la de-

---

quedando dentro solo los 8 veinteneros y los religiosos que embiare el prelado de San Augustin. An de estar hachas encendidas en todos los pilares de la Iglesia asta que se cierren las puertas, y se nombraron por zeladores para el día y toda la noche a Don Pablo Estacio, y a don Juan Bonifaz, y a los señores de fábrica, an de nombrar cetreros que ronden de día y de noche, a quienes se le de propina. La ziudad a de asistir en la capilla mayor, cuias bancas se an de poner las unas a la capilla de las doncellas y las otras a la de los cálices porque no vuelvan las espaldas a la imagen, y la silla del señor asistente donde suele ponerse.

[E]l día siguiente por la mañana anda la campana de seis y media a siete y media, las horas se dicen continuadas asta la nona, la misa del día se a de cantar en la sacristía mayor. A nona saca el mayordomo al preste que a de ser de primera dignidad, el señor que hizo el oficio el día antecedente. La misa a de ser la botiba de "Pasione, humiliavit", a una oración se a de añadir la oración "pro pluvia sub rina conclusione", sin gloria ni credo, con música de tono y canturía ferial. Si a de aver sermón se a de predicar el evangelio de la dicha misa, a de aver seis caperos de señores, dignidades y canónigos y después de la misa no ay rogativa. Acabado el choro se quedan seis veinteneros y se les a de dar su propina. Anda la campana para completas de tres a tres y media, y acabadas sube el mayordomo al preste y diácono como la tarde antecedente. El mayordomo del comunal reparte velas, y encendidas en el choro sale el preste y los demás con el orden de arriba. La procesión sale por la puerta de los palos, y se quedan la cruz y ciriales en la esquina que hace la casa de la esquina que está en frente de la otra puerta, y el cabildo y clero an de ir ascendiendo y tocando choros como la tarde antecedente. Delante del Santo Xpto an de ir los dos señores que cantan las letanías, segundarios, incensarios, y los 12 colegiales con hachas blancas, con advertencia que los de las hachas an de pasar adelante, acompañando a la Sancta Imagen hasta su iglesia, donde se an de quedar las dichas hachas. En llegando la Sancta Imagen a calle de Plazentines se le buelbe el rostro hacia la Iglesia y todos se arrodillan. El preste la inciensa, la música canta el motete, los seises los versos, y todo lo demás.

[A]cabada la estación para adelante el Santo Xpto, y espera el cabildo asta aver pasado la Ziudad, y después se vuelve procesionalmente cantando la antiphona Ave Regina Caelorum, finalizándola en el altar mayor con el dicho oficio y oración del tiempo. Las campanas an de tocar a medio pino asta que aya llegado la Sancta Imagen a su Iglesia, y mientras la estación ha de tocar la grande como la tarde antecedente. El rector, vicerrector del colegio a de ir con los colegiales que llevan las hachas para volver con ellos, desde el convento donde estarán prevenidos coches para traherlos a su colegio, y un peón les llevará las becas para que vengan con ellas. Irá la música al convento con la procesión y los racioneros músicos tomarán manteos endexando al cabildo.

A su Ilustrísima se le avisa para el recivimiento del Santo Xpto al tiempo competente, y el cabildo se sale a recibir como acostumbra. En la procesión a de ir la cruz de su Ilustrísima delante de los señores que cantan la letanía con los segundarios, y en llegando al principio de Cal de Genoba se pone su Ilma en el último lugar del choro derecho, y en el siniestro el preste y diácono. A su tiempo hace su Ilma la bendición de el incienso para la estación. Para finalizar la letanía a de estar su Ilma entre la puerta del choro y facistol, y acabadas las preces y oraciones de la dicha letanía, sale todo el cabildo y su Ilma al pavimento, y arrodillados todos, y su Ilma retirado un poco delante del Santo Xpto, algo hacia el lado del evangelio y semibuelto, echa la bendición, y el preste con los diáconos que an de estar al lado de la epístola publica las indulgencias, y el día siguiente por la tarde asistiendo su Ilma. se a de observar lo mismo que el día antecedente, excepto que no ay bendición, y en la misa como se acostumbra, y se puso pena de tres días que ningún señor falte asi a la procesión de la primera tarde como a la misa y sermón del día siguiente, y a la segunda procesión, y a ningún título se ponga dosel ni almoada, asta que el cabildo resuelva otra cosa".

[58] AMS, Secc. X, Libro H/1733, s.f.

[59] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op. cit., p. 301.

[60] AGAS, FA, Secc. I, Sign. 952, f. 147r.

Anónimo, Cristo de San Agustín, segunda mitad del siglo XVII, Cortijo de Gambogaz (Camas).

voción entre los sevillanos, los cuales poseían en sus domicilios representaciones del Santo Crucifijo, ya fuesen grabados o pinturas, dependiendo del nivel adquisitivo de cada familia. Conocemos el caso del caballero veinticuatro don Diego de Torres, que dejó en herencia en 1773 "un Xto de san agustin como de una quarta de alto pintado en tabla con su moldura en madera[61]". La mayoría de verdaderos retratos, que solían realizarse para el ámbito doméstico, han acabado colocándose en iglesias, aunque no todos. En Sevilla conocemos hasta la fecha seis pinturas repartidas en la iglesia de Santa Ana de Triana, la iglesia de Santa Catalina, el convento del Santo Ángel, el beaterio de la Trinidad, más otras tres en colecciones particulares. Además fuera de la ciudad podemos encontrar pinturas en Benacazón, Marchena, en el cortijo de Gambogaz (Camas), Utrera, Carcabuey, en el parador de Chinchón, Palma del Río y Villalba del Alcor. Por otro lado, conocemos hasta nueve modelos distintos de estampas o grabados del Santo Crucifijo. Con ello podemos corroborar el alcance de su devoción, además de ser fuentes fidedignas de cómo estaba dispuesto el Santo Cristo en su capilla, con algunas licencias que se tomaban los autores, pero sin ignorar los elementos iconográficos propios de la imagen que se mantuvieron invariables en el tiempo: el serafín de la peana (elemento más identificativo), el largo sudario con la pierna derecha al descubierto y con un giro pronunciado, la decoración de su camarín, el cabello largo, el nimbo de la cruz y la aureola de la cabeza, así como también podía aparecer el emblema agustino del corazón asaeteado. También son dignas de mención las esculturas que se ejecutan inspiradas en el Santo Crucifijo como son el Cristo de la Sangre de Écija y el Santo Cristo de la Buena Muerte de Villa Reducción (Argentina), así como otras que toman su advocación, como el Cristo de San Agustín de Castilblanco de los Arroyos, u otras que portan el serafín a sus pies, como el Crucificado que se encuentra en el ático del retablo mayor del convento de San José de Sanlúcar la Mayor. Fue también determinante en la exportación de su devoción la de los marineros de la Carrera de Indias, tal cual consta en los navíos que se titularon con su advocación, buscando con ello su protección durante los viajes transatlánticos. Entre 1650 y 1700 se conocen veintitrés barcos bautizados como "El Cristo de San Agustín", si bien en algunas ocasiones se le añade el topónimo "de Sevilla", y en otras se le unen devociones sevillanas, como Nuestra Señora de los Reyes, de la Concepción, del Rosario, del Pópulo o de la Soledad.

Para los primeros años del siglo XVIII sabemos que la Hermandad del Santo Crucifijo comenzó a experimentar un período de decadencia, ya que no efectuaba su estación de penitencia con la frecuencia de los primeros años[62], siendo la última vez en 1713, aunque siguió celebrando sus cultos internos anuales. Por razones hasta ahora desconocidas, durante el resto del siglo fue languideciendo su actividad, a pesar de seguir manteniendo el Santo Cristo una devoción preeminente en la ciudad, quizás sin llegar a las altas cotas del siglo anterior. En 1791 tuvo lugar el fin definitivo de esta hermandad al expropiar el fisco de Su Majestad todos los bienes de la misma por Real Cédula, ya que se encontraba sin actividad.

[61] AHPS, SPNS, Legajo 1773-527, ff. 540-v.

[62] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones...*, op, cit., p. 258.

Anónimo, Procesión de rogativa por falta de lluvias del Santo Crucifijo de San Agustín (detalle) 1737, Colección Abelló.

Sin embargo, un acontecimiento que nos hace ver que la devoción al Santo Crucifijo no se vio afectada durante el siglo XVIII (en contraposición a la salud de su hermandad), es la rogativa de 1737, por sequía, de la que tenemos además de las crónicas, dos interesantes testimonios artísticos que nos han llegado a la actualidad. En primer lugar, una pintura apaisada de grandes proporciones, que nos muestra el discurrir del cortejo por la plaza de San Francisco, con el ayuntamiento al fondo y la conocida fuente de Mercurio. Su factura es popular y su anónimo autor no deseaba impresionar a los que la contemplaran, sino perpetuar e ilustrar este acontecimiento. Precisamente ese es el valor de la obra, única en su temática en el contexto sevillano, ya que nos aporta un testimonio sobre el discurrir de la comitiva, sus componentes, la actitud del público, así como el ejemplo de un paso procesional en el siglo XVIII. Es la clásica representación de una procesión general, donde observamos el cortejo de forma serpenteante, constituido por todas las instituciones de la ciudad: los hermanos de la Cofradía del Santo Crucifijo, los penitentes, las órdenes religiosas, las cruces parroquiales, el clero secular, la milagrosa imagen en su llamativo paso-peana[63] y detrás podemos ver al Cabildo municipal con los caballeros veinticuatro portando el palio de respeto, y escoltado por maceros. Alrededor aparece el pueblo sevillano presenciando el desfile. Todos los edificios se encuentran colgados, tal y como se conoce que pasaba por los pregones que se mandaban hacer para que los vecinos adornaran los balcones. Actualmente este lienzo pertenece a la colección de Juan Abelló, quien lo adquirió en una subasta en Nueva York. Pudo contemplarse en Sevilla durante la exposición "De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces en la colección Abelló" realizada en 2015 en el Espacio Santa Clara.

En segundo lugar, la otra obra artística es un soberbio y extenso romance anónimo que describe en verso esta rogativa. En él podemos leer este extracto de cómo el Santo Cristo fue sacado por petición del Cabildo mu-

[63] FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 577, 2013, p. 891.

SUPERO ROMANCE, EN QUE REFIERE, Y DECLARA EL ZELO, con que la muy noble, y Leal Ciudad de Sevilla estubo la Procession de Rogativa con el SANTISIMO CHRISTO DE LAS AGUSTINAS, á que ejecutaron todas las Comunidades, llevando á dicho Señor á la Iglesia Catedral, donde se le dexó Rogativa, y el dia siguiente se tornaron á la Convento de Agustinos Calzados, durando la Procession dos dias, que fueron quatro, y cinco de Abril desde el año de mil setecientos treinta y siete.

O, Soberano JESUS!
Rey de la tierra, y el Cielo,
dadle luz à mi ignorancia,
y lagrymas à mi pecho,
para que acierte à decir,
en mal limados conceptos,
de la milagrosa Imagen
de Christo, que en este Pueblo
con el nombre de Augustina
favoriza aqueste Imperio,
y Reciño de Sevilla
pues viendo enojado al Cielo
en tan grandes sequedades,
como aqueste año vemos,
hacen muchas rogativas
los Religiosos, y el Clero;
las Hermandades devotas,
y en Triana, segun vemos,
nueve noches Eslacion
hace en diferentes Templos
con el Christo de las Aguas;
esto fue el mes de Febrero.
Religiosos Capuchinos
en Mision hacen lo mesmo;
y coronados de espinas
mil penitencias hacendo.
Con Christo las tres Calles
se hizo rogativa al Cielo
por las calles de Triana
y los Religiosos cuerdos
de San Augustin, Descalzos;
hicieron tambien lo mesmo.
Llevando Cruces muy grandes;
y cadenas de gran peso
al Christo de las Eras,
que venera la Convento,
fuemos por devocion.
Pasóse el mes de Febrero;
y en Marzo continuó
la gran sequedad del tiempo.

Dia

Anónimo, Romance de 1737, propiedad de Luis Miranda Mascareño.

CONVITE SAGRADO, DULCE Y AMOROSO,
QUE HACE À ESTA AFLIGIDISIMA CIUDAD DE SEVILLA
LA FINA PIEDAD Y DEVOCION DE ALGUNOS FIELES
REUNIDOS EN LA MAS RECTA INTENCION CON LA
REVERENDA COMUNIDAD DE AGUSTINOS CALZADOS,
ESTRAMUROS DE ESTA CIUDAD,
PARA UNA EDIFICANTE Y SUNTUOSA NOVENA
EN LA IGLESIA DE DICHO CONVENTO,
AL REFUGIO MAS CIERTO, AL ASILO MAS SEGURO, AL CONSOLADOR MAS PRONTO DE LOS SEVILLANOS,
AL SANTISIMO CHRISTO DE SAN AGUSTIN,
EL QUE INVOCADO EN SU MILAGROSA IMAGEN PUSO EL mes presente sereno á la cual Pueblo que amhó á esta noble Ciudad de Sevilla el año de 1649: el que bondad como tierno Padre, hizo abundantemente llover por un notorio prodigio sobre el mismo suelo en una incomodísima seca que le llenó de amargura el 1576: y finalmente, el que solicitado como Misericordiosísimo Redentor en otras muchas tribulaciones de la misma Ciudad, ha sido proclamado su mas amante protector.
SE DARÁ PRINCIPIO Á ESTA NOVENA EL DIA QUINCE DE SEPTIEMBRE Á LAS CINCO DE LA TARDE, CON LECCION, MEDITACION, PLATICA, ROGATIVA, Y SERMON: SIENDO LOS ORADORES QUE PRESENTARÁN LOS OFICIOS con motivo de agradar á Dios, para que suspenda el presente castigo que justamente merecemos.
EL M. R. P. MAESTRO FRAY MIGUEL MIRAS, DOCTOR DE Sagrada Teología en esta Real Universidad, y Examinador Sinodal de este Arzobispado.
Y EL M. R. P. Fr. ANTONIO GARCIA, LECTOR DE TEOLOGIA en dicho Convento, y Examinador Sinodal del Obispado de Jaen.
EL 23 POR LA MAÑANA HAY FIESTA SOLEMNE Á ESTE Devotísimo Crucificado, y la predica dicho R. P. Fr. Miguel Miras
SE ADVIERTE AL PUBLICO SEVILLANO GANAN Indulgencias por cada Plática o Sermon que á los cuatro Oficios

José Vélez Bracho, Convocatoria de novena al Santo Crucifijo, 1800.

nicipal y se advierte el prestigio y preeminencia que la imagen seguía teniendo en la ciudad:

> "Pero siguiendo el tesón
> el sol, como de primero,
> la Muy Noble y Leal Ciudad
> hizo junta para ello,
> y acordaron de sacar
> al Padre de aqueste pueblo;
> al más antiguo de todos,
> al peregrino Diseño,
> al pasmo de las Deidades,
> al más regalado Dueño,
> al Pastor más soberano,
> al crucificado nuestro,
> Cristo de San Agustín".

Conforme pasaba el siglo XVIII, los cambios de mentalidad y de gusto en época de la Ilustración y la paulatina subida de la devoción de otras imágenes de la ciudad, como Jesús del Gran Poder o el Cristo de los Desamparados del Salvador, harán que se enfríe lentamente el fervor hacia el Santo Crucifijo.

El siglo XIX supondrá definitivamente la decadencia devocional del Crucificado. Ya en el año 1800, durante la epidemia de fiebre amarilla que sufrió Sevilla, el escritor Blanco White lamentaba el estado de postración en el que se encontraba el Santo Cristo con la frase: "Muy famoso anteriormente y ahora olvidado vergonzosamente"[64]. También tenemos el testimonio del capuchino fray Ángel de León, que al hablar de la rogativa que se ejecutó hace la crítica de que se llevó a efecto "más por los ruegos de los frailes de San Agustín que por disposición de la ciudad"[65], reprochando además que a diferencia de las procesiones que se hicieron antes de esta, el Cabildo acostumbraba convidar con cera a las comunidades que participaban en la procesión, y en esta no lo hizo. No se sabe con precisión hasta qué punto era real este grado de indiferencia del pueblo sevillano hacia la imagen, ya que como contrapeso a estos comentarios, parece ser que la novena en rogativa que se celebró en San Agustín tras la procesión a la catedral fue un auténtico éxito. En la convocatoria de cultos de la misma se aclama al Cristo como "al refugio más cierto, al asilo más seguro, al consolador más pronto de los sevillanos", así como también leemos "el que solicitado como Misericordiosísimo Redentor en otras muchas tribulaciones de la misma Ciudad, ha sido proclamado su más amante protector". Esto nos hace ver lo asimiladas que estaban en el pueblo esas distinciones y honores hacia la imagen, así como la consideración que aún tenía entre los sevillanos. Fue tan concurrida esta novena todos los días que la gente llegaba hasta la calle, teniendo que colocar un púlpito portátil cerca de la puerta para que todos pudieran escuchar el sermón[66]. Debió ser multitudinaria, teniendo en cuenta las grandes

[64] BLANCO WHITE, J. M.: *Cartas desde España*, ABC, Sevilla, 2002, pp. 127-140.

[65] AGAS, FA, Secc. I, Sign. 323, doc. 1, p. 182. "El año pasado de 1800 tambien se saco la Ssma ymagen de Christo Señor Nuestro de San Agustin en procesión de rogativa a la Catedral, mas por ruegos de los frayles, que por disposición de la ciudad. No se dio cera a las comunidades y como la piedad estaba refriada, no conoció Sevilla el beneficio, que el señor la hizo; antes por el contrario, atribuyo Sevilla que su mayor mortandad le provino de esta procesión, y de otras rogativas, procesiones y juntas piadosas, vociferando los libertinos que absolutamente se deben prohibir estos católicos ritos, por nocivos a la salud publica. Qué diferencia de tiempos y costumbres, y que estolidez y ceguedad la del día."

[66] AMS, Secc. XIV, Tomo 2, f. 124r.

dimensiones del templo de San Agustín. Este dato nos evidencia el poder de convocatoria que aún tenía el culto a esta imagen, pero sin llegar a poseer la preeminencia de los siglos pasados.

A pesar de los intentos de algunas personas por revitalizar su culto tras esta rogativa, que incluso intentaron fundar una congregación, una serie de contratiempos destruyen todo lo forjado anteriormente. La invasión francesa será el primero de ellos, con la que el convento de San Agustín pierde la mayor parte de su patrimonio, ya fuese destruido o requisado. Lo que se pudo salvar fue llevado a la parroquia de San Roque, entre ellas el Santo Crucifijo, que pasó a presidir el altar mayor junto a San Agustín, Santa Mónica, San Patricio y San Roque[67]. En 1814 los agustinos volvieron a su convento, pero el templo había quedado en un estado tan deplorable que hubo que habilitar la sacristía como iglesia provisional mientras se acometían las obras de remozamiento. Don Lorenzo Delgado, caballero de la Orden de Carlos III, predicador de cámara del rey, examinador sinodal del Arzobispado de Sevilla y Obispado de Jaén, hizo una visita al convento y viendo cómo había quedado la capilla del Santo Crucifijo ("que habiendo sido destinada para los enemigos en tiempo de su dominación para carvonera, era semejanza de un oscuro calavozo"), decidió costear su reconstrucción[68]. Fue de tal agrado para la comunidad que se decidió que todos los años, uno de los días de la octava de difuntos se dedicaría la vigilia y la misa cantada en el altar del Santo Cristo a las intenciones de don Lorenzo, y a su muerte sería aplicada por su alma y por quienes dejara dispuesto.

El segundo contratiempo será la desamortización de Mendizábal en 1835, cerrándose el convento definitivamente el 30 de septiembre. La iglesia pasó a ser propiedad del Arzobispado que decidió mantenerla abierta al culto como ayuda de parroquia, nombrando a José Lamadrid y Francisco de Paula Mier capellanes de la misma[69]. A pesar de la idea de mantener al Cristo en su capilla, en junio de 1836 las tropas carlistas llamada los "voluntarios de Andalucía", llegaron a Sevilla y entraron en la iglesia de San Agustín, destruyéndola y profanándola hasta el punto de que fue imposible su reedificación, cerrándose definitivamente al culto desde ese momento[70]. El Santo Cristo fue trasladado sin retorno a la parroquia de San Roque, ya casi sin enseres ni ornamentos, volviendo a colocarse en la capilla mayor bajo un dosel, con un manifestador a sus pies y a los lados las figuras de San Agustín y San Roque. Antonio Gómez Aceves se lamentaba diciendo en su libro *El convento de San Agustín, casa grande de Sevilla* lo siguiente: "¡Ay! Ya no vieron más en su templo los piadosos sevillanos a aquella milagrosa imagen de Jesús Crucificado, que era objeto especial de su devoción, el consuelo en sus tribulaciones, la alegría en sus tristezas, la salud en sus enfermedades, y el bálsamo que cicatrizaba las hondas heridas de sus corazones"[71].

El 26 de diciembre de 1850, con la inauguración del nuevo retablo mayor de San Roque realizado por Gabriel de Astorga[72], pasó a ocupar el mismo altar que había tenido los últimos años en San Agustín, y que en ese momento se encontraba en la iglesia de San Esteban. Este se colocaría en el mismo lugar en el que se venera el Cristo actual, en la nave del Evangelio, si bien en un primer momento se proyectó que el Crucificado ocupara el ático del retablo mayor[73]. Aprovechando este traslado, mientras se hacían los trámites pertinentes, el mencionado escultor Gabriel de Astorga restauró la imagen, volviendo para el 23 de diciembre de 1851.

En 1869 se realizó una reforma del ceremonial de la ciudad, manteniéndose la función votiva del 2 de julio sin las vísperas[74]. No olvidemos que esta centuria fue una transición de sociedades, mentalidades y sistemas políticos en el que tiende a desaparecer todo aquello que anteriormente estaba sostenido por los estamentos privilegiados del Anti-

[67] DE FLORES, L. J.: *Noticias varias de la collación de San Roque extramuros de esta ciudad de Sevilla, que ha reunido un afecto, y las publica en honor de su ilustre vecindario,* Imprenta Real, Sevilla, 1817, p. 36.

[68] RODA PEÑA, J.: "La Capilla del Santo Crucifijo de San Agustín tras la Invasión Francesa", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 485, 1999, pp. 49-50."Mandó levantar su bóveda y los dos arcos de sus entradas para darle más altura y luz, la soló en losas de Génova y su grada de piedra, le hizo y estofó el altar a toda costa, lo adornó de cortinas para el sagrario, manteles y toalla del comulgatorio y colocó en ella dos ángeles lampareros y por último hizo donación de un hermoso copón de plata sobredorada, todo de mucho costo y gusto".

[69] ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J. : "La caída del Antiguo Régimen, el ascenso de la sociedad de clases y la devoción al Cristo de San Agustín de Sevilla", en *Miscelánea Histórica Hispalense*, Litopress, Córdoba, 2018, p. 536.

[70] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística...,* op. cit, p. 282.

[71] GÓMEZ ACEVES, A.: *El convento de San Agustín, casa grande de Sevilla,* Sevilla, 1871, p. 4.

[72] RODA PEÑA, J.: "El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque", *Laboratorio de Arte*, nº 13, 2000, p. 214.

[73] *Ibidem,* p. 213.

[74] DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Breve cronología de la vinculación del Cristo de San Agustín con el Ayuntamiento de Sevilla", *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera,* Imprenta Municipal, Sevilla, 1995, p. 20.

Calvario con el Santo Crucifijo, la Virgen de Gracia y San Juan, 1876.

Procesión de rogativa de 1905 por la plaza del Pan.

guo Régimen. Esto es lo que explica el desmantelamiento paulatino de las ceremonias que se celebraban en torno al Cristo de San Agustín, como su descubierta cada viernes, sus novenas anuales, el voto del Tribunal de la Casa de la Contratación, así como otras funciones que tenía durante el año. Al no existir ya un clero que se dedicaba especialmente a su culto, al haber desaparecido las dotaciones y las limosnas que otorgaban las familias nobiliarias, y al no existir la hermandad que lo tenía por titular, no quedaban instituciones que se dedicasen íntegramente a su cuidado.

A pesar de no volver a ser el Cristo de más devoción de Sevilla, siempre tuvo un grupo de fieles que velaban y atendían su culto en la parroquia de San Roque, y en 1875 el canónigo don Joaquín Fernández Venegas, tras ser nombrado párroco de la misma en julio de 1874, decidió organizar con un buen número de feligreses y personas piadosas una nueva hermandad que tributase culto al Santo Cristo, al cual le profesaba una profunda devoción. Sus propósitos fundacionales recogían el espíritu del asociacionismo obrero católico, si bien desde Palacio pronto se encargaron en extirpar esta vertiente social. Realizaba su estación de penitencia el Miercoles Santo junto con la Virgen de Gracia, contando durante algunos años con una centuria de "armaos"[75]. Debido a numerosas deudas que venía acarreando la corporación desde sus inicios, así como problemas internos entre sus integrantes, en 1897 cesó su actividad. Fue el momento en el que el por entonces párroco de San Roque, don Aniceto de la Fuente, aprovechó para fundar la Congregación del Santo Crucifijo de San Agustín, dejando fuera de ella a los hermanos de la anterior cofradía. Cuando estos quisieron retomar sus cultos en 1901, les fue imposible continuar con sus actividades, debido a que el Crucificado era ya titular de otra corporación, viéndose obligados a la fundación de una nueva con la titular mariana que heredaron y el Nazareno de las Penas, naciendo así la actual Hermandad de San Roque.

En 1905 el Santo Crucifijo visitó por última vez la catedral durante una rogativa por sequía. En el periódico *La Correspondencia de España*, daban noticia del excesivo calor y sequedad que hizo en Sevilla el 26 de marzo: "El tiempo continúa muy seco. Hoy ha hecho un calor asfixiante más propio del mes de julio que del actual. Las gentes se sientan a la puerta de los casinos a tomar el fresco como en plena canícula"[76].

La procesión tuvo lugar el 25 de marzo, aprovechando que era el día que anualmente la congregación sacaba al Santo Cristo, y contó con la asistencia de la Hermandad Sacramental de San Roque, del clero y del cabildo municipal. El recorrido de ida fue el siguiente: Recaredo, Águilas, Alfalfa, Confiterías, plaza del Pan, Villegas, Cortina, plaza de San Francisco, Alemanes y Gran Capitán, entrando a la

[75] GUTIÉRREZ, J. M.: *El Cristo de San Agustín...,* op. cit., p. 206.

[76] *La Correspondencia de España*, nº 17.214, 28 de marzo de 1905, p. 1.

Procesión del 14 de marzo de 1926 por la calle Recaredo.

catedral por la puerta de San Miguel. La procesión llevó un gran número de devotos, de mujeres y niños, y algunas casas lucieron colgaduras. Al llegar el Santo Cristo a la puerta del Perdón, estaba allí esperándolo el Cabildo eclesiástico, como es costumbre que salga a recibirlo, incorporándose al cortejo. No queda claro dónde se colocó la sagrada imagen, ya que Pérez Porto apunta que fue a la derecha del altar mayor[77], y en el periódico *El Liberal* se afirma que se ubicó entre coros[78], como siempre fue costumbre y tradición.

Al día siguiente, se celebró una función de rogativa con misa solemne y sermón presidida por el arzobispo don Marcelo Spínola. A las cinco salió del templo la procesión de vuelta, acompañándolo el Cabildo eclesiástico hasta la calle Placentines. El cortejo contó con la participación de numerosos devotos como la jornada anterior, presidiendo el paso el cura párroco, don José González Álvarez. El itinerario fue Placentines, Argote de Molina, Estrella, Alta, Luchana, Alfalfa, Águilas, plaza de Pilatos, San Esteban, Puerta de Carmona y Recaredo. Al llegar la procesión al barrio de San Roque había numerosa concurrencia a la puerta de la parroquia, reinando durante toda la tarde mucha animación en el populoso arrabal[79].

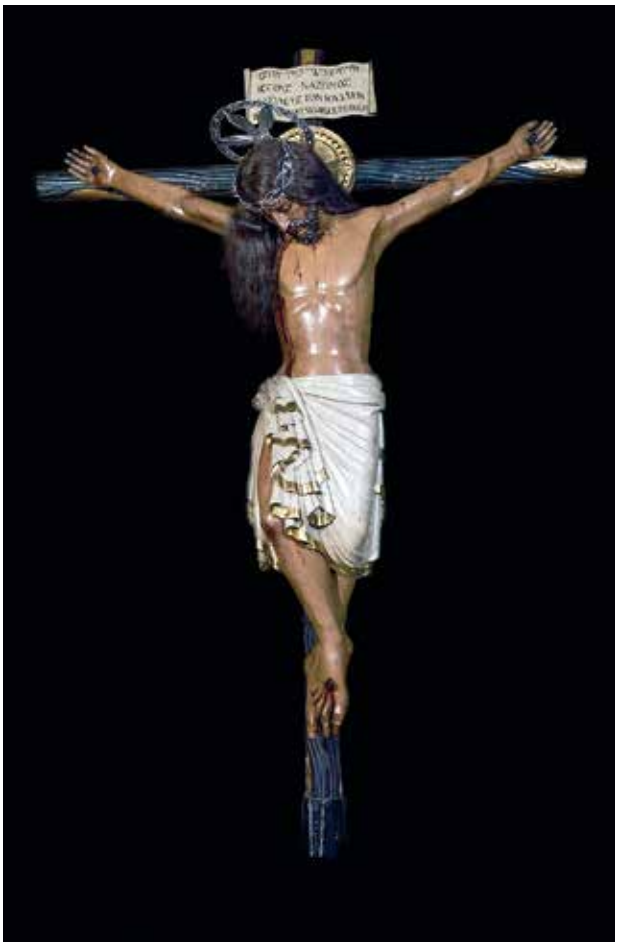
[77] GUTIÉRREZ, J.M.: *El Cristo de San Agustín...,* op. cit., p. 126.

[78] *El Liberal*, nº 11.432, 26 de marzo de 1905, p. 3.

[79] GUTIÉRREZ, J.M.: *El Cristo de San Agustín...,* op. cit., p. 127.

Sin embargo, unos días después en el periódico *La Defensa* se transcribía un interesantísimo artículo de opinión de *El Correo de Andalucía* en el que se hablaba de las diversas actitudes positivas y negativas del público sevillano durante la pasada procesión de rogativa[80]. Es muy significativo el cambio de mentalidad que se había ido produciendo durante todo el siglo XIX y que

[80] *La Defensa*, nº 369, 1 de abril de 1905, p. 1. "Hemos visto cruzando las calles de Sevilla una imagen venerada y tradicional, ante la cual rezaron nuestros abuelos y nuestros padres, el Cristo de San Agustín, el hombre Dios expirante, acardenalado y apurando todos los dolores, y sus devotos rezaban, y sus devotos pedían, pero aquella misma noche se decía al pueblo desde la tribuna de una iglesia profanada, que "hacer rogativas a los santos es un insulto a la miseria". Hemos visto cruzar las calles de Sevilla esa imagen ante la cual rezaron muchas generaciones sevillanas, pero por doquier veíanse muchas cabezas sin descubrir, y los coches que volvían del paseo no se paraban, y hasta muchos que en ellos iban, pasaban indiferentes junto a la imagen de Cristo. Unos pedían y desagraviaban, otros agraviaban y escarnecían. Muchos levantaban el corazón a Dios, temiendo lo que se aproxima, pero muchos continuaban con él apegado a la tierra, sin reflexionar que la tierra es de Dios y solo ofrece al hombre sustento y bienestar cuando Dios se lo permite. Pasaba la imagen con los brazos abiertos, coronada de espinas, pidiendo amor, y había quienes respondieron con indiferencia y quizás con odio. Pasaba la imagen bendita con los ojos entornados, entreabierta la boca, enclavada en la cruz y siendo perfecta representación del sufrimiento y la pena, y había quienes no fijándose en ella, mandaban aligerar sus coches para llegar cuanto antes al paseo".



Agustín Sánchez-Cid, Santo Crucifijo de San Agustín, 1950.

Vía Crucis de la Pía Unión con el Santo Crucifijo el 1 de marzo de 1963.

en el XX triunfará: la diversidad religiosa, así como la generalización del ateísmo dentro de un país aún confesionalmente católico. No podemos dejar de lado la mención a todos los que mostraban indiferencia a la procesión. Es interesante señalar este detalle, que está evidenciando cómo el pueblo ya no acude en masa a una rogativa, ni tampoco cree que esta vaya a resolver un problema. En novelas como *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta*, apreciamos cómo las críticas a la religiosidad, así como el anticlericalismo se habían extendido tanto en los sectores sociales más bajos como en una parte de la burguesía. Los avances científicos en esa época en la que los inventos cambiaban el mundo de un modo vertiginoso, hacían que una parte de la sociedad se alejase cada vez más de la religión ante un clero que con la rapidez de los hechos no sabía conciliar los nuevos avances con la fe católica.

Durante el siglo XX, la congregación siguió dándole culto interno y externo, celebrándose con grandes fastos el VI centenario de la invención del Santo Crucifijo en 1914, pero poco a poco irá perdiendo fuerza hasta que en 1926, se llevaría a cabo la última procesión de la imagen primitiva. Tuvo lugar el 14 de marzo, cuarto domingo de Cuaresma, a las cinco de la tarde, haciendo estación en la Cruz de la Casa de Pilatos. El recorrido fue: Recaredo, Puñonrostro, Jáuregui, plaza Ponce de León, Alhóndiga, San Leandro, Mulatos, Águilas, plaza de Pilatos, San Esteban, Puerta de Carmona, Menéndez Pelayo, Florida, Luis Montoto, Recaredo. Llevó un nutrido acompañamiento de mujeres, "que por su número y calidad, han hecho que esta resultase lucidísima"[81]. La congregación estaba muy venida a menos, eran pocos sus integrantes por estas fechas, y la delicada situación económica de los últimos años, por la que no había podido efectuar su salida, vaticinaba un declive seguro. Aún así, continuó tributándole culto y celebrando su anual quinario durante los siguientes años hasta 1936. El Ayuntamiento como institución dejó de celebrar la función votiva del 2 de julio en 1930, acudiendo un único capitular en representación del Cabildo, don José López de Rueda. Hizo la predicación de este acto don José Sebastián y Bandarán[82]. A pesar de ello, tenemos constancia de la realización de la función votiva hasta 1934, en que de forma particular eran determinados concejales los que acudían a la misma y la costeaban[83].

El 18 de julio de 1936 se produce el inicio de la Guerra Civil y con ello la quema de la parroquia de San Roque, perdiéndose para siempre la primitiva imagen del

[81] GUTIÉRREZ, J. M.: *El Cristo de San Agustín...*, op. cit., p. 221.

[82] DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Breve cronología...", op. cit., p. 20.

[83] *ABC*, nº 9.224, 12 de julio de 1932. *ABC*, nº 9.705, 3 de julio de 1934.

Función votiva del 2 de julio entre 1995 y 1999.

Santo Crucifijo de San Agustín. En plena reconstrucción de la parroquia, ya existía la inquietud de reproducir la imagen perdida. Por ello, el párroco don Juan José Robredo elevó un escrito al Ayuntamiento en 1943 para que este la costease y pudiera ir a cumplir su voto. No es hasta 1945 cuando se comienza a discutir el tema, lo que motivó el desencuentro entre concejales: unos pretendían hacer un crucificado nuevo, del gusto imperante en el momento, mientras que don José Sebastián y Bandarán, apoyado por don Tomás de Aquino García y García, serán los que mantengan que debía hacerse una reproducción lo más exacta posible. Finalmente, el 2 de julio de 1950, se bendijo el nuevo Crucificado y se recuperó la función votiva, donado por la corporación municipal a la Iglesia de Sevilla en la persona del cardenal Segura.

La nueva imagen no contaba ya con el prestigio ni con la fama que la primitiva podía tener, a pesar de ser la portadora de todo su legado histórico y devocional. Esto hizo que se viese relegada al olvido durante décadas, dejando de realizarse la función del 2 de julio en los años 50, y quedando su culto y su altar al cuidado de la parroquia y algún que otro feligrés devoto. La imagen durante estos años saldrá en dos ocasiones del templo: la primera, para presidir el Vía Crucis de la Pía Unión en 1963, y la segunda en la Semana Santa de 1971 para presidir el sermón de las Siete Palabras que organizaba la Hermandad del Valle en la iglesia de la Anunciación el Viernes Santo.

No será hasta finales de los años 80 cuando el párroco don Andrés Cejudo proponga a la Hermandad de San Roque que lo incorpore como titular ante la supuesta aparición de un grupo de devotos que quería reorganizar la Hermandad del Cristo de San Agustín. Esto es lo que se viene repitiendo entre los hermanos de San Roque que vivieron en primera persona este hecho. Sin embargo, todos aseguran que nadie conoció a ningún miembro de ese grupo de devotos. En el mes de octubre de 1989 se celebró un cabildo extraordinario para decidir la incorporación de la imagen como titular de la hermandad, atendiendo a que tenía una estrecha vinculación con ella, ya que los hermanos fundadores provenían de la extinta Cofradía del Santo Crucifijo que existió hasta 1897, además de que antes de la Guerra Civil había hermanos que también pertenecían a la Congregación del Cristo y que todavía poseían algunos enseres de la misma en sus domicilios, como es el caso de la familia Gómez. Por decreto del vicario general del Arzobispado, se aprobó la propuesta el 15 de enero de 1990, y quedó la imagen incluida en la cofradía[84].

A partir de entonces anualmente al Santo Cristo se le tributan los siguientes cultos de regla: un besapies y Vía Crucis el primer domingo de Cuaresma, un triduo en la segunda semana de Cuaresma y la función votiva del 2 de julio. Este último culto, se reanudó en el año 1991, teniendo mucho que ver la figura de don Mauricio Domínguez Domínguez-Adame, jefe de protocolo del Ayuntamiento, que propició la restauración de esta ceremonia, la cual se ha venido ejecutando hasta la actualidad con la excepción del año 2014, en el que se cumplía el VII centenario de la invención del Santo Cristo, y en el que la hermandad decidió no realizarla con la excusa de encontrarse temporalmente en el convento agustino de San Leandro por obras en la parroquia. La asunción del Cristo de San Agustín como titular de la Hermandad de San Roque en 1990 propició los lazos con el Ayuntamiento de Sevilla, lo cual hizo posible la entrega de la reproducción de las llaves de la ciudad a la cofradía, y la asistencia de un representante del Cabildo municipal cada Domingo de Ramos ante el palio de Nuestra Señora de Gracia y Esperanza.

En el año 2002, durante el centenario de la Hermandad de San Roque, la imagen fue llevada a la Casa de Pilatos para presidir el Vía Crucis de la Pía Unión. Historiadores como don Miguel García de Guzmán y el fraile agustino don Jesús Manuel Gutiérrez aportarán durante las últimas décadas trabajos sobre la historia del Santo Crucifijo, realizando este último el primer libro

[84] GUTIÉRREZ, J.M.: *El Cristo de San Agustín...,* op. cit., p. 237.

monográfico en 2003. En 2011 se llevó la imagen al barrio de Santa Clara a petición de la comunidad agustina que lleva establecida en él desde 1976 para celebrar el XXV aniversario de la parroquia de Santa Clara, de la cual se hace cargo dicha comunidad, quedando el Cristo en besapies todo el día, y celebrándose una función y un Vía Crucis por las calles del barrio por la tarde.

A raíz de la creación en 2017 de las redes sociales del Santo Crucifijo de San Agustín y de la exposición colectiva "Asilo y Protector" realizada en el Círculo Mercantil en la Cuaresma de 2018, se ha advertido un resurgimiento devocional y una puesta en valor de la imagen que aumentó con la pandemia del covid-19. Además, los continuos testimonios de milagros que se están notificando en los últimos años están reforzando el fervor y la piedad hacia la misma. Todo lo comentado se está viendo reflejado en el incremento de las visitas al Santo Cristo (sobre todo los viernes), la colocación de ramos de flores en su altar, la mayor afluencia de personas en sus cultos, la participación y difusión de las novenas virtuales en rogativa que se han realizado en las redes sociales tanto por la pandemia como por sequías, la colocación de un cuadro del Santo Cristo en la capilla de Nuestra Señora de la Amargura de Dos Hermanas a petición de un grupo de devotos de la hermandad homónima, la realización de dos novelas en las que el Cristo es protagonista como son *Caballero Veinticuatro* de Jesús Delgado y *El Santo Crucifijo* de Guillermo Domínguez Fabián, la involucración de los devotos en la realización de estampitas para que estén puestas en su altar o en una nueva cabellera de pelo natural, el interés y la difusión por parte de los medios de comunicación de su historia y devoción, y en la mayor concienciación de los hermanos de San Roque del valor y la importancia que tiene la imagen para la hermandad y la ciudad. Por último, toda esta labor ha concluido con la presencia del Santo Crucifijo en la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* en 2024, siendo la primera vez que la imagen actual visitó la Santa Iglesia Catedral y la primera vez que procesionó para volver al templo de San Roque una vez finalizada la exposición.

Tras hacer un breve repaso por la historia devocional del Santo Crucifijo de San Agustín podemos observar que tras siete siglos de historia, la imagen primitiva pasó por todos los niveles devocionales, desde ser el Cristo más famoso y devoto en la etapa de mayor esplendor de la ciudad a ser posteriormente un Crucificado más, si bien nunca perdió el prestigio y la estima del pueblo sevillano, que lo consideraba su Sagrado Protector. Estos aspectos han sido heredados por la imagen actual que sigue contando con el halo de la leyenda, la distinción, los milagros y la cierta sobrenaturalidad que el pueblo ha otorgado siempre a sus imágenes más queridas. Aunque sólo sea en los círculos cofrades más iniciados, el Santo Crucifijo continúa siendo una imagen de referencia para todo amante de la religiosidad sevillana. Es preciso que entre todos los sevillanos tratemos de no olvidar y conservar una devoción que forma parte del patrimonio inmaterial que Sevilla atesora ●

Devotos durante los días de la novena virtual en rogativa por sequía en abril del 2023.

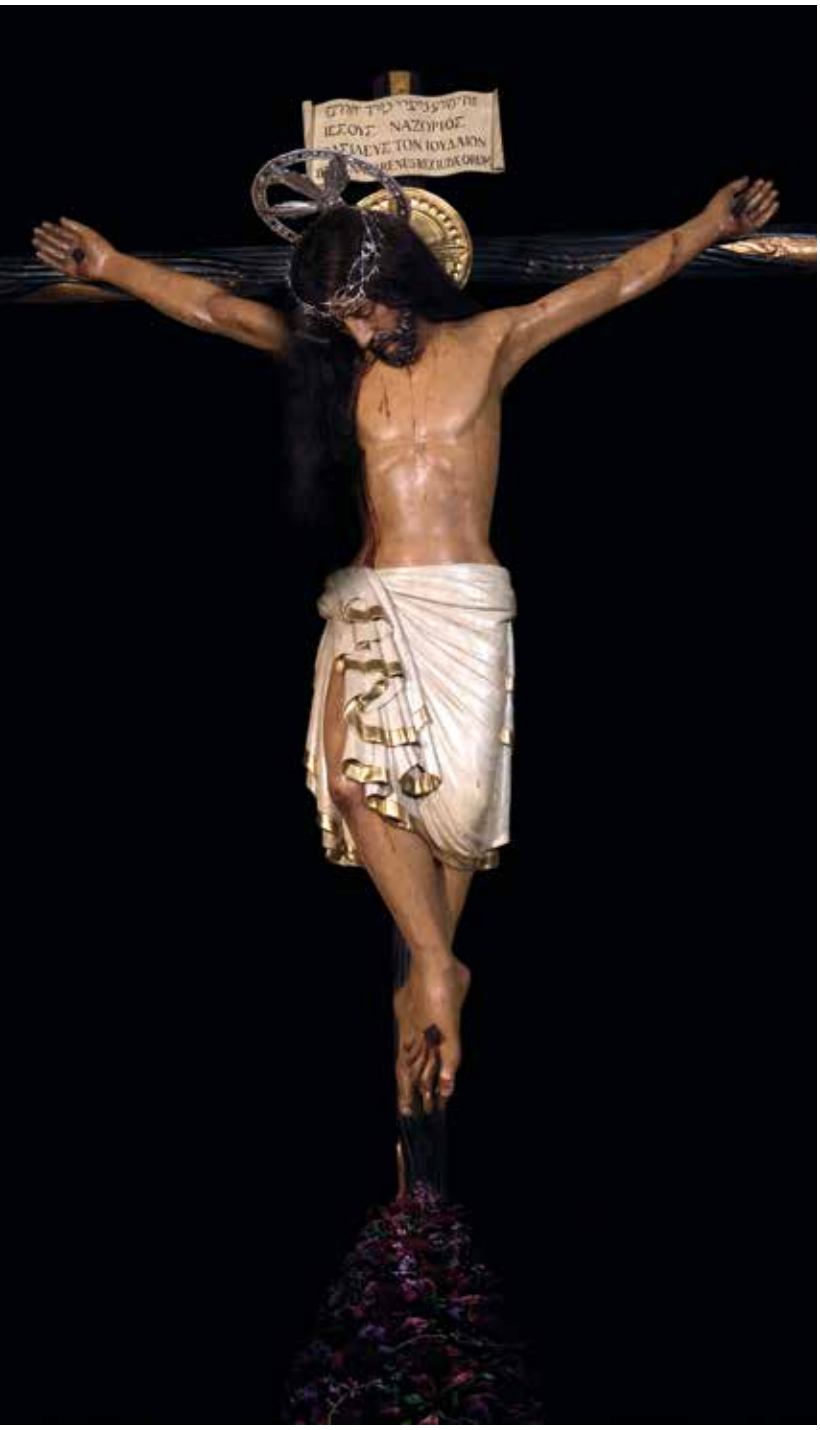
SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN, 1950

Agustín Sánchez-Cid y Agüero (Sevilla, 1886-1955)
Madera tallada y policromada
Parroquia de San Roque, Sevilla

El Santo Crucifijo de San Agustín es una escultura realizada en madera en 1950 por Agustín Sánchez-Cid y Agüero que viene a sustituir a la imagen primitiva del siglo XIV, perdida en la quema de la iglesia de San Roque el 18 de julio de 1936. Esta fue la gran devoción cristífera de la Sevilla de la Edad Moderna, reconociéndose como el Sagrado Protector de la ciudad, y su capilla en el convento Casa Grande de San Agustín era de las más ricas, pendiendo de sus paredes infinidad de exvotos que testificaban su carácter milagroso. Aunque no se conoce el año exacto de su hechura, se podría encuadrar entre la aportada por la tradición en 1314 y la segunda mitad de dicho siglo. Corresponde al modelo de Cristo crucificado gótico que encontramos en el territorio castellano durante esta etapa. Probablemente fuese realizado en algún taller itinerante, puesto que para esas fechas Sevilla aún se encontraba inmersa en un proceso de cristianización del espacio tras su Reconquista en 1248 y recibía muchos influjos externos, sin existir una escuela local de escultura que tuviera una producción propia.

Existen varias obras coetáneas tanto en la capital hispalense como en sus proximidades con las mismas características: el Cristo de la Sangre de la iglesia parroquial de San Isidoro, el Cristo del Millón del altar mayor de la catedral hispalense, el Cristo de la Buena Muerte de Omnium Sanctorum (desaparecido en 1936), el Cristo de San Pedro de Sanlúcar la Mayor o el Crucificado de la ermita del Valle de La Palma del Condado. Todos ellos presentan el naturalismo incipiente de las esculturas góticas de origen francés: los rostros sufrientes, los perizomas largos y drapeados, la desproporción de los miembros, el brazo izquierdo dislocado, y la pierna derecha insinuada.

Manuel Serrano y Ortega realizó en 1914, durante el certamen literario y artístico celebrado para conmemorar



el VI Centenario de la invención de la imagen, la última y más completa descripción que existe de la misma. En ella podemos observar que el Cristo de San Agustín se presenta como una de las obras cumbres del gótico sevillano, siendo de gran influencia para la escuela local posterior. La apertura del sudario con la pierna derecha al descubierto fue una de las características que más remarcaron los artistas que lo representaron en grabados y pinturas, y apuntamos la posibilidad de que influyese posteriormente en la realización de los sudarios, ya que coincide la época de apogeo de su devoción con la realización de los grandes crucificados de la escuela sevillana, y muchos presentan este detalle.

Tras la pérdida de la imagen original se procuró que la nueva escultura fuese lo más parecida posible a la desaparecida, tal como era el sentir de don José Sebastián y Bandarán, y tal cual fue la tendencia a seguir con muchas imágenes que se perdieron durante la Guerra Civil. Podemos observar las similitudes en lo esbozada que se recrea la caja torácica, con el pecho completamente plano y sintetizado, las costillas marcadas y el abdomen liso; el sudario plegado prácticamente idéntico al original; la apertura del mismo dejando ver la pierna derecha; la anatomía esquematizada de los brazos; la encarnadura de tonos tostados que recrea la del primitivo, cuando se perdió en 1936, debido al oscurecimiento de la policromía por el paso del tiempo; la utilización de cabello natural, elemento identitario de la imagen que la hace especial dentro del marco escultórico de la ciudad por la casi nula utilización de este postizo, etc.

De este modo, el icono actual conserva la misma impronta que tenía el anterior, si bien el rostro, las manos y los pies ofrecen un mayor naturalismo, así como que el giro de la cabeza es menos pronunciado, y los brazos son más rectos y proporcionados. En definitiva, Agustín Sánchez-Cid realizó una magnífica obra en la que supo adaptar la tradición escultórica gótica a un lenguaje contemporáneo, dulcificado y mucho más entendible para el fiel del siglo XX. Además de ello, tuvo el acierto de saber otorgar a esta escultura la apariencia de lo antiguo. Las personas que conocieron la imagen primitiva reconocían en la nueva al Santo Crucifijo de San Agustín, como actualmente sigue surtiendo el mismo efecto entre los sevillanos.

Antonio Flores Holgado

BIBLIOGRAFÍA

SERRANO Y ORTEGA, M.: *El Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla,* Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914.

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: "Breve cronología de la vinculación del Cristo de San Agustín con el Ayuntamiento de Sevilla", en *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera*, Imprenta Municipal, Sevilla, 1995, pp. 16-22.

PEANA DEL CRISTO DE LA EXPIRACIÓN DE ÉCIJA, FINALES DEL SIGLO XVIII

Anónima

Madera tallada

152 x 115 cm

Hermandad de los Estudiantes, Écija

Cuando en el discurso expositivo de *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* para tratar sobre un tema tan significativo dentro de la religiosidad popular, como lo es el de las procesiones de rogativas (en tanto que estas fueron genuinas manifestaciones de la piedad popular muy importantes en el pasado, aunque hoy estén en desuso), planteamos la necesidad de tener presente en la muestra la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín, la devoción cristífera hispalense más importante hasta el siglo XIX, todo un referente que fue proclamado "Auxilio y Protector de la Ciudad de Sevilla", protagonizando la imagen primitiva (desgraciadamente desaparecida en el asalto y quema de la parroquia de San Roque el 18 de julio de 1936) muchas de las procesiones de rogativas organizadas en Sevilla.

Así mismo, desde el principio tuvimos presente una pintura (actualmente perteneciente a la Fundación Abelló, pero que en aquel entonces pertenecía a una colección privada de Nueva York) que tuvimos ocasión de conocer en el año 2010 por un catálogo de subasta de CajaSol/Banca Cívica, en el que aparecía una obra titulada *Procesión de rogativa por falta de lluvias del Santo Crucificado de San Agustín, ante el Ayuntamiento de Sevilla*. Se trataba de un óleo sobre lienzo de autor desconocido, pero que debió de estar activo en la primera mitad del siglo XVIII (pues la obra describía la rogativa del año 1737), con un estilo naif, ingenuo, muy descriptivo, característico de los cuadros de exvotos, género estrechamente vinculado a la religiosidad popular.

La obra salió a subasta el 14 de abril de 2010 con un precio de salida de 90 000 €, y no encontrando comprador volvió a su propietario. Todos estos detalles y más se pueden leer en un artículo que publicamos en 2013 en el *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, pues nos quedamos muy impresionados no solo con el cortejo procesional, sino con las andas donde iba el Santo Crucifijo de San Agustín, ocupada por una peana barroca.

El modo de procesionar en Sevilla ha ido evolucionando con el paso del tiempo. Así, en los siglos XVI y XVII la tipología de andas procesionales para las imágenes de Cristo, tanto fueran Crucificados como Nazarenos, era con este tipo de peanas; esto, si bien desaparece en Sevilla capital, se mantiene y conserva en numerosas localidades del antiguo Reino de Sevilla, como en Écija o Marchena, recibiendo en esta última localidad el nombre de "peana de piña".

En la pintura a la que nos hemos referido se ve al Santo Crucifijo de San Agustín en una peana dorada constituida por tres cuerpos: amplios arbotantes en la base, un cuerpo troncopiramidal en forma de piña coronada por unas cabezas de querubines policromadas con alas, entre las que queda engastada la cruz. Se sabe que en 1651 se contrataron unas andas para el Santo Cristo a Francisco Dionisio de Ribas y en 1656, un año antes de la reforma de sus estatutos, por mecenazgo de D. Melchor de Melo Ponce de León, se concertó con el dorador y estofador Pedro de Borja y Machado, su dorado y estofado por el precio de 500 pesos, lo que concluiría tres meses más tarde, en julio de dicho año. En cualquier caso, la peana que muestra el cuadro tiene una tipología de peana de piña con arbotantes rococós, más propia del siglo XVIII que del estilo de Ribas.

Hay un momento clave en el cambio de modelo de andas procesionales para imágenes de Cristo en Sevilla capital, que es la revolución que va a suponer la creación del nuevo paso del Gran Poder en el año 1688 (que se convertirán en un referente para las imágenes de Nazarenos), y en 1695 cuando se hacen las andas del Cristo del Amor (que pasarán a ser un modelo a seguir para los Crucificados, aunque parece que el proceso de cambio lo inician las imágenes de Nazarenos y Caídos); el creador de ambas canastillas fue Francisco Ruiz Gijón, haciendo fortuna su innovación. Así, en 1707 se contrata con Pedro

Ruiz Paniagua el paso del Cristo de las Tres Caídas de Triana, estipulándose una canastilla de "sedro" dorada y monte de madera de pino.

La denominación que en la época se usa para referirse a la canastilla de los pasos es la de "urna de parihuela". En la de Jesús del Gran Poder hubo monte desde el principio, no quedando claro que en las del Crucificado del Amor también lo hubiera, pues eran años de transición entre las peanas y los montes, creados con intención verista para acentuar la teatralidad, a base de madera tallada o corcho, queriendo proporcionar sensación de realismo, tan propia de la estética barroca. De este tipo de montes, muy diferentes a los actuales, frecuentemente de claveles o lirios (aunque en los últimos años con criterio revisionista e historicista estamos teniendo ocasión de ver montes que dan cabida al espino, y a plantas y flores silvestres), solo nos queda el ejemplo del monte de madera tallada del paso del Triunfo de la Santa Cruz de la Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Sevilla, conocido popularmente como el paso de la Canina.

En muchas localidades del Reino de Sevilla ha pervivido el uso de la peana en los Crucificados; como ejemplo ilustrativo encontramos imágenes de Cristo crucificado en Écija, como son el Cristo de Confalón de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, que sigue procesionando con peana, y otras imágenes astigitanas que, aunque en un pasado no muy remoto usaban la peana en las andas procesionales, hoy en día mantienen su uso en el camarín, como las imágenes del Cristo de la Sangre de la parroquia mayor de Santa Cruz o el Cristo de la Salud de la iglesia de San Gil de dicha localidad.

El Crucificado de la Expiración de la parroquia de Santiago de Écija, obra de Pedro Roldán, y de cuya peana hemos podido disfrutar en la Catedral durante la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*, procesionó en su día con peana, aunque hoy no lo hace, al igual que el Crucificado de la Vera+Cruz de Gerena y el Cristo de la Expiración de La Rambla (Provincia de Córdoba, pero a tan solo 40 km de Écija), obra de Alonso de Mena. En Marchena, el Cristo de la Vera+Cruz aún porta peana del siglo XVIII, de estilo rococó, denominada como "la piña". En Arcos de la Frontera (Cádiz), el Cristo de Vera+Cruz sigue procesionando sobre unas andas ocupadas casi en la totalidad de su superficie por la peana.

Es necesario resaltar que estas peanas tienen un carácter simbolista e iconográfico de exaltación gloriosa, que procede en primera instancia de las representaciones de la Santa Cruz en Bizancio, en las que la cruz aparece sobre peana.

Con todos los antecedentes que hemos narrado, entenderán que consideráramos como lo más adecuado para exponer la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín a la veneración de los fieles una de estas peanas barrocas creadas para tal fin y que han pervivido fuera de Sevilla, antes que en una peana convencional cúbica de las que se suelen usar en los espacios expositivos parar mostrar las obras. En el proceso de búsqueda, y condicionada esta por el tipo de cruz sobre la que pende la imagen del Santo Crucifijo que es circular, tuvimos la fortuna de encontrarnos con la hermosa peana de estilo rococó de finales del siglo XVIII del Cristo de la Expiración de Écija, y con la generosidad de su Hermandad de los Estudiantes, de la que es titular esta imagen, a la que le manifestamos nuestro más sincero agradecimiento.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla*, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 365-380.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías Sevillanas*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1991, pp. 551-556.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados. Reflexiones en torno a una pintura del s. XVIII del Cristo de San Agustín", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 658, 2013, pp. 889-893.

GARCÍA BERNAL, J. J.: "Los orígenes de la Fiesta. La Semana Santa en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 278-297.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: "Cofradías sevillanas extinguidas", en *Crucificados en Sevilla*, T. II, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 477-481.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "El siglo XIX. De la crisis a la refundación", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 328-347.

MAYO RODRÍGUEZ, J.: "Antigua y Fervorosa Hermandad Sacramental de Ánimas, Archicofradía del Señor de la Vera-Cruz, y Nuestra Señora de la Esperanza, Marchena", en *Crucificados de Sevilla*, T. IV, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 54-67.

MARTÍN OJEDA, M. y GARCÍA LEÓN, G.: "Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores, Écija", en *Crucificados de Sevilla*, T. III, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 362-373.

RODA PEÑA, J.: "El Crucificado en la escultura procesional sevillana", en *Crucificados de Sevilla*, T. I, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 54-91.

RODA PEÑA, J.: "El paso de Cristo. Un retablo itinerante", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 182-213.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 198-199.

TOBAJA VILLEGAS, M. (com.): *Vera-Cruz*, Caja San Fernando, Sevilla, 1992.

GRABADO CALCOGRÁFICO DEL CRISTO DE SAN AGUSTÍN, CA. 1750

Grabado, aguafuerte y buril sobre papel verjurado
Medidas de la plancha: 11 x 16 cm. Medidas del papel: 14 x 20 cm
ACS, FC, Secc. X. nº 534

La popular imagen gótica del Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla representó la devoción al crucificado por excelencia de la ciudad, entre los siglos XV y XIX, siendo conocido como "el Cristo de Sevilla".

A lo largo de la historia ha sido la imagen a la que los sevillanos miraban en los momentos de mayor dificultad. En su sede -el convento Casa Grande de San Agustín hasta la desamortización- recibió culto y adquirió fama de milagroso, sobre todo, en épocas de calamidades como sequías, epidemias, guerras y otras eventualidades en las que se viese inmersa la ciudad. Queda constancia de ello por las numerosas procesiones extraordinarias en rogativas que se han sucedido durante más de 400 años. La primera de la que se tiene constancia fue la del 25 de marzo de 1525 en la que la imagen del Cristo de San Agustín procesionó para pedir por el fin de la sequía que sufría la ciudad de Sevilla y sus alrededores. A esta salida le siguieron dos más ese siglo y fueron frecuentes durante los venideros, sobre todo durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Otra de las rogativas destacadas al venerado crucificado, recogida por Matute, fue la de mayo de 1750, por sequías y perecer del ganado, seguidas de abundantes lluvias, por lo que se organizó un novenario y funciones "por la comunidad de San Agustín". La última vez que salió la talla primitiva fue en 1926, diez años antes de que fuera quemada en el incendio que arrasó la parroquia de San Roque, junto al Señor de las Penas y la Virgen de Gracia y Esperanza.

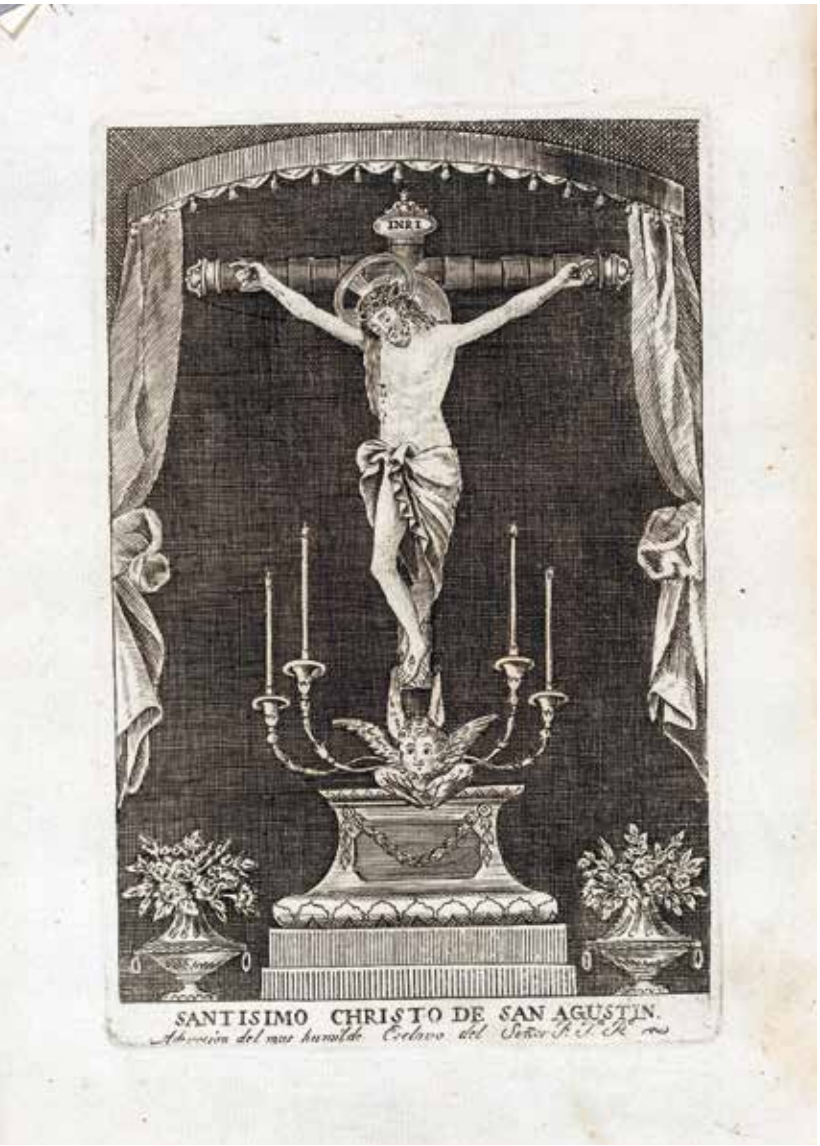
Pero, sin duda, el hecho que le da más fama al Cristo de San Agustín es el milagro ocurrido tras las rogativas de 1649 con motivo de la gran peste que asoló la ciudad. El dos de julio fue el Crucificado a la catedral, manifestándose la mejoría y el final de la epidemia el quince del mismo mes. En acción de gracias por este hecho, acordó el Ayuntamiento ir anualmente cada dos de julio al monasterio de su nombre para celebrar solemne función de voto de acción de gracias, como aún se continúa realizando en la parroquia de San Roque. Fueron tantos los favores concedidos por esta imagen que el pueblo lo aclamó como su "Asilo y Protector" y el Ayuntamiento, ese mismo año de 1649, lo reconoció como patrón de la corporación junto a la Virgen de la Hiniesta, patrona y alcaldesa del Ayuntamiento.

Debido al fervor suscitado, especialmente durante el Barroco, se multiplicaron las representaciones iconográficas del Santo Crucifijo, inscribiéndose en el género denominado "verdadero retrato" o "vera efigie", que consistía en la representación pictórica o estampada de la imagen. En el caso concreto de los grabados, que solían encontrarse en iglesias, conventos y casas particulares -el ámbito más doméstico y cercano al pueblo-, con fuerte carácter didáctico y devocional, la intención última siempre fue la de difundir, catequizar y agradecer favores a modo de ofrenda a las imágenes que representan.

Los elementos iconográficos del Santo Crucifijo se mantuvieron invariables en el tiempo: "La imagen representa a Jesús muerto, y presenta en el costado la lanzada, como es costumbre en los crucifijos españoles", tal y como Hazañas y La Rúa lo describe en 1914. Un elemento identitario de la iconografía del Cristo de San Agustín es la cabeza de querubín que aparece en la peana, permitiendo reconocer su imagen y diferenciarla de

otras devociones cristíferas como la del Cristo de Burgos, como los autores Guijo y Flores nos aclaran. Otros signos iconográficos son el sudario de pureza de grandes dimensiones con la pierna derecha al descubierto, la larga cabellera, tocado con corona de espinas y nimbo crucífero. El INRI aparece a modo de cartela ovalada coronando la cruz.

Todos estos elementos constan en el grabado calcográfico de autoría ilegible (en su margen inferior derecho) del Cristo de San Agustín conservado en el Fondo Capitular que aquí mostramos. A mediados del siglo XVIII debe fecharse la calcografía por la simplificación evidente del marco en su composición y los sobrios candeleros que acompañan. Las abreviaturas en el nombre de quien costeó la estampa nos impiden conocer más sobre el benefactor, aunque lo habitual es que fuesen los propios mayordomos de la cofradía los que financiasen su impresión, como medio de promoción social y obtención de gracias. En la leyenda a los pies de la sagrada imagen podemos leer: "Santisimo Christo de San Agustín. Devoción del más humilde esclavo del Señor F. Jn. Rº."



Desde 1991 y hasta la actualidad el fervor y devoción que la ciudad de Sevilla le tiene han hecho posible que, gracias a la hermandad, se haya recuperado una tradición interrumpida en 1957, por la que cada 2 de julio el Ayuntamiento renueva el voto de acción de gracias al Cristo por la extinción de la peste que asoló Sevilla y las numerosas gracias y favores concedidos a lo largo de los siglos.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

FLORES HOLGADO, A.: "El Santo Crucifijo de San Agustín: Una devoción de Sevilla a Hispanoamérica", en *Miscelánea histórica hispalense: Sociedad, cultura y arte en el Reino de Sevilla*, Litopress, Sevilla, 2018, pp. 431-460.

FLORES HOLGADO, A. y GUIJO PÉREZ, S.: "Dos nuevas obras pictóricas del Santo Crucifijo de San Agustín se suman al catálogo de la histórica devoción sevillana", *Tabularium*, nº 11, vol. 1, 2024, pp. 397-403.

GARCIA DE GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M.R.: "Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", *Archivo Agustiniano*, nº 205, 2003, pp. 261-306.

GUTIÉRREZ, J.M.: *El Cristo de San Agustín de Sevilla*, Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2003.

HAZAÑAS Y LA RÚA, J.: *Discurso ante la Real Congregación del Santo Crucifijo de San Agustín, para conmemorar el VI centenario de la invención de su sagrada imagen*, Imprenta de Izquierdo y Cía., Sevilla, 1914, pp. 9-10.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía*, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1887, tomo II, pp. 88-92.

MONTERO DE ESPINOSA, J. M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín y noticia del Santo Crucifijo que en él se venera*, Imprenta de D. Antonio Carrera, Sevilla, 1817.

SÁNCHEZ HERRERO, J., RODA PEÑA, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (dirs.): *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Tartessos, Sevilla, 1997.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *El Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla : memoria premiada en el certamen literario y artístico para conmemorar el VI centenario de su invención*, Imp. de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914.

REGLAS DE LA HERMANDAD DEL SANTÍSIMO CRISTO DE SAN AGUSTÍN Y NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, 28 DE OCTUBRE DE 1875

1

Manuscritas, 14 hojas en papel tamaño folio, sin encuadernar

AGAS, FA, Secc. III. Sign. 9818, nº 8.1

2

REGLAS DE LA HERMANDAD DEL SANTÍSIMO CRISTO DE SAN AGUSTÍN Y NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, 1880

Manuscritas, 38 páginas en papel numeradas, encuadernación cartón. Incluye 2 grabados calcográficos, talla dulce, sobre papel

25 x 18 cm

Medidas de las planchas de grabados: 10 x 16 cm

AGAS, FA, Secc. III. Sign. 9852, nº 5

La subserie de Hermandades de la Sección de Justicia del Fondo Arzobispal conserva más de 270 legajos cuyas fechas extremas van desde el siglo XV al siglo XX. En ella se encuadran las reglas y estatutos que se presentan ante el provisor o juez eclesiástico para su aprobación. Se trata de los documentos más importantes emanados de las juntas de gobierno de las hermandades y la principal fuente jurídica y normativa del gobierno y administración de las mismas, además de constituir los documentos normativos que más interés provocan en el investigador. Analizamos dos ejemplares de reglas de la Hermandad del Santísimo Cristo de San Agustín y Nuestra Señora de Gracia en Sus Misteriosos Dolores pertenecientes al mismo.

La devoción al crucificado de San Agustín de Sevilla, considerado asilo y protector de la ciudad, tiene su origen en la Edad Media y en torno a él se creó una hermandad de penitencia que procesionaba los Viernes Santos. Al Santo Crucifijo se le atribuían centenares de milagros y ayudaba a la población sevillana en catástrofes o epidemias, siendo numerosas las procesiones de rogativas con su efigie, en épocas de sequía, guerras o riadas. El milagro a la efigie atribuido más memorable ocurrió en 1649, época de una de las grandes epidemias de peste que padeció Sevilla. El 2 de julio del citado año era trasladada la imagen del Cristo en acción de gracias hasta la Santa Iglesia Catedral por el auxilio prestado.

En torno a 1875, fecha del primer borrador de reglas que mostramos, D. Joaquín Fernández Venegas, canónigo de la catedral y párroco de San Roque de Sevilla, sede de la hermandad, tuvo la intención, según leemos en los expedientes que acompañan, de restablecer la hermandad, encontrándose en ese momento muy decaída y sin vida activa, confeccionando para su gobierno unas reglas que debían ser aprobadas por el provisor. Están

Sevilla
J. Roque

†

J. M. y J.

Reglas

De la Hermandad del Smo. Cristo de la sangre "vulgo" de S. Agustin y Ntra. Sra. de Gracia en sus misteriosos dolores

1875

1

datadas el 28 de octubre de 1875 y se componen de ocho capítulos y treinta y cinco artículos. Firman el presidente de la comisión reorganizadora Manuel Villodres, el teniente de hermano mayor Manuel Leiva, el mayordomo Antonio Gilabert, los secretarios, el fiscal, el consiliario, y seis diputados de la misma. Dicho proyecto establece que su objeto sería el culto a la imagen del Cristo de San Agustín y a la Virgen de Gracia en sus misterios dolorosos, que se veneran en la parroquia de San Roque. El culto consistirá en ejercicios espirituales y las funciones que les son propias. Llama la atención, como García de Guzmán apunta, la preocupación social implícita de este borrador al prohibir a los hermanos trabajar en festivos y la creación de un fondo de reserva para socorrer a los necesitados sin contravenir el descanso dominical. Este anteproyecto fue polémico. Se presentó en noviembre de 1875 en el Palacio Arzobispal y ese mismo mes el fiscal del Arzobispado aconseja la supresión de los artículos conflictivos relacionados con el aspecto social. Asimismo, ordena que frente a la denominación propuesta de "Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre vulgo San Agustín" fuese nombrada de la manera más simple: "Hermandad del Cristo de San Agustín".

Ilustra mucho para comprender el papel jugado por el párroco Joaquín Fernández Venegas en la recomposición de la Hermandad, el análisis de la correspondencia mantenida con D. José Gestoso. En concreto la carta (nº 1401) enviada por el párroco a Gestoso, datada en 1896 y localizada en el tomo 6º de correspondencia del Fondo Gestoso depositado en la Biblioteca Capitular y Colombina, que transcribimos por su interés:

Sr. D. José Mª Gestoso / Mi querido amigo: contestando a sus preguntas digo: / Que el título de la Hermandad es: Smo. Cristo de San Agustín y Ntra. Sra. de Gracia en sus Misterios Dolorosos, que es la advocación de la Dolorosa que está colocada en el altar de que Vd. me habla. / La hermandad la organi-/cé yo y escribí sus reglas, que fueron aprobadas por el Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo D. Luis de la Lastra y Cuesta en la semana de Pasión de 1876, y en la Semana Santa inmediata hizo por primera vez estación la cofradía, llevando un solo paso en el que iban el Señor, la Sma. Virgen y San Juan. / La imagen de la Sma. Virgen procede de una capilla que había en la Cruz del Campo, que se vendió por los años del 36 al 40, el que / compró la capilla avisó al entonces cura de San Roque D. Leonardo Rodríguez Muriel para que la recogiera, porque de no, él la iba a quemar. D. Leonardo la recogió y la colocó en una urna que estaba al lado de la puerta de la torre cuando yo me encargué de la parroquia, y al organizar yo la Hermandad la uní al Smo. Cristo poniéndole el título que queda dicho, porque la imagen de Ntra. Sra. de Gracia que el Smo. Cristo tiene al pie en su altar, y que dicen que es / de mérito, no podía ir en el paso en la cofradía. / Si necesita más antecedentes pídamelos, pues sabe tiene mucho gusto en complacerle su siempre afectísimo amigo s.s. y cap. a.b.s.m. / J.F. Venegas [rúbrica] / Julio 18 / Puede Vd.

Ordenanzas de la Hermandad
y archi cofradia
de Naza-
renos, del
NO DO
Santisimo Cristo de San
Agustin, y Nuestra Señora
de Gracia, de la Parroquia de S.
Roque, de la Ciudad de Sevilla.
En 6 de Abril de 1876.

2

también ver la Historia de la Cofradía que escribió D. José Bermejo en cuya Historia la denomina: Cofradía del Santísimo Cristo.

FERNÁNDEZ VENEGAS, Joaquín: 794 (Nota de José Gestoso: Canónigo de la Sta. Iglª Catedral en 189…), 1401 (223) (1896) siendo párroco en San Roque (Sevilla) promovió la recuperación de la Hermandad del Stmo. Cristo de San Agustín y Ntra. Sra. de Gracia.

BCC. F.G, sign. 80-3-9, nº 144

Agradezco la transcripción de la carta a Dña. Nuria Casquete de Prado Sagrera.

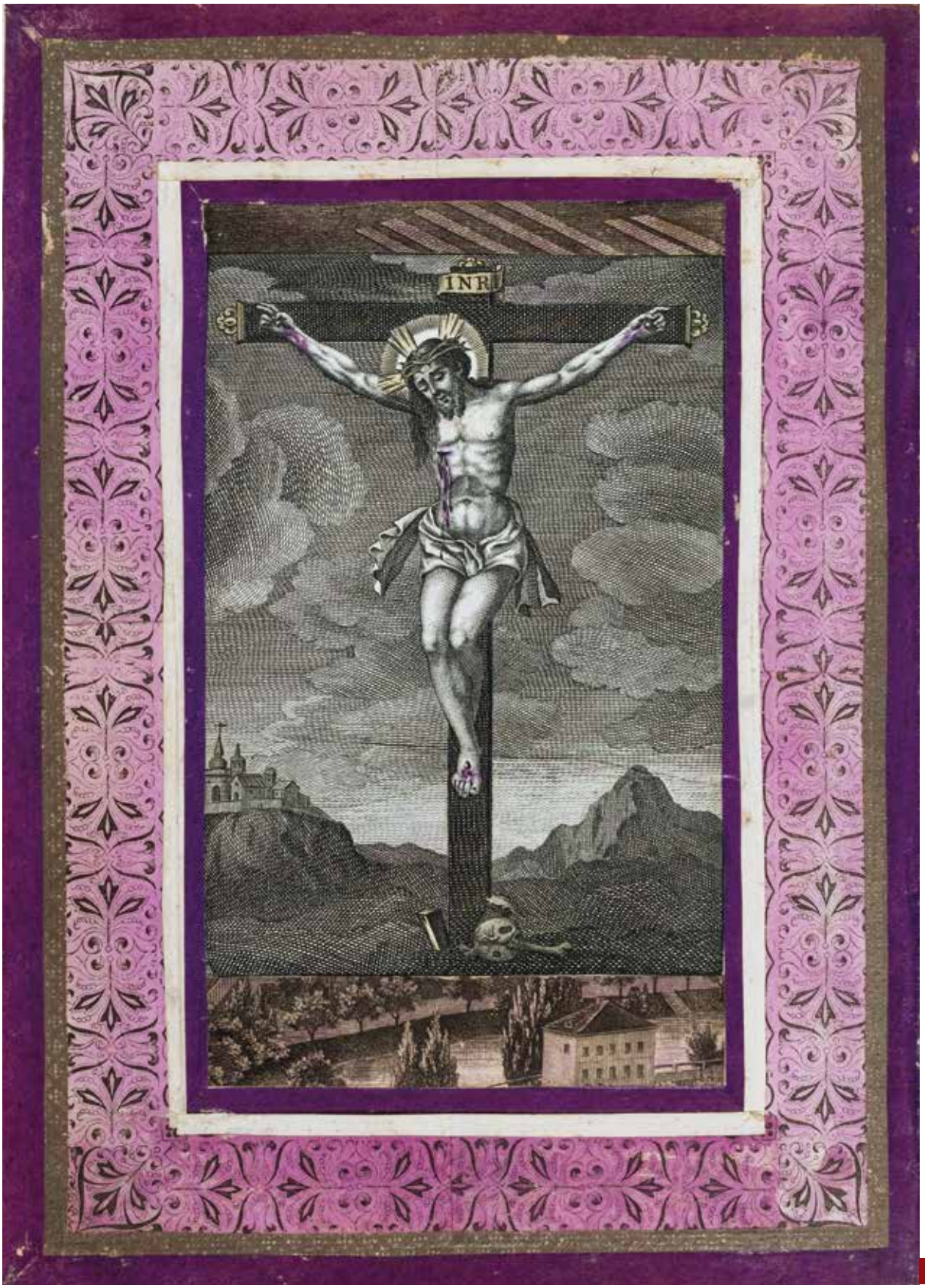
Tras la expulsión de los agustinos de su propio convento en la época de la desamortización, la imagen de la talla se trasladó a la parroquia de San Roque en el siglo XIX, su actual sede.

El segundo documento que mostramos es el ejemplar de Reglas de 1880. Compuestas por ocho capítulos y treinta y dos artículos tras los que consta el auto de aprobación del cardenal de la Lastra, sigue la autorización del provisor dando respuesta a la solicitud del mayordomo y del párroco Fernández Venegas, permitiéndoles a partir de ese momento el acompañamiento de una centuria de armados cuando acudiesen a la catedral a realizar su estación. En este sentido resulta muy clarificador el papel jugado por el párroco de San Roque, D. Joaquín Fernández Venegas. Tal y como el profesor Isidoro Moreno pone de manifiesto en su extensa y documentada obra sobre la Hermandad de los Negros de Sevilla, la labor realizada por dicho párroco resultó trascendental en lo que a la devoción y culto al Cristo de San Agustín y Nuestra Señora de Gracia se refiere, pues apoyó el resurgimiento procesional de ambas imágenes, materializado el Miércoles Santo de 1876 en un paso de Calvario que realizó estación de penitencia a la catedral.

Volviendo al documento que nos ocupa, vemos la representación del escudo de la hermandad en su portada, compuesto por cuatro cuarteles iguales, rodeado de dos palmas con la corona de espinas y los tres clavos de la cruz de Cristo por remate. En los cuarteles superiores están la Santa Cruz y el escudo de San Agustín (corazón flamígero atravesado por flecha y sombrero episcopal). En los inferiores, el perro y báculo de San Roque y el emblema de Sevilla.

Nos detenemos en dos grabados calcográficos incluidos en las reglas, del conocido como "el último de los grabadores sevillanos" Jose María Martín (1789-1853). Su iconografía nos llama poderosamente la atención, pues no representan a los titulares de la hermandad, esto es, al Cristo de San Agustín y a Nuestra Señora de Gracia, sino al Cristo de San Gil y a una Virgen Dolorosa, a los que intencionadamente se les han ocultado las leyendas y nombres de los titulares, confeccionándoles para ello una orla (decorada y con paisajes) que cubriese dicha información, pegada y superpuesta a las dos láminas. Son dos grabados a buril sobre plancha de cobre que presentan el estilo del grabador, aunque no podemos leer su autoría ni la fecha –pues solía emplazarla el borde inferior derecho– ni los nombres de los titulares reales.

El grabado del Cristo de San Gil tiene la calavera a sus pies como simbolización del triunfo de la Cruz sobre el pecado y la muerte en clara alusión a la Resurrección de Cristo. Los elementos iconográficos del Santo Crucifijo están presentes: Jesús muerto con la lanzada (al que se le han iluminado las llagas a posteriori con el mismo



2

color de tinta utilizado en la decoración de la orla), el sudario de pureza, larga cabellera, tocado con corona de espinas y nimbo crucífero. El INRI corona la cruz a modo de cartela.

La estampa de la Dolorosa muestra a la Virgen siguiendo el modelo estandarizado con corona, bordados, toca sobre la cabeza que flanquea el rostro, saya de tablas y ceñida por cíngulo con lazada y manto con bordado en sus cenefas, presentando un estilo típicamente neoclásico e introduciendo elementos vegetales y heráldicos. Como atributos porta un pañuelo en la mano derecha mientras su mano izquierda, vacía, se recoge hacia el interior. El corazón sobre su pecho está atravesado por una daga. La peana sobre la que presenta a la efigie, simple y con poca decoración, presentando de nuevo la corona de espinas con tres clavos, como simbolización de la crucifixión de Cristo el Viernes Santo. El fondo de la escena presenta un espacio neutro en la parte inferior y resplandor superior flanqueado por nubes y dos cabezas aladas a cada lado.

A través de bibliografía y consultas varias realizadas, entre ellas a la Colección Antonio Correa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, este grabado de la Dolorosa que las reglas presentan ha sido identificada como la imagen de Ntra. Sra. de Loreto. Dicha colección conserva otro ejemplar de esta misma estampa, grabada en 1844 por Jose María Martín en Sevilla.

Nos aventuramos a proponer que, quizás, el motivo del cambio de efigies se pudo deber al hecho de que, en el momento de realizar esta copia de las reglas, no contaban con estampas o grabados que las ilustrase, y puesto que los modelos iconográficos son muy similares, los incluyeron a sabiendas de que no eran realmente los titulares, por lo que trataron de ocultar la leyenda que los identificaba.

Quedamos a la espera de futuras investigaciones que aclaren tan singular intercambio de titulares.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882. Edición facsímil: Editorial Castillejo, Sevilla, 1994, p. 380.

CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N.: *El epistolario de José Gestoso y Pérez 1875-1917,* tesis doctoral inédita, en imprenta, Sevilla, 2024.

CRUZ GIRÁLDEZ, M. y DOMÍNGUEZ LEÓN, J.: "Asociacionismo confesional y hermandades en Sevilla: Las Reglas de 1875 de la Cofradía del Santo Crucifijo de San Agustín", *Retablo*, nº 4, 1990, pp. 40-47.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "Recopilación histórica sobre la imagen, devoción y hermandad del Sto. Cristo de San Agustín del Convento de San Agustín de Sevilla: 1314-1990", *Archivo Agustiniano*, nº 197, 1995, pp. 217-230.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "Recopilación histórica sobre la imagen, devoción y hermandad del Sto. Cristo de San Agustín del Convento de San Agustín de Sevilla: 1314-1990", *Archivo Agustiniano*, nº 198, 1996, pp.123-195.

MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "La Virgen Dolorosa en la obra del grabador sevillano José María Martín. Variaciones y tipos iconográficos", en *Actas de la Jornada Histórica Internacional "Mater Dolorosa"*, Autoedición, Barcelona, 2022, pp. 369-384.

MONTERO DE ESPINOSA, J. M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín y noticia del Santo Crucifijo que en él se venera*, Imprenta de D. Antonio Carrera, Sevilla, 1817, p. 54.

MORENO, I.: *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

2

SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN

Incluido en *Religiosas estaciones que frequenta la devoción sevillana [manuscrito] / obserbaciones del licenciado Alonso Sánchez Gordillo, natural se sevilla, abbad maior de la universidad de beneficiados de dicha ciudad ; sacose de su original del archivo de la universidad para la librería del doctor don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra*

Anónimo

Grabado, recortado y pegado

20 x 14,5 cm

BCC, sign.: 57-1-15

El grabado del crucifijo de San Agustín está recortado y pegado en el manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla. Es la copia del memorial realizado por el abad Gordillo referido a las *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Escrito a finales del siglo XVI y primer tercio del XVII, fue ordenada por el canónigo Ambrosio de la Cuesta en los primeros años del siglo XVIII. El abad Gordillo procura recoger todas las tradiciones y cultos de la ciudad. Se relacionan multitud de pequeños datos que se intercalan en diferentes relaciones, muy valiosos para identificar aspectos de la historia local, con múltiples referencias a gremios, hospitales, itinerarios urbanos, etc.

El canónigo Ambrosio de la Cuesta quiso ilustrar la copia para su librería con estampas grabadas expresivas de los aspectos generales de las imágenes que se comentan en el texto. Ilustres dibujantes, pintores y grabadores como Murillo, Juan de Valdés y Matías de Arteaga son los autores de algunas de ellas, sin embargo el grabado en exposición es de autoría anónima. Está recortado y pegado en la h. 107 r. ilustrando la noticia que compete a las "IMÁGENES SANTAS Y DEVOTAS DE JESUCRISTO N.SR. QUE SE REVERENCIAN EN LOS TEMPLOS Y LUGARES SAGRADOS DE SEVILLA. EL SANTO CRUCIFIXO DEL CONBENTO DE SAN AGUSTÍN".

El Santo Cristo de San Agustín ha sido una de las imágenes que desde tiempos inmemoriales suscitó la devoción de los sevillanos. Existen diversas tradiciones que pretenden confirmar su antigüedad y aclarar su origen. Una de estas, es recogida por el historiador Pedro Alonso-Morgado, y narra que el Santo Cristo de San Agustín fue traído de las Indias y que los religiosos lo solicitaron para su convento. Como el Cabildo de la Catedral hispalense también lo pretendía, tuvieron que dirimir la cuestión los padres del Santo Oficio de la Inquisición, quienes idearon colocarlo a lomos de dos caballos, que sueltos al azar, se fueron derechos hacia el convento de religiosos.

Otra tradición que recoge el historiador anteriormente mencionado, atestigua que el Santo Cristo de San Agustín fue hallado a comienzos del siglo XIV por un hombre que lo encontró en una especie de cueva que había en el Prado de Santa Justa. Enterados los frailes agustinos del hallazgo, acudieron a observar la talla que mostraba la particularidad de tener doblado el brazo derecho sobre la llaga del costado. Al pretender llevarse los frailes el Santo Cristo de San Agustín, ocurrió que al tratar de sacarlo de la cueva se apareció la Virgen entre los presentes, la cual desprendió la mano de la llaga del costado al Cristo y la extendió de nuevo a la cruz.

Según el cronista Ortiz de Zúñiga, aunque no se tiene certeza exacta del comienzo de su devoción en Sevilla, ya en el siglo XIV se tienen datos de su existencia, en un

punto indeterminado entre el convento de San Agustín y la Orden Trinitaria. Por aquellas fechas, aún no existían en Sevilla las hoy tan conocidas hermandades, puesto que sería mucho después cuando se empieza a tener constancia de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, y faltando más de un siglo para el culto al Gran Poder.

Este Cristo tuvo una amplia devoción en la capital hispalense, debido a la creencia de sus múltiples milagros que se le atribuían con respecto a la sanación de enfermos e incluso cambios climáticos o erradicación de epidemias, quedando incluso hoy en día constancia de este hecho en el voto de acción de gracias que anualmente renueva el Ayuntamiento de Sevilla desde 1649, en acción de gracia por la extinción de una epidemia de peste que asoló y menguó a la población sevillana en aquellos días.

Su devoción de antaño era tal, que no se entendía la Semana Santa sin la presencia del Crucificado en las calles de Sevilla, llevando tras de sí, verdaderas legiones de fervientes devotos, tanto en los cultos de reglas como en las rogativas extraordinarias que se realizaban.

Fue en 1810 cuando el Cristo de San Agustín llegó por primera vez a la parroquia de San Roque, motivada por la desamortización del convento agustino; posteriormente, en multitud de ocasiones visitó de nuevo la parroquia, desconociéndose con certeza si fueron motivadas por disputas entre la antigua hermandad y los monjes de la orden.

En el siglo XIX, los monjes agustinos fueron expulsados de su convento, legando a la parroquia de San Roque el Santo Crucifijo de San Agustín.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros,* Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

GUTIÉRREZ, J. M.: "El Cristo de San Agustín de Sevilla", *Periódico y Boletín de la Archicofradía Sacramental de San Roque*, Sevilla, 2003.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Tomo I, Imprenta Real, Madrid, 1795.

RUS HERRERA, V. y GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Leyendas, tradiciones y curiosidades históricas de la Semana Santa de Sevilla,* Editorial Castillejo, Sevilla, 1993.

VERDADERO RETRATO DEL MILAGROSO SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN, 2023

Bruno Halcón

Tinta sobre papel

Propiedad particular

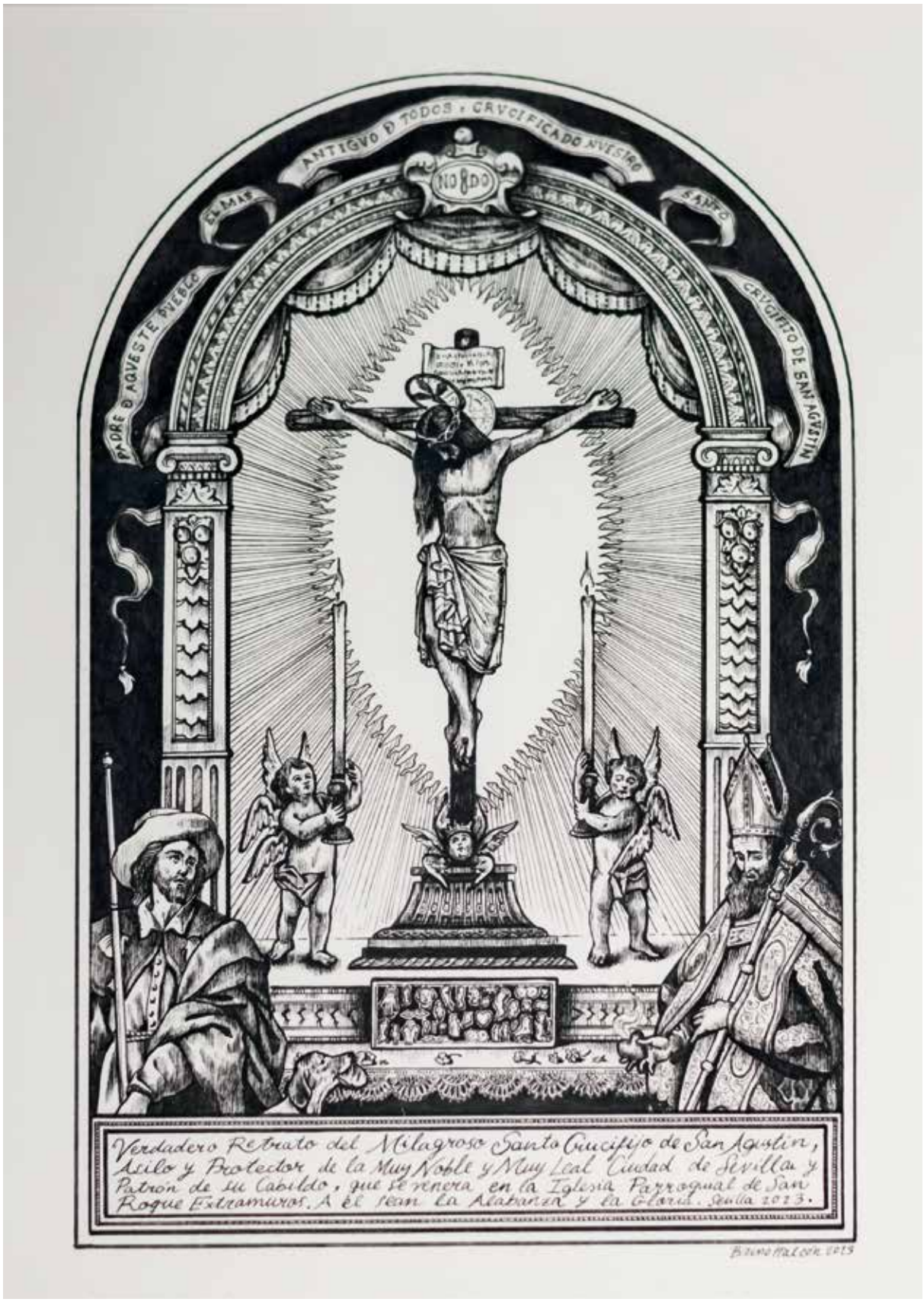
Este encantador dibujo a tinta sobre papel, obra del artista contemporáneo Bruno Halcón (Sevilla, 1998), se puede englobar dentro de una serie de obras de similares características técnicas y estéticas de la producción de este mismo autor, donde la intencionalidad es la de crear un dibujo con apariencia de grabado, una trampa artística como si de un falso histórico se tratara, con resabio romántico que transporta al pasado, y esto es posible gracias a las sobresalientes dotes de dibujante que posee su autor.

Bruno Halcón controla y desarrolla diferentes disciplinas artísticas y técnicas, y en todas ellas se manifiesta lo minucioso y pasional de su estilo, con resultados tan extraordinarios como este dibujo a tinta plana que les presentamos, lo que ha hecho ganar en poco tiempo a este artista un justificado reconocimiento por parte de la crítica, y podemos augurarle una próspera proyección futura a su producción.

Consideramos que este dibujo contemporáneo de la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín posee sobrada calidad artística como para poder acompañar a las otras representaciones gráficas de esta venerada imagen que incluimos en la muestra y en este catálogo, y que proceden todas de la Institución Colombina.

Este dibujo se inspira en la tradición de los grabados votivos que se hacían de las imágenes devotas, como lo era esta del Santo Crucifijo de San Agustín, considerado el "Señor de Sevilla". El autor lo ha realizado con la intención de representar en el mismo la historia general del Santo Crucifijo, recogiendo el pasado y el presente de la imagen.

Como novedad frente a esas otras ilustraciones es necesario remarcar que la que aparece retratada, y además fielmente, es la imagen actual del Cristo, obra realizada por el médico y escultor Agustín Sánchez-Cid (1886-1955), que se bendijo el 2 de julio de 1950. A los pies de la Cruz coloca el serafín alado, elemento iconográfico identificativo del Santo Crucifijo de San Agustín desaparecido en el incendio y saqueo de la parroquia de San Roque en 1936. Flanquean el retablo los dos santos titulares de los templos donde residió la imagen: San Agustín de Hipona, por el convento de San Agustín, y San Roque por la parroquia donde fue a parar este venerado icono tras las leyes de exclaustración de órdenes religiosas y desamortización de bienes de la Iglesia de 1835. En la clave del arco del retablo aparece en forma de NO8DO la referencia al vínculo de la imagen con la Municipalidad de Sevilla, que realiza anualmente el voto de acción de gracias instituido en 1649 por librar de la epidemia de peste a la ciudad. Así mismo hace la


ANTIGVO D TODOS, CRVCIFICADO NVESTRO
NOBDO
EL MAS
SANTO
PADRE D AQVESTE PVEBLO
CRVCIFIXO DE SAN AGVSTIN
Verdadero Retrato del Milagroso Santo Crucifijo de San Agustin, Asilo y Protector de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla y Patron de su Cabildo, que se venera en la Iglesia Parroquial de San Roque Extramuros. A él sean la Alabanza y la Gloria. Sevilla 2013.

alusión al pasado, cuando la imagen gozaba de fama de ser muy milagrosa, incluyendo un cuadro con exvotos a los pies del Cristo, que se ve a primera vista.

Y escrito en la filacteria, aparece el lema: "PADRE DE AQUESTE PUEBLO, EL MÁS ANTIGUO DE TODOS, CRUCIFICADO NUESTRO SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN". Y en la tarja de la parte inferior de este "falso grabado" leemos la leyenda: "Verdadero Retrato del Milagroso Santo Crucifijo de san Agustín, Asilo y Protector de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla y Patrón de su cabildo, que se venera en la iglesia Parroquial de San Roque Extramuros. A Él sean la Alabanza y la Gloria. Sevilla 2023".

Bruno Halcón también ha sido el autor de la papeleta de sitio que la Hermandad de San Roque ha realizado para la procesión triunfal de traslado de la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín desde la Catedral a la parroquia de San Roque, tras haber estado expuesto a la veneración de los fieles en la Seo sevillana, en la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "Un cartel, un acróstico y una orla", en *Manifiesto del Santo Entierro. 775 Aniversario de la Reconquista de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 67-68.

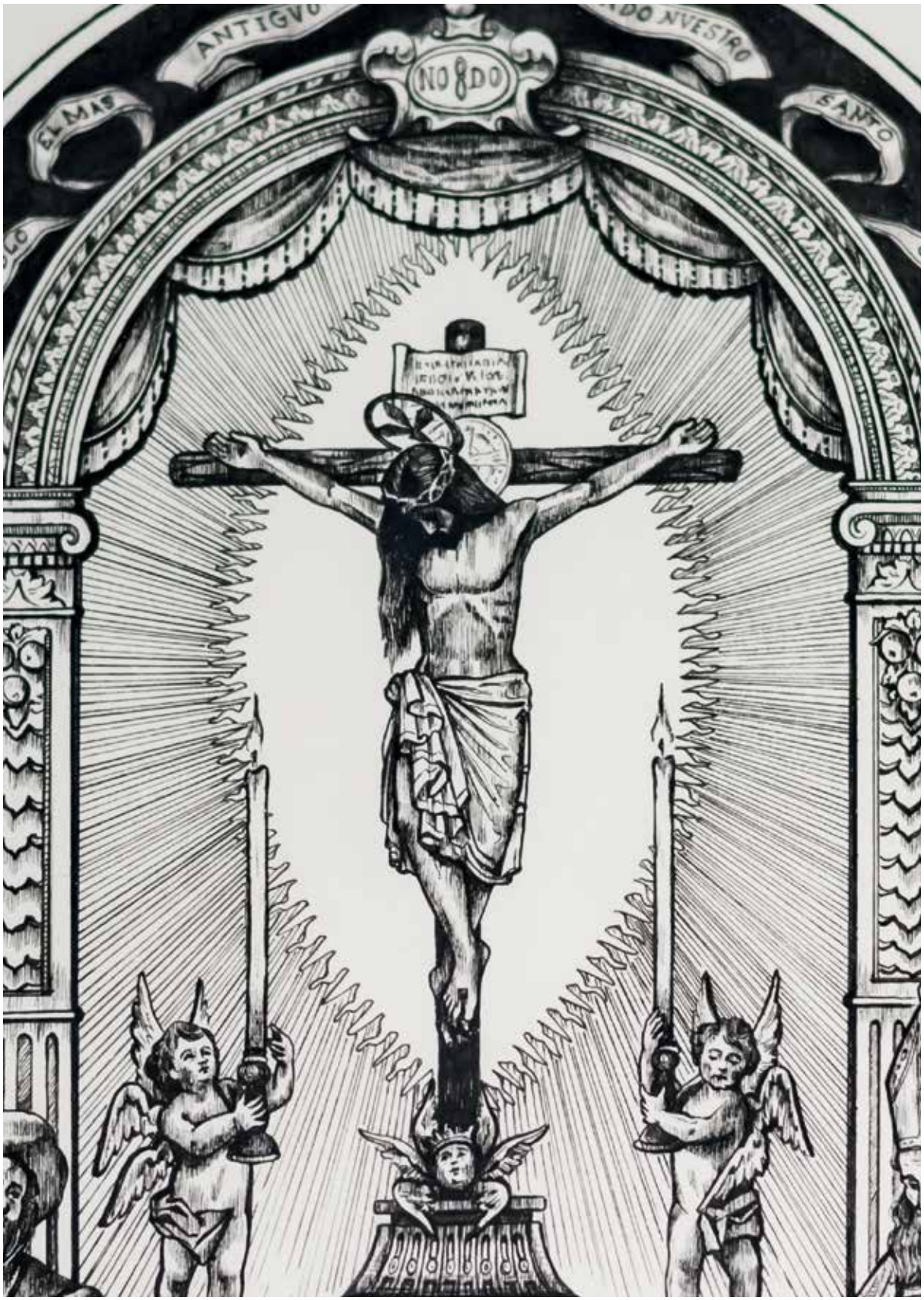
"Bruno Halcón diseñará la carta de Fraternidad de la Orden Seglar Servita de Carmona con los Servitas de Sevilla", publicado en la web Gente de Paz el 28 de julio de 2024, https://www.gentedepaz.es (26/12/2024).

"Bruno Halcón se descubre con Arte Sacro", publicado en la web La Revista, Noticias de Carmona, el 23 de diciembre de 2024, https://www.larevistacarmona.es/texto-diario/mostrar/5118022/bruno-halcon-descubre-arte-sacro (26/12/2024).

"Entrevista a Bruno Halcón, autor del cartel del 250 aniversario de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús Cautivo, publicado en la web Tramo a Tramo, https://tramoatramo.org/entrevista-a-bruno-halcon-autor-del-cartel-del-250-aniversario-de-la-hermandad-servita-de-ntro-padre-jesus-cautivo (26/12/2024).

"Exposición de obra sacra con trabajos de Bruno Halcón, en Carmona", publicado en la web Arte Sacro el 28 de diciembre de 2024, https://wwwartesacro.org/noticia.asp?idreg=159344 (01/01/2025).

"Un cartel cargado de detalles y simbolismo para anunciar la festividad del Carmen en Conil", publicado en TuyaTV el 12 de Junio de 2024 (01/01/2025).


ANTIGVO
DO NVESTRO
NO8DO
EL MAS
SANTO

MEMORIAS HISTÓRICAS SEVILLANAS: RECOJIDAS EN ESTE TOMO PRIMERO PARA LA LIBRERÍA DEL DOCTOR DON AMBROSIO DE LA CUESTA SAAVEDRA, CANÓNIGO EN LA SANTA IGLESIA DE SEVILLA. SIGLOS XVII-XVIII

Ambrosio de la Cuesta Saavedra

30,3 x 21 cm

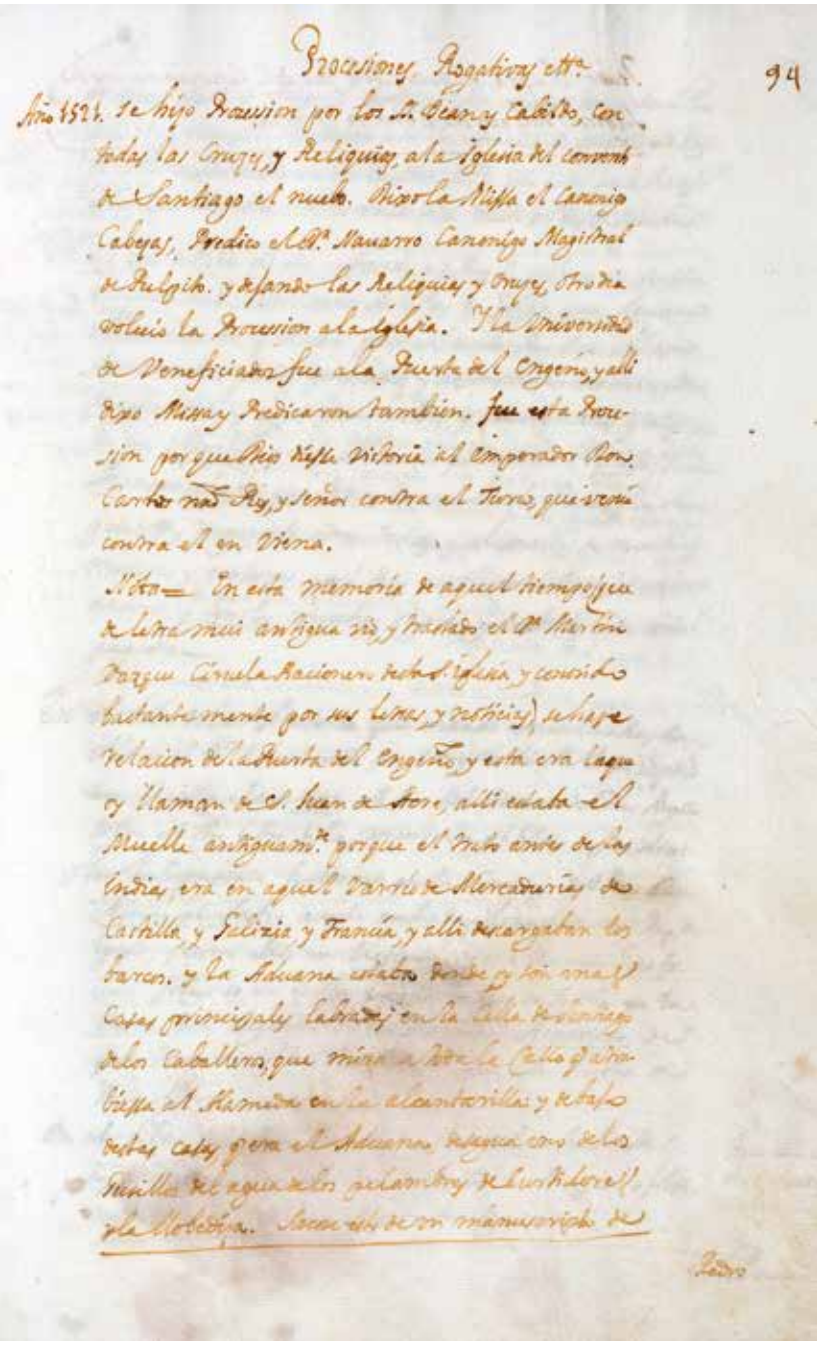
BCC, sign.: 57-1-12

Este manuscrito copiado para la librería de D. Ambrosio de la Cuesta y encuadernado en un volumen misceláneo con textos manuscritos e impresos, contiene en h. 94 r. y numerada como la obra contenida nº 11, el texto cuyo comienzo o íncipit es el siguiente: "Año 1521. Se hizo procesión por los señores deán y cabildo... con todas las cruzes y reliquias a la iglesia del Convento de Santiago el nuevo. Dixo la Missa el canonigo Cabezas. Predico el Dr. Navarro Canonigo Magistral de Pulpito y dejando las reliquias y cruzes, otro dia volvió la Procession a la iglesia…" y en donde se describe la procesión con plegarias y rogativas realizada en 1521. Las rogativas eran actos litúrgicos de súplica, que solían incluir procesiones, misas y oraciones especiales, y se llevaban a cabo en situaciones de extrema necesidad, como guerras, epidemias, sequías o hambrunas. A diferencia de las procesiones ordinarias, que formaban parte del calendario litúrgico anual, las rogativas eran convocadas de manera extraordinaria por las autoridades civiles y religiosas. Esta sección del manuscrito copiado por Martín Vázquez Ciruela, describe la procesión que se hace en el año 1521 para que según el texto: "Dios diese victoria al emperador Don Carlos ntro. Rey y Señor contra el Turco, que venia contra el en Viena". Hay una descripción del cortejo y el recorrido de dicha procesión y al final del texto "… Sacóse esto de un manuscripto de Pedro Mexía, el qual libro fue del canonigo Luciano de Negrón…"

Fueron elementos esenciales de la religiosidad y la vida cívica europea, especialmente en países como España. En este contexto, las procesiones y rogativas tenían un significado dual: eran actos de devoción, pero también medios para reforzar el poder político y el control social. A pesar de las tensiones con las ideas modernas, las rogativas y procesiones permanecieron como parte esencial de la identidad católica. Con un fuerte componente simbólico y ceremonial, en estas manifestaciones, la línea entre lo espiritual y lo terrenal se desdibujaba, y la ciudad o el pueblo se convertía en un escenario sacralizado.

Los reyes y gobernantes locales convocaban rogativas para mostrar su compromiso con el bienestar de la población y su humildad ante Dios. En este sentido, las procesiones y rogativas eran también actos de poder simbólico, en los que el orden social se reafirmaba bajo el amparo de la religión.

Las rogativas reflejaban el sentimiento de impotencia de las comunidades ante fenómenos naturales o sociales que escapaban de su control, y mostraban la creencia en una interacción directa con lo divino a través de la súplica colectiva. Estas manifestaciones de piedad también tenían un importante componente social, ya que reunían a personas de diferentes clases y orígenes bajo un mismo objetivo espiritual, en donde los gobernantes participaban activamente en las



Procesiones, Rogativas etc.

94

Año 1521. se hizo Procesion por los S. Deanes y Cabildo, con todas las Cruzes, y Reliquias, a la Iglesia del convento de Santiago el nuevo. Rezo la Missa el Canonigo Cabezas, Predico el Dr. Navarro Canonigo Magistral de Sulgito. y dejando las Reliquias y Cruzes, Predicadores, volvio la Procesion a la Iglesia. Y la Universidad de Beneficiados fue a la Puerta del Osgeño, y alli Dijo Missa y Predicaron tambien. fue esta Procesion porque Dios dasse Victoria al Emperador Don Carlos nro Rey, y señor contra el Turco, que venia contra el en Viena.

Nota — En esta memoria de aquel tiempo, escrita de letra mui antigua sin firmado el Dr. Martin Vazquez Canula Racionero de esta Iglesia, y conocido bastantemente por sus letras y noticias) se hace relacion de la Puerta del Osgeño, y esta era la que y llaman de S. Juan de Dios, alli estaba el Muelle antiguam.te porque el trato ante de las Indias era en aquel Barrio de Mercaderias de Castilla, y Felizia, y Francia, y alli desargaban los barcos. y la Aduana estaba donde oy son las Casas principales, labradas, en la Calle de Santiago de los Caballeros, que mira a dos la Calle que va hasta el Hamaiza en la alcantarilla, y estas dichas Casas, que era el Aduana, segun se ve por las Huellas de agua de los pilamones de Curtidores, y la Molestia. Sacose esto de un manuscrito de

Leon

procesiones, caminando junto a los clérigos o incluso portando imágenes sagradas.

El siglo XIX trajo consigo importantes transformaciones políticas y sociales que afectaron el carácter de las procesiones y rogativas. La irrupción de las ideas liberales, las revoluciones políticas y la secularización progresiva de la vida pública generaron tensiones en torno a estas manifestaciones religiosas.

Las desamortizaciones de bienes eclesiásticos en España, junto con la pérdida de poder de la Iglesia en la esfera política, afectaron a las cofradías y a la organización de estas ceremonias. En algunos casos, las procesiones fueron vistas por los sectores liberales y anticlericales como símbolos de un pasado arcaico y opresivo. Sin embargo, a nivel popular, las procesiones y rogativas siguieron siendo parte de la vida comunitaria, especialmente en las áreas rurales, donde el arraigo de la religiosidad era más profundo.

Las procesiones y rogativas no solo fueron expresiones de piedad y devoción popular, sino también reflejos de la sociedad de su tiempo. Actos religiosos y políticos al mismo tiempo, fueron medios para canalizar la relación entre lo divino y lo terrenal, ofreciendo un marco ritual para enfrentar las crisis y celebrar las victorias. A lo largo de este periodo, y a pesar de las tensiones entre tradición y modernidad, las procesiones y rogativas demostraron su capacidad de adaptación y permanencia, convirtiéndose en una parte esencial del patrimonio cultural y espiritual de las comunidades.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN RIEGO, M.: "Las hermandades de Jesús Nazareno en la Archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, tomo I, Córdoba, 1991.

MORALES PADRÓN, F. (ed.): *Memorias de Sevilla: (1600-1678)*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1981.

COMPENDIO DE ORACIONES, PLEGARIAS, NOVENAS Y ROGATIVAS DEVOTAS

QUADERNO Y RECOPILACIÓN DE LAS PRECES, ANTIPHONAS, PSALMOS, Y ORACIONES, QUE SE DICEN EN ESTA SANTA METROPOLITANA, Y PATRIARCAL IGLESIA DE SEVILLA, EN LAS ROGATIVAS, ASI PRIVATAS, COMO SOLEMNES, SEGÚN REGLAS DEL RITUAL ROMANO, Y LAUDABLES COSTUMBRES, Y ESTILOS DE DICHA PATRIARCAL IGLESIA. SEVILLA: EN LA IMPRENTA MAYOR DE LA CIUDAD, Y DE DICHA SANTA PATRIARCAL IGLESIA, CA. 1779

4º

BCC, sign.: 125-3-17

La religiosidad popular disponía de diferentes oraciones, plegarias, novenas y similares, cuyo rezo era convenientemente dirigido por los predicadores que, a tal efecto, hacían uso de los correspondientes libros o folletos. En este sentido, se encuentran algunos textos en los que se da cuenta de aquellas y, además, se incorporan las adiciones y novedades dictadas desde Roma, como el publicado por Frutos Bartolomé de Olalla que, en 1721, iba ya por su tercera edición, o esta recopilación llevada a cabo por la catedral de Sevilla en 1779.

Es un ejemplo notable de las compilaciones litúrgicas esenciales para la práctica litúrgica, ya que guiaba las oraciones y cantos durante las misas y otras celebraciones religiosas. Contiene las oraciones y cantos utilizados en las ceremonias religiosas de la catedral de Sevilla. Incluye las preces u oraciones específicas que se recitan durante los servicios religiosos; antífonas o breves cantos y recitaciones que preceden y siguen a los salmos y cánticos bíblicos. Los salmos (poemas y canciones del Antiguo Testamento que se utilizan en la liturgia), y por último las oraciones y diversas plegarias utilizadas en las ceremonias religiosas.

Contiene un índice de las rogativas que se hacen después de la misa conventual al Santísimo Sacramento: por la elección y salud del papa, arzobispo de la ciudad, gobierno y salud del rey, para el tiempo de guerra, necesidades de la Iglesia, aumento de fe, tiempo de hambre y epidemia, peste y mortandad, para pedir agua, para pedir paz, para pedir clemencia en la tribulación de terremoto… etc.

Este ejemplar está encuadernado en piel marrón con incrustaciones doradas en el lomo con adornos florales y título "Preces".

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

ALBEROLA, A.: "De la percepción popular a la reflexión erudita. La transmisión de la «cultura de la catástrofe» en la España del siglo XVIII", en *La réception de la cultura de masses et des cultures populaires en Espagne (XVIIIe-XXe siècles)*, Université de la Sorbonne Nouvelle de Paris, París, 2009, pp. 39-67.

✠

QUADERNO,
Y RECOPILACION
DE LAS PRECES, ANTIPHONAS,
PSALMOS, Y ORACIONES,
QUE SE DICEN
EN ESTA SANTA METROPOLITANA,
Y PATRIARCAL IGLESIA
DE SEVILLA,
EN LAS ROGATIVAS,
ASI PRIVATAS, COMO SOLEMNES,
SEGUN REGLAS DEL RITUAL ROMANO,
y laudables costumbres, y estilos de dicha
Santa Patriarcal Iglesia,

MANDADO REIMPRIMIR

POR EL ILUSTRISIMO, Y REVERENDISIMO
Señor Dean, y Cabildo de dicha Santa Iglesia
en este año de 1779.

En Sevilla: En la Imprenta Mayor de la Ciudad, y de dicha
Santa Patriarcal Iglesia.

nostra mandatis tui dedita, et hostium sublata formidine, tempora sint tua protectione tranquilla. Per Dominum nostrum, &c. ℟. Amen.

PRE-

PRECES, ET ORATIONES

Pro tempore mortalitatis, et pestis.

Anno Domini 1678.

ANTIPHONA.

STella cœli quæ lactavit Dominum, mortis pestem extirpavit, quam plantavit primus parens hominum. Ipsa stella nunc dignetur sidera compescere, quorum bella plebem cædunt diræ mortis ulcere. O piissima Stella maris, â peste succure nobis. Audi nos Domina; nam Filius tuus nihil negans te honorat. Salva nos Jesu, pro quibus Virgo Mater te orat.

Psal-

sanitate, gratiarum tibi, in Ecclesia tua referat actiones.

Oratio.

DEUS, à quo sancta desideria recta consilia, et justa sunt opera: da servis tuis illam, quam mundus dare non potest, pacem; ut et corda nostra mandatis tuis dedita, et hostium sublata formidine, tempora sint tua protectione tranquilla. Per Christum Dominum nostrum. ℟. Amen.

PARA LAS ROGATIVAS, ò Estaciones, que se hacen en esta Santa Patriarcal Iglesia, se debe prevenir lo siguiente.

EL Maestro de Ceremonias, en sabiendo que el Cabildo ha mandado se hagan Rogativas à alguna de las Capillas, ò Altares de esta Santa Iglesia, avisarà à el Sacristan Mayor quando se han de hacer, si por la tarde, ò por la mañana; ò por tarde, y mañana, para que se prevenga en la Sacristia del Altar Mayor la Capa pluvial, y Amito de collar morado, y que haya lumbre

GRABADO DE LA VIRGEN DE LA HINIESTA, 1804

Anónimo

Grabado (talla dulce), tinta azul sobre papel

14,8 x 10,3 cm

Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta

La Virgen de la Hiniesta Gloriosa es uno de los iconos marianos de la ciudad de Sevilla que cuenta con un mayor número de representaciones en grabados desde el siglo XVII al XIX y conservados en distintas instituciones como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Colombina o el Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta, entre otras[1]. Esta difusión de su imagen debida a la enorme devoción y a la importante relación con familias nobles y principales de la ciudad nos ha mostrado la forma en que se presentaba ataviada y los aditamentos y decoración de su camarín en el altar mayor de la parroquial de San Julián.

En este grabado se distingue la saya de volantes en distintas tonalidades y el manto liso que cubre la cabeza y cae hacia la peana, cruzándose bajo el brazo derecho por el pecho hasta el brazo izquierdo. Entre las preseas y aditamentos está la ráfaga, corona real con ráfaga en la Virgen y corona real en el Niño, la media luna con una cabeza de ángel alada al centro y el cetro sostenido por la mano derecha. Como elemento iconográfico curioso encontramos el rosario, siendo este el primer grabado de la Virgen de la Hiniesta donde aparece. Hay que tener en cuenta que la centuria decimonónica es prolija en la devoción al Santo Rosario con manifestaciones públicas de culto. La Virgen se rodea de nubes y cabezas de ángeles y está flanqueada por dos jarras de azucenas y está colocada sobre una peana con tres ángeles atlantes que están sobre un suelo ajedrezado. Las azucenas son símbolo de pureza y al mismo tiempo forman parte del escudo del Cabildo Catedral de Sevilla.

En la zona inferior del grabado podemos leer la siguiente inscripción: "N S DE LA INIESTA PATRONA DE SEVILLA EN LA / Parroq.ª de S. Julian, abrió esta lamina su Herm.d año de 1804" (Nuestra Señora de la Iniesta, patrona de Sevilla en la parroquia de San Julián, abrió esta lámina su Hermandad. Año de 1804).

Aunque son conocidas las procesiones de rogativas de la Virgen de la Hiniesta durante los siglos XVI y XVII, también fueron frecuentes en el siglo XIX, por lo que el hecho de que existan representaciones gráficas en ese siglo está relacionado con la difusión de la devoción mariana entre los fieles. En 1800 por la fiebre amarilla la Virgen de la Hiniesta salió en rogativas el 31 de agosto, llegando hasta el barrio de Triana y volviendo a San Julián en la medianoche. Cuatro años más tarde, el 6 de noviembre de 1804, mismo año en que se data este grabado, salió en procesión la Virgen de la Hiniesta por petición del rey Carlos IV para implorar la intercesión divina por la epidemia de peste que asolaba nuestro país. Resultó muy solemne en la organización del cortejo, así la Virgen en su paso estaba rodeada por cuatro beneficiados con capas y cerraba la procesión la corporación municipal y el palio de respeto. En la calle Placentines el Cabildo Catedral recibió a la comitiva y la acompañó hasta la capilla mayor del templo metropolitano.

Este grabado fue donado el 6 de noviembre de 2012 por Juan Martínez Alcalde a la Hermandad de la Hiniesta, coincidiendo con el VI centenario de la fundación de la hermandad letífica y ha participado en varias muestras expositivas:

- "La Virgen de la Hiniesta y Sevilla". Junio 1999. Ayuntamiento de Sevilla.
- "Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción en la Hermandad de la Hiniesta". Mayo 2012. Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla.
- "Santa María de la Hiniesta. Patrona y Bienhechora de Sevilla". Mayo 2024. Ayuntamiento de Sevilla.

Emilio José Balbuena Arriola

BIBLIOGRAFÍA

BALBUENA ARRIOLA, E.J., RAMOS SÁEZ, J., JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., VILLALBA RODRÍGUEZ, D. y ASTORGA PEDRERO, I.: "Epidemias en Sevilla. Cultos y procesiones de rogativas de imágenes a lo largo de la historia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 736, pp. 418 y 423.

ROS GONZÁLEZ, F. (coord.): *Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción en la Hermandad de la Hiniesta,* Hermandad de la Hiniesta, Sevilla, 2012, p. 95.

[1] AHHH, Fondo Juan Martínez Alcalde. Entre el gran número de fotografías, recortes de prensa y documentación diversa y de notable interés que donó el investigador Juan Martínez Alcalde a la Hermandad de la Hiniesta, se encuentra una excelente colección de grabados de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa.

Nrs DE LA INIESTA PATRONA DE SEVILLA EN LA=
Parroq.l de S. Julian, abrio esta Lamina su Herm.no año de 1804.

GRABADO DE LA VIRGEN DE LA HINIESTA, 1815

Anónimo

Grabado (talla dulce), tinta sobre papel

24,5 x 20,1 cm

Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta

Esta representación de la Virgen de la Hiniesta es una buena muestra de la variedad de grabados que tiene contabilizados a lo largo de la historia; así, en este a diferencia de otros, no aparece en su camarín. Queda enmarcada en un cielo de ambiente murillesco con nubes y ángeles que se muestran en actitud infantil placentera por la cercanía maternal de María. En la zona inferior, a ambos lados de la Virgen, dos ángeles portan una palma y un lirio, ambos símbolos de la letanía lauretana. La Virgen, que inclina su cabeza hacia la izquierda, aparece vestida ante un gran arbusto de retamas que le dan nombre o advocación. En sus ropas tanto la saya de volantes como el manto cruzado a la izquierda son de color blanco estampado con motivos florales. Como aditamentos están la media luna, ráfaga y corona real con ráfaga en la Virgen y corona real sin ráfaga en el Niño. En su mano derecha porta cetro y rosario, como elemento iconográfico propio de la centuria del XIX. En la franja inferior de esta representación la siguiente inscripción: "VERD.º RETRATO DEL HERMOSO SIMULACRO DE NRA. SRA. DE LA YNIESTA / Patrona de la Ciudad de Sevilla y su especial protectora en todas las tribulaciones, hallada / en una Retama en los Montes de Cataluña y conducida a su Parroquia de San Julian / de dicha Ciudad donde se venera. Primera Ymagen que adoraron los Católicos en dha / Ciudad y segunda en todo el Orbe Christiano / Lo Saca a Luz la devoción del S.or D.n Juan Garcia de Neyra del Cons.º de S.M. y su / Secret.º honorario, hermano de su Ylustrisima Hermandad: año de 1815"[1].

La riqueza plástica de este grabado, así como la información de la leyenda inferior que lo acompaña, nos deja información sobre la motivación de esta representación que nos habla del origen legendario de la Virgen, con su hallazgo entre retamas de hiniestas, de ahí su nombre. Las flores en su atuendo refuerzan la circunstancia de ser la Virgen con nombre de flor, además del paralelismo con la belleza física y espiritual que le confiere. Por lo que respecta al texto del grabado se explica la historia de la Virgen de la Hiniesta desde su origen y se cita a la persona de Juan García de Neyra, consejero y secretario honorario del rey y hermano de la Hermandad de la Hiniesta.

La representación de la Virgen de la Hiniesta rodeada de las retamas de este grabado sirvió de modelo para la realización de un azulejo cerámico de mediados del siglo XIX, que recientemente ha sido restaurado por Carmen Prieto y expuesto en la muestra "Santa María de la Hiniesta. Patrona y Bienhechora de Sevilla" (Mayo 2024. Ayuntamiento de Sevilla).

Emilio José Balbuena Arriola

[1] AHHH, Carpeta de grabados, Grabado de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa, 1815.

VERD.° RETRATO DEL HERMOSO SIMULACRO DE NRA SRA DE LA YNIESTA
Patrona de la Ciudad de Sevilla y su especial protectora en todas las tribulaciones, hallada
en una Retama en los Montes de Cataluña y conducida á su Parroquia de San Julian
de dicha Ciudad donde se venera. Primera Imagen que adoraron los Catolicos en dha
Ciudad y segunda en todo el Orbe Christiano.
Lo Saca á Luz la devocion del S.r D.n Juan Garcia de Neyra del Cons.° de S.M. y su
Secret.° honorario, hermano de su Yllustrisima Hermandad: año de 1815.

HISTORIA SIN HISTORIA CAMPESINA Y GEOGRÁFICA DE LA SAGRADA Y PEQUEÑITA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE AGUAS SANTAS CERCA DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Copia manuscrita de Fray Juan Maestre realizada en 1739 del manuscrito original (perdido) de fray Juan de Sepúlveda escrito en 1680

Papel encuadernado en piel

Biblioteca del Arzobispado de Sevilla: Manuscrito 33-184

La Virgen de Aguas Santas se veneró en su ermita, término de Villaverde, señorío desde la Edad Media de la Iglesia de Sevilla. Además, teniendo en cuenta la leyenda, la imagen fue un regalo del arzobispo san Leandro a su hermano san Isidoro. Es curioso que siendo la capital hispalense la ciudad de las vírgenes, el arzobispo y el cabildo reclamaran en reiteradas ocasiones la presencia de esta imagen; probablemente lo hacían como forma de reafirmar periódicamente su dominio sobre los habitantes de Villaverde, pidiéndoles su bien más preciado: la Virgen de Aguas Santas; era una forma manifiesta de refrendar el juramento de fidelidad que todos los vasallos debían a sus señores.

Desde la fundación de la hermandad sevillana a mediados del siglo XVI, fue esta quien se encargó de los traslados desde la ermita; y, posteriormente, los franciscanos a partir de la fundación de su convento, aunque en colaboración con los cabildos eclesiástico y secular hispalenses y con la cofradía.

Tenemos recogidos un total de nueve traslados a la capital en petición de lluvias y por otros motivos. El primero fue este de 1566 tras una larga sequía; salió la imagen de su ermita en la mañana del 25 de marzo, día de la Encarnación; una hora más tarde sacaron con el mismo fin en Sevilla al Cristo de San Agustín desde su convento a la Cruz del Campo; a poco de salir ambas imágenes, los cielos se nublaron y comenzó una lluvia continua que no paró por espacio de diecisiete días. Los portadores de la Virgen ni se volvieron ni se refugiaron en sitio alguno, sino que continuaron para Sevilla, llegando ya de noche al hospital de las Cinco Llagas, en cuya iglesia (hoy parlamento de Andalucía) permaneció la imagen los dieciséis días restantes de lluvia, pasados los cuales, el último día de Pascua, 11 de abril, pasó a la iglesia del Salvador, donde estuvo cuatro días; de allí se trasladó a la catedral, saliendo solemnemente a recibirla al comienzo de la calle Francos los cabildos municipal y catedralicio. Estuvo colocada en el altar mayor durante seis días, pasando, por último, en solemne procesión de acción de gracias, acompañada por el Cabildo de la catedral, al convento de San Agustín, donde permaneció dos días más. Por fin, el 22 de abril fue devuelta la Virgen a su ermita, siendo portada por ocho clérigos del coro de la catedral y mucho acompañamiento de hermanos y devotos[1].

[1] ÁLVAREZ DE SEPÚLVEDA, F. J.: *Historia sin historia campesina y geográfica de la Sagrada y pequeñita Imagen de Nuestra Señora de Aguas Santas cerca de la ciudad de Sevilla.* Manuscrito 1680-1683 (perdido). Copia manuscrita: Fray Juan Maestre, 1739. Institución Colombina, Biblioteca del Arzobispado de Sevilla: Manuscrito 33-184. AMS, Secc. XI, Papeles del conde del Águila. Tomo 24, documento 16: Diario de la Santa Iglesia Catedral; cuaderno de efemérides de diversos años, arregladas en forma de añalejo por don Bernardo Luis Castro Palacios.

de Nuestra Santa Imagen en esta forma. Da dar tiempo a las funciones Solemnissimas de la Semana Santa (que solo en Sevilla se quedan llamar de Semana mayor) la mando detener, quando vino, diez y seis dias en el Hospital de las Cinco plagas. Ven Mio, ni los deos desmayan de imploraar benigno en las lluvias, que repartian; ni los animos Sevillanos se cansaban de adorar, y servir a su preciosa Imagen. Luego la mandaron pasar a la Iglesia de San Salvador. Teniendola mas cerca; Sexto dia de Pascua, que cae aquel año a 14 de Abril, y fue la letra dominical F. Hicieron ambos Cavildos, y la llevaron en procession general a su Santa Iglesia. Su Trono fue la Capilla, y altar mayor, alli la festejo el Pueblo sus dias. Despues bien pudo cessar aquella odiosa Comparacion de Iglesias, que hacen en España los que las an corrido, y algunos Estrangeros, que notan nuestras Cosas: Aquella de Toledo es la Joyera, y la de Sevilla la Caxa. Porque ni Nuestra Iglesia pudo quedar mixta joyera, ni a Dios preciosa joyera, le pudo todo el Poder humano hacer en obsequio, mayor Caxa.

En este tiempo se iban sacando las calles de el mucho que avia llovido. Estando ya en disposicion de poderse andar; Sabado por la mañana, que cae Vispera de Abril, se ordenó otra procession general, y con ella llevaron a Nuestra Santa Imagen al Convento de S. Agustin depositandola a los pies del Santo Crucifixo. Alli por todo el dia siguiente concurrio la Ciudad a dar gracias al Hijo, y a la Madre por el remedio del agua, con que avian socorrido a su puesto Sevillano. Doi por testigo grande de estas estremos el acuerdo a la letra, que hizo aquel Illustrissimo Cavildo, en la forma precedente, que me remitio D. Justino de Neve Canonigo,

El segundo traslado fue en 1571; la Virgen de Aguas Santas fue llevada a Sevilla, igualmente, para pedir la lluvia; el 27 de abril se ordenaba a los capitulares llevar la imagen en procesión, de vuelta desde la catedral a la iglesia de San Marcos; y el 30 se habla en las actas de un traje de brocado que el Cabildo catedralicio regaló a la Virgen de Aguas Santas en agradecimiento por la abundante lluvia caída[2].

El tercero fue en 1580, por una epidemia de catarro, en que murieron 10.000 personas en la capital; el cuarto, en 1581, por una epidemia de peste; esta imagen por estas fechas ya era mediadora eficacísima contra la sequía e intercesora contra la peste y otras epidemias, y los sevillanos pedían su presencia cuando no lograban el remedio de sus aflicciones por mediación de las imágenes de la capital[3]. El quinto y sexto tuvieron lugar en 1589[4] y 1595, ambos para impetrar la lluvia; este último, a cargo de ambos cabildos sevillanos, tras hacerse cargo de la imagen los franciscanos.

Ya con los nuevos guardianes, en 1605, por sequía; fue un año muy seco en que sacaron anteriormente, y sin resultado, a la Virgen de los Reyes y al Cristo de San Agustín; hizo la petición el Cabildo de la catedral y fue realizado por la cofradía sevillana; el provisor del arzobispado publicó un auto sobre la solemnidad con que la Virgen de Aguas Santas debía entrar en la ciudad. El traslado fue durante el mes de abril, pasando la primera noche en la parroquia de Alcalá del Río[5].

El siguiente traslado tuvo lugar en 1640, por una epidemia de peste; estuvo en la catedral durante dos meses, parando a su vuelta en Alcalá del Río, cesando la epidemia.

El noveno y último traslado conocido de la imagen a Sevilla fue el de 1673, realizado por su hermandad, antes de su desaparición, por un motivo desconocido[6].

Estos traslados eran a su ida de rogativa y penitencia, y a su vuelta, tras recibir el beneficio pedido, se convertía en una alegre y multitudinaria romería. La imagen era transportada a hombros sobre sus andas desde la ermita y, posteriormente, desde su convento, pasando por Villaverde, Alcalá del Río (donde cruzaba el Guadalquivir en la barca puente) y La Rinconada; llegaba a Sevilla, haciendo su primera parada en la iglesia del hospital de las Cinco Llagas; de allí cruzaba el arco de la Macarena y por la calle de San Luis realizaba su segunda parada en la parroquia de San Marcos, sede durante muchos años de su hermandad; su tercera parada tenía lugar en la parroquia del Divino Salvador, donde muchos prebendados eran cofrades; de allí era recogida por miembros del Cabildo catedralicio y, a veces por el Cabildo municipal, llegando hasta la catedral.

Desde 1673 no hay referencias ni documentos de más traslados a la capital. Sí, en cambio a Alcalá del Río, Cantillana, Brenes y, sobre todo, a Villaverde.

Manuel Morales Morales
y Rafael Ramón Morales Mora

[2] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7079, f.1r-v.

[3] CASTRO PALACIOS, B. L.: *Tratado de algunas ceremonias y cosas antiguas que se usaban en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, f. 138. Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Manuscrito, Sign. 83-4-9.

[4] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7085, ff. 47r-v.

[5] DÍAZ HENDIDOR, A.: *Historia de Nuestra Señora de Aguas Santas…* Canto 8º, hojas 84 vuelta- 88 vuelta.
ACS, FC, Secc. III, libro 53, exp. nº 69271, s.f. Cuaderno ceremonial del Maestro Villegas. Cuadernillo 17, sin foliar.

[6] APVR, leg. 30, doc. 22, Razón de haber llevado a N. S. de Aguas Santas a Sevilla, año de 1605 y del Auto que dio el Provisor.

BIBLIOGRAFÍA

MONTES ROMERO-CAMACHO, I: "La liturgia hispalense y su influjo en Andalucía y América en el siglo XVI", en *Andalucía y America en el siglo XVI, actas de las II Jornadas de Andalucía y América,* vol. II, Universidad de la Rábida, Huelva, 1983, vol. 2, pp. 1-34.

migo, y celebrissimo Capitular de su Iglesia en nuestros
tiempos. = En Sabado (dice) treinta de Marzo del año
passado de 1566. En Cavildo ordinario, presidiendo el Deán
Dean, D. Bernaval de Sedilla: mandaron, que quando
la Imagen de nuestra Señora de Aguas santas, que aora
esta en el Hospital grande se traxere a esta Santa Iglesia,
la salga el Cavildo a venir en procession hasta el fin
de Calle de Francos, y que no se pueda hacer Desde la
mañana, o tarde que obiere de ser, y se deni las
andas, y todo lo demas que fuere menester para dicho
La qual dicha Santa Imagen se ponga en el Altar
mayor, adonde esté, hasta tanto que el tiempo esté aso-
sado, y las calles esten para ello. Entonces el Cavildo
lleve con solemne procession, la dicha Imagen al Mo-
nasterio de S. Agustin; donde se den gracias a nuestra
Señora por la merced que aquello a hecho, en tener
por bien, que llouiesse. Desde el dicho monasterio
los Cofrades lleuen la dicha Imagen a su casa de Agu-
as santas.

Y no pararon en esto las atenciones de
el insigne Cavildo a nuestra preciosa prenda. Antes atendiendo la decencia de la traslacion, y que no adubiesse en
manos de hombres seos, sino en ombros de sacerdotes, y
levitas, como el Arca del Testamento en la Ley antigua,
ordenó otra acta Capitular llena de cariño, y devocion, y
dice asi = Y asimismo consta de dichos libros, que Ju-
nes 22. de Abril del dicho año, presidiendo el dicho Se-
ñor Dean, dio el Cavildo licencia para que hasta seis
Clerigos del Coro, que les el Señor Canonigo Juan de Ri-
bina señalare: puedan ir a Aguas santas, acompañando
la Imagen de nuestra Señora. Y un memorial de
aquellos tiempos, dice, que la llevaron a su Hermita
con mucho acompañamiento. Y como sucede el seguirla tanta

gente

GRABADO HISTÓRICO DE LA VIRGEN DE AGUAS SANTAS DE VILLAVERDE DEL RÍO EN EL PLEITO CON EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

[POR LA JVRISDICIÓN ORDINARIA DE EL ARZOBISPADO DE SEVILLA Y EN SV NOMBRE, EL FISCAL GENERAL, EN EL PLEYTO CON EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO, QUE LLAMAN DE AGVUAS SANTAS, TERMINO DE VILLAVERDE], 1727

Francisco Sáenz Hurtado, Fiscal General

Impreso, 22 p. En la p. 1, grabado de 1723

Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, impreso 39-108 tomo 20 papeles varios 1727

Son tres los grabados históricos que conocemos de la Virgen de Aguas Santas. Los tres tienen una particularidad que los hace únicos: son "puntual medida" de la imagen; y es que se trata de una pequeñísima escultura de tan sólo 12 centímetros, de terracota roja, estofada en oro y policromada, datada por sus restauradores como de finales del siglo XIII a principios del XIV, es decir del Gótico medio. Fue restaurada en 1990 por Manuel Jesús Chiappi Gázquez y en 2020 por el IAPH; todos los expertos están de acuerdo en catalogar la Virgen de Aguas Santas como una representación de la Virgen María de una devoción continuada a lo largo de los siglos, preservada en el tiempo y con gran unción sagrada. La imagen fue nombrada en 1960 alcaldesa honoraria perpetua de Villaverde del Río, fue coronada en 1979 con bula papal de Pablo VI y nombrada en 2011 patrona canónica con carácter pontificio y universal, junto con el apelativo de *Apud Deum*, por el papa Benedicto XVI. Por último, destacamos que entre 2021y 2022 se celebró año jubilar, concedido por el Vaticano, con motivo de celebrarse el 450 aniversario de las reglas fundacionales de la hermandad de Villaverde.

El primer grabado, de 1673, lo hemos localizado en un manuscrito de la Institución Colombina; se trata de una copia de finales del siglo XVII del libro que el escribano Juan de Ledesma escribiera en 1633, sobre imágenes marianas. El copista creemos que es el canónigo Juan de Loaysa, nombrado en 1684 archivero y bibliotecario de la catedral. Después de los dos capítulos dedicados a la Virgen de Aguas Santas se encuentra pegada una estampa del grabado, una magnífica representación de la imagen a su tamaño real, con corona y cetro, exenta sobre sobre la fuente y con una leyenda al pie que dice:

> *Berdadera medida y efigie de la Milagrosa Imagen de N. S. de AGVAS SANTAS de la insigne Cofradia de Sevilla A. 1673.*

En el margen izquierdo, y con la misma letra que el resto del texto, aparece la siguiente nota: "Esta estampa me dio el Padre Seráfico Fray Juan de Sepúlveda, provincial que fue de la Santa Provincia de los Ángeles, gran devoto de esta Santísima Imagen de Aguas Santas

RETRATO, Y PUNTUAL MEDIDA DE LA MILAGROSA IMAGEN DE N.
S.ª DE AGUAS SANTAS, APARECIDA EN LA FALDA DE SIERRA MORE-
na, jurisdicion de Dulla-Deyde Arzp.ª de Sev.ª Ll Emm.ª Sr. Card.l Arias concedió 100. dias
de Indulg.ª á los Cofrades, ó Hermanos de N.ª Sra. rezando una Salve delante desta Imag.
Sehizo año de 1723. á devocion de un Devoto. Thomas Sanchez S.ª

que escribió la Historia de esta Santísima Imagen de Aguas Santas, que no pudiéndola imprimir por falta de medios, la dio al Reverendísimo Padre General de su orden para este efecto, y hizo hacer esta Estampa de su efigie y medida". Fray Juan Álvarez de Sepúlveda falleció tras escribir su obra y fue amigo personal de Loaysa. El grabado lo hizo la hermandad sevillana y él criticó esta leyenda por apropiarse de la imagen su hermandad[1].

El segundo grabado de la Virgen de Aguas Santas, el que acompaña esta ficha, es de 1723, y lo hemos localizado impreso encabezando el pleito del convento de Aguas Santas de Villaverde contra la Congregación del Rosario de Aguas Santas de la parroquia de San Pedro de Sevilla, fundada en 1715 para salir de noche por las calles de su feligresía rezando el rosario; para promover con más éxito este ejercicio piadoso, eligieron esta advocación de la Virgen con devoción tan arraigada y extendida en Sevilla, aprovechando que su hermandad había desaparecido temporalmente; pero dio la casualidad que ese mismo año de 1715 se refundó; la congregación se transformó en hermandad y los franciscanos no cesaron de pleitear con ella ante el Arzobispado, el nuncio e, incluso, ante el Consejo Supremo de Castilla; fue suspendida y su simpecado, cruz y faroles pasaron a la hermandad de Villaverde. De este grabado conocemos dos estampas, la que acompañamos, de un libro impreso de la Biblioteca del Arzobispado, y otra idéntica, de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla. En el grabado aparece, bajo un templete con columnas salomónicas y capiteles dóricos, la Virgen de Aguas Santas a su tamaño real, con corona y cetro, acompañada del pastor Juan Bueno de su aparición, imberbe, y de sus ovejas; al pie, la siguiente leyenda:

RETRATO Y PVNTVAL MEDIDA DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NA.
SA. DE AGVAS SANTAS, APARECIDA EN LA FALDA DE SIERRA MORENA, jurisdicion de Villa-Verde Arzp. de Sev^{a}. El Eminmo. Sr. Cardl. Arias concedio 100 dias
de Indulg^{a}. a los Cofrades, o Hermanos de N^{a}. Sra. rezando una Salve delante desta Estampa. Sehizo año de 1723. A devocion de un Devoto. Thomas Sanchez S^{a}. [2]

El tercer grabado está en propiedad de una familia de Villaverde; se trata de una plancha realizada por Manuel Amat en 1787; aparece también la imagen a su tamaño, acompañada del pastor, barbado, con sus ovejas, bajo templete con columnas salomónicas y capiteles corintios. De este grabado posee la hermandad de Villaverde una plancha de goma realizada en 1915. Su leyenda al pie, dice:

RETRATO I PVNTVAL MEDIDA DE LA MILA=
GROSA IMAGEN DE NA. SA. DE AGVAS SANTAS APA
RECIDA EN LA FALDA D SIERRA MORENA JURIDICION
D V.VERDE
Arzp^{a}. de Sevilla Ay muchs. Indulgs. Concs. rez. 1 Salve delante esta Imagen.

Manuel Morales Morales
y Rafael Ramón Morales Mora

[1] BCC, Manuscrito 59-4-19.

[2] BAS, Impreso 39/108, tomo 20 de Papeles varios. Universidad de Sevilla, Biblioteca General: Impreso A FD/0094 (23).

12

✠

POR

LA JVRISDICCION ORDINARIA DE EL ARZOBISPADO DE SEVILLA:

Y EN SV NOMBRE,

EL FISCAL GENERAL,

EN EL PLEYTO

CON EL CONVENTO

DE SAN FRANCISCO,

QVE LLAMAN

DE AGVAS SANTAS,

TERMINO DE VILLAVERDE:

SOBRE

COMPETENCIA DE JVRISDICCION, con el ſeñor Don Diego de el Campo, Juez Apoſtolico, y Executor de vnos Executoriales, ganados por el Sindico de dicho Convento, contra ciertos Congregados en la Parroquial de Señor San Pedro, con Titulo de AGVAS SANTAS.

LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE MARIA SANTÍSIMA DEL SOCORRO QUE SE VENERA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DEL SEÑOR SAN ROQUE, EXTRAMUROS DE ESTA CIUDAD DE SEVILLA, 1731-1801

Encuadernación en terciopelo con iniciales "IHS" bordadas, 2 hojas pergamino y 38 páginas en papel numeradas. Incluye 2 hojas iluminadas a tinta sobre pergamino [s.n. / s.d.]

24 x 16,5 cm

AGAS, FA, Secc. III. Sign. 9811, nº 2

La Hermandad de María Santísima del Socorro de la parroquia de San Roque, fundada en 1731, fue una hermandad rosariana bajo la advocación del Socorro, dedicada al ejercicio público callejero. Aunque su titular no fue la Virgen del Rosario y en sus reglas fundacionales no se mencione propiamente la salida del Rosario público como parte del instituto de la corporación, este fue uno de sus fines primordiales, como queda establecido en sus capítulos II y VI, de la misma manera que obligaban al culto diario a su imagen titular y una función en su festividad:

- Cap.II. *"Ordenamos que todos los hermanos de esta hermandad sean obligados a asistir a el rosario que por las calles se rezara"*.
- Cap. VI. *"Para el buen gobierno de esta Santa Hermandad se elegirá un Maiordomo, un Tesorero, un Fiscal, dos Alcaldes […] y los demás que fueren necesarios conforme las funciones que se ofrecieren, de los quales cualquiera de ellos pueda ser eclesiástico o secular, i no sin asistir al Rosario"*.

Tras atravesar profunda decadencia, quedó unida a la sacramental de la parroquia, aunque no de manera formal. Sin embargo, no consiguió revitalizarse hasta 1845, merced a la iniciativa del párroco D. Leonardo Rodríguez Muriel, que aunó a varios feligreses varones en la empresa, realizando procesiones de prima, que hacían estación, entre otros lugares, a la Cruz del Campo, como indica García de Guzmán.

La iglesia de San Roque, filial de la catedral, sufrió un importante incendio el día 8 de diciembre de 1759, destruyéndose gran parte del edificio y archivo. Como consecuencia del mismo se determinó enviar a la catedral los pocos restos que quedaron de su archivo. Desde el siglo XVIII se custodia en este Archivo de la Catedral un total de siete legajos, en muy mal estado de conservación con signos evidentes de haber sido pasto de las llamas, correspondientes a partes de libros sacramentales.

Por otra parte, también en el Fondo Arzobispal se localiza la documentación propia del gobierno de la diócesis, en el que se encuadran las reglas fundacionales que presentamos, por lo que, aunque perteneciendo a fondos archivísticos diferentes, complementa la riqueza documental relacionada con esta parroquia filial de la catedral.

Los libros de reglas son los documentos más importantes emanados de las juntas de gobierno de las hermandades y la principal fuente jurídica de las mismas, además de constituir los documentos normativos que más interés provocan por su valor documental y como obra de arte. Este es justamente el caso, pues la belleza de estas reglas, patente tanto en su encuadernación y composición formal como en la iconografía que presentan, así como el valor intrínseco relacionado con la normativa del gobierno y administración de la hermandad, provocan la admiración de estudiosos del arte e investigadores históricos.

Este Libro de Reglas, ejemplar más antiguo, completo y de cuidada edición, es breve. Constan de dieciséis capítulos que tratan de regular el buen funcionamiento de la hermandad. Entrando en detalle en su composición, observamos que incluye en sus primeras hojas la indulgencia impresa de 1732 del arzobispo D. Luis de

IHS

Salcedo y Azcona para quienes rezaren el rosario ante Ntra. Sra. del Socorro en San Roque. Tras ello, consta el decreto de unión con la del Rosario del convento de San Pablo (O.P.) con firma del Mro. Fray Laureano del Rosal, su fecha 1 de abril de 1756. Tras las dos hojas en pergamino iluminadas, constan los dieciséis capítulos de los que está compuesta y la aprobación del fiscal general del Arzobispado ratificada por el provisor y vicario general en 13 de agosto de 1731. Continúa con el decreto de aprobación de la Hermandad del Rosario con título del Socorro con sede en la parroquial de San Roque por el arcediano de Jerez y prebendado de Sevilla, D. Fernando Martínez Dávila, estando sujeta al presidente de capillas, ante quien ha de dar cuentas, fecha 4 de octubre del mismo año. A ello le sigue la indulgencia del arzobispo D. Luis de Borbón para quienes rezaren el rosario ante Ntra. Sra. del Socorro en San Roque, con fecha de 21 de septiembre de 1802. Finaliza con la fórmula del juramento en favor del misterio de la Asunción, sin data.

La iluminación a doble página sobre pergamino de los titulares de la hermandad, muestra a la Virgen siguiendo el modelo iconográfico de la Virgen de los Reyes, vistiendo traje de reina con el niño en su regazo, ambos coronados, en una composición redondeada en su base, con la media luna a los pies de la Virgen, siguiendo así el estilo de pintura barroca sevillana del siglo XVIII, al que pertenecen las reglas. Los Archivos Arzobispal y Catedral de Sevilla conservan en sus fondos numerosas e interesantes representaciones -grabados y dibujos- que reflejan la devoción a la Virgen, protectora e intercesora, representada en su acogimiento maternal, como es el caso.

El cotitular, San Roque, santo protector ante la peste y toda clase de epidemias, aparece con la iconografía que le es propia: vestido de peregrino con bordón con calabaza y capa con conchas jacobeas en ambos hombros, con la llaga en su pierna derecha, flanqueado a un lado por el perro con hogaza en sus fauces -como representación del pan eucarístico- y al otro por el ángel enviado por Dios, que le asiste y cura las llagas de su pierna. Era común representar a los santos antipestíferos con la función de invocarlos en épocas de epidemias para que protegiesen a la población, con una proyección muy importante en época moderna, momento culmen de su culto como protección ante los fuertes brotes de peste que asolaron buena parte de Europa hasta principios del siglo XVIII.

Todos las iluminaciones, grabados e ilustraciones presentes en los documentos de los siglos XVII y XVIII tenían un fuerte carácter didáctico y devocional, con la intención última de difundir, catequizar y agradecer favores recibidos a modo de ofrenda a las imágenes que representan.

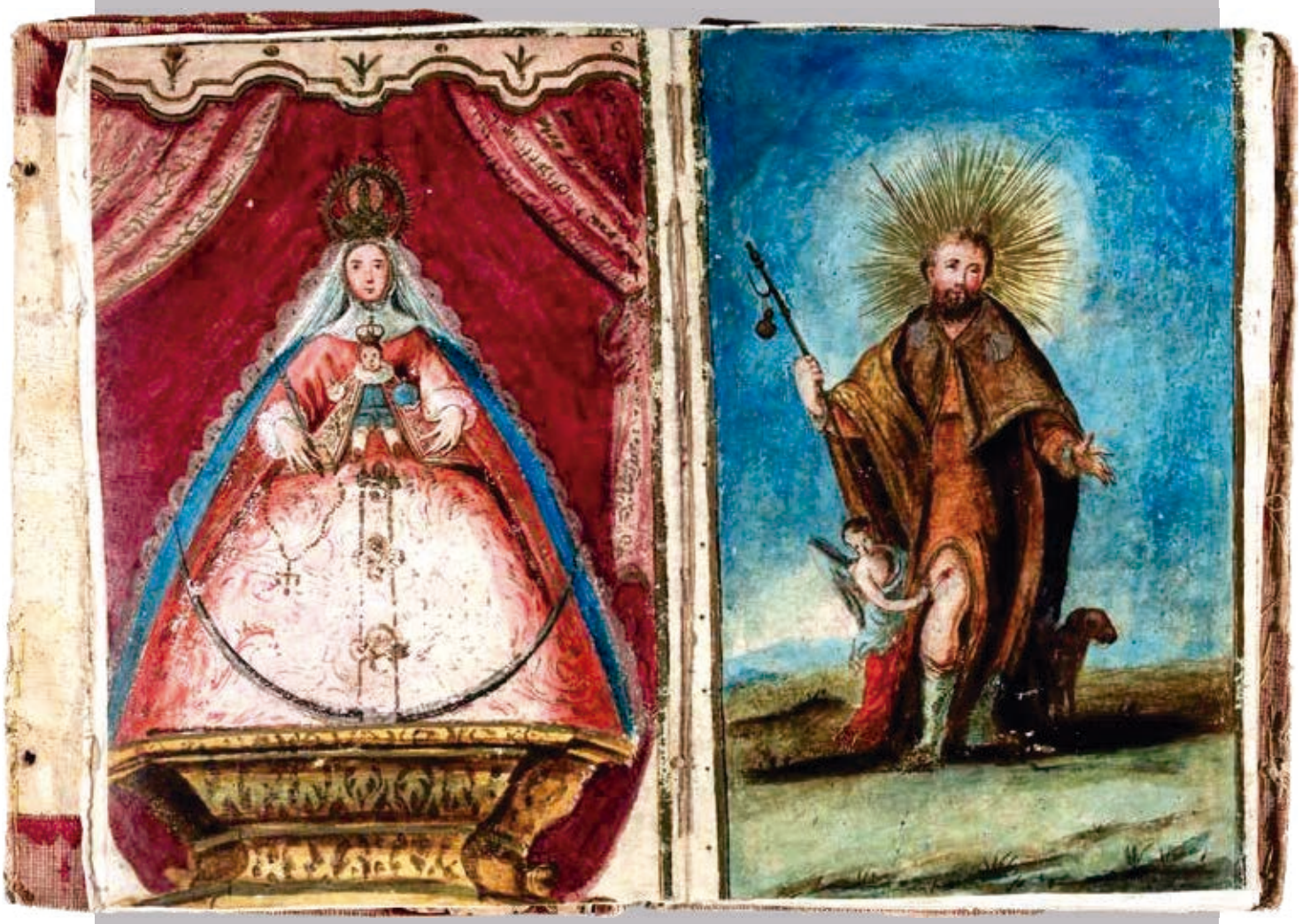
Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882, Edición facsímil: Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "La Hermandad de la Virgen del Socorro y su unión con la sacramental de la parroquia de San Roque", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 534, 2003, pp. 562-564.

ROMERO MENSAQUE, C.J.: *El rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos XV- XXI),* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 384.



VIII

El culto y la liturgia en la catedral de Sevilla

El culto catedralicio

RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA

"¡Oh, Sevilla!
Tienes un templo de gran maravilla
entierro de reyes y gran clerecía,
que en letras y fe y grande armonía
nos hace veamos ser Roma Sevilla".
(Luis de Peraza)

PERIODIZACIÓN HISTÓRICA

Al presentar una visión panorámica de la liturgia en la Catedral de Sevilla debemos partir de la Reconquista de la ciudad y reimplantación del culto cristiano con el Rito Romano en ella en 1248.

Esto lo señalan todos los cronistas y analistas sevillanos, como, por ejemplo, Peraza[1], el más antiguo historiador hispalense, en la primera mitad del XVI, que comenta que, purificada la mezquita mayor de la ciudad y dedicada como catedral de la restaurada sede hispalense, la dotó de clero acorde a la importancia de la ciudad: "instituyó este Santo Rey Don Fernando en esta sevillana Iglesia muy honradas dignidades y calongías a honra de la Santísima Virgen María, cuyo nombre […] esta santa iglesia tiene. Las cuales son de tanta suntuosidad que el Papa Clemente VII cuando le pedían una calongía decía que le pedían un obispado".

Un primer periodo va desde entonces hasta la implantación, según las indicaciones de Trento, de las ediciones típicas por San Pío V Ghislieri del *Breviarium Romanum,* por la bula *Quod a nobis* de 1568, y del *Missale Romanum,* por la bula *Quo primum tempore* de 1570. El nuevo rezado fue en los dominios hispánicos prontamente introducido por la voluntad del rey Felipe II. A estos libros litúrgicos siguieron el *Pontificale Romanum* en 1596 y el *Caeremoniale Episcoporum* en 1600 por Clemente VIII Aldobrandini y el *Rituale Romanum* por Paulo V Borghese en 1614.

Antes de ese momento, en un primer periodo, aun dentro del Rito Romano, cada Iglesia tenía autonomía y sus propios libros litúrgicos, que llegaron en muchos casos a editarse, y de ese periodo, pese a la pretensión de uniformidad postridentina, pervivieron usos y costumbres propios en un segundo periodo, algunos propios de España y otros particulares que se habían desarrollado en cada Iglesia.

Este es el periodo más largo y más fructífero por el esplendor del culto, así como de la manera particular de desarrollar las ceremonias con su aparato a partir de lo prescrito en los libros litúrgicos generales.

Estas prácticas particulares de la Catedral de Sevilla se vieron amenazadas durante el pontificado de Jaime de Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla desde 1684 hasta su muerte en 1701[2], por su carácter quisquilloso y rigorista, que pretendió ajustarse en todo *ad pedem litterae* a lo señalado en los libros litúrgicos generales. En el año 1688 había ya elevado setenta y tres *dubios* a las Sagradas Congregaciones de Roma, y a su muerte estaban pendientes ciento cuarenta y cuatro pleitos con el Cabildo, a pesar de intentos de concordia.

Estos *dubia* nos sirven para conocer la vigencia de estos usos particulares que continuaron, al declararse *servetur solitum,* guárdese la costumbre:

- Los acólitos que portaban ciriales e incensarios en fiestas solemnes iban revestidos de albas, cíngulos y dalmáticas.
- El uso de planetas de corte amplio.
- El color celeste para la fiesta de la Inmaculada.
- Los *seises* llevaban capas pluviales sobre sobrepellices con cetros en las manos cantando versículos y responsorios en las procesiones dentro del templo. Esto procedía de la bula *Ad exequendum* de Eugenio IV Condulmer, por la concesión de parte en la *ración* número veinte de la iglesia, anexa al maestro de capilla.

[1] DE PERAZA, L.: *Historia de la Ciudad de Sevilla (ms.), Colección Clásicos Sevillanos,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 240.

[2] DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises de la Catedral de Sevilla,* Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904.

Missale Hispalense pretridentino, 1565.

Jaime de Palafox y Cardona (en Sevilla desde 1685 a su muerte en 1701), el arzobispo de los mil pleitos.

- Las danzas de los *seises* cubiertos ante el Santísimo Sacramento, ordenándose tan solo que las letras de las coplas en idioma vulgar fueran aprobadas por el ordinario de lugar o su vicario general. Todo ello tras una complicada negociación diplomática, que quedó en suspenso por la muerte de Palafox.

Aunque se produjeron críticas en el periodo ilustrado y restricciones en el campo más formal y popular del culto, así como una decadencia y oscurecimiento del esplendor litúrgico y devocional en el siglo XIX, por las sucesivas crisis políticas, sociales y, sobre todo, económicas, con la francesada y las sucesivas leyes desamortizadoras, se mantienen, a pesar de todo, el mismo modelo y los mismos patrones hasta fines de los años sesenta del siglo XX, a excepción fundamentalmente de los ritos de la Semana Santa, reformados desde 1951 a nivel experimental y en 1956 de manera definitiva e integral en el pontificado de Pío XII Pacelli, por el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos *Máxima Redemptionis nostrae mysteria*.

En este segundo periodo reseñado, de Trento hasta después del Vaticano II, el papel de la Catedral de Sevilla es fundamental por el área de influencia de sus usos y costumbres y de las manifestaciones de religiosidad popular que se generan paralelamente, que no sólo alcanzan al resto de las iglesias locales de su extenso arzobispado (provincias de Sevilla; Huelva, hoy diócesis propia; sur de la de Badajoz; parte de la de Cádiz, hoy Diócesis de Jerez, y comarcas de Málaga) sino también a sus Iglesias sufragáneas (en la Edad Moderna: Cádiz, Ceuta, Málaga y Canarias), así como a las que fueron siendo creadas en América desde 1512[3], que de ella se desgajan y toman como arquetipo para sus estatutos, usos, rezos y ceremonias, y que justifican su título de Patriarcal. Por eso la Iglesia de Sevilla siempre se ha enorgullecido de ser llamada "Madre de todas las Iglesias de las Indias Occidentales".

[3] GUICHOT, J.: *Historia de la Ciudad de Sevilla*, t. III, Imprenta de Gironés y Orduña, Sevilla,1878, pp. 482-483.

En los actos corporativos se participa con el hábito coral. El centro de estos actos corporativos es el altar mayor y el coro, donde se desarrollan de ordinario los cultos litúrgicos.

EL MARCO CELEBRATIVO

El fasto y suntuosidad del culto catedralicio iba en consonancia con la riqueza de la dotación del propio Cabildo, que tenía conciencia de ello -baste la construcción del marco incomparable de la actual fábrica catedralicia en el siglo XV y la defensa acérrima de sus privilegios en múltiples ocasiones- como de las importantes y sustanciosas dotaciones, patronatos y donaciones que se fueron recibiendo con el pasar de los tiempos, y que eran para los agentes de ello una ocasión única para satisfacer su piedad y consolidar su prestigio social.

En referencia a esto expresivas son las palabras del historiador local Alonso Morgado: "no hay cosa en ella [Catedral] (para en lo tocante a su ornato y culto divino) que no pueda contarse, cada una en particular, por grandeza singular y señalada. Siendo como de grandiosa autoridad y riqueza todas sus cosas tomadas en general, y en particular, por la curiosidad y santo celo de su ilustrísimo Cabildo y renta de su fábrica de más de cuarenta mil ducados en cada año"[4].

Igualmente anota el analista Ortiz de Zúñiga: "… este Templo, al respecto de cuya Magestad es la celebración de los Oficios Divinos, que si tiene igual en España, y aun en la Christiandad, díganlo otras plumas, baste a la mía, que no se le conoce superior: pues desde el primero al último día del año se pudiera formar Historia, y que fuera muy grata, de sus solemnidades ordinarias, en que ni la costumbre de verlas quita los grados a la admiración, y cada año de nuevo se admiran. La puntualidad indefectible de las Horas, el gravíssimo tesón del Coro, jamás dispensado en la más leve circunstancia, aquella numerosidad de Ministros que lo engrandece, lo autorizado de sus trages Eclesiásticos, la suave melodía de la música, lo grave y respetoso del canto ordinario, el asseo, aliño, y riqueza de quanto sirve al Culto, la modestia de quantos lo manejan, lo autorizado de sus venerables Capitulares, la decencia del Clero inferior, que cada uno (permítase la frase) parece un Canónigo, y cada Prebendado un Príncipe de la Iglesia"[5].

EL AÑO LITÚRGICO Y SU CORAZÓN: LA SEMANA SANTA

Las fiestas más fastuosas del año siempre han sido el Corpus Christi, la Inmaculada Concepción y la Semana Santa, de las que, en resumen, Ortiz de Zúñiga dice lo siguiente: "siéndolo todas las [festividades] de esta Catedral tanto, y tal la magestad, y grandeza de su proceder, aun en el más llano estilo de los días comunes, que sólo la vista podrá persuadirse al que es verdaderamente, y en las ocasiones extraordinarias pasa los términos de lo ponderable"[6].

De la Semana Santa añade: "quanto en estos días los demás Templos de Sevilla imitan a su Catedral en Monumentos, luzes, Oficios, ceremonias, y bien empleado dispendio de sumas crecidíssimas, es una cosa que a Sevilla hazen famosa, y que si cada Semana Santa se hiziera individual relación de cada particular, corrieran sus noticias muy buscadas de la curiosidad, en que la fama falta a su propiedad, pues es cierto, que con ser mucho lo que pregona, es muchísimo más lo que la verdad manifiesta a los que los registran presentes a que no han podido hacer descaecer las calamidades de los tiempos, la minoración de los caudales, ni los mayores infortunios de la Ciudad, antes cada año se admiran más ilustres novedades, en los Monumentos, en las Cofradías, y en quanto estos días (en reverente obsequio de la Magestad

[4] MORGADO A.: *Historia de Sevilla (1587)*, t. II, Ediciones Líbano, Sevilla, 2001, p. 34.

[5] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andaluzía,* Imprenta Real, Madrid, Madrid, 1677, p. 441.

[6] *Ibidem,* p. 444.

Ceremonia del Águila en los Laudes de la solemnidad de la Inmaculada, presididos por el Deán.

Divina) puede ser indicio de la extensión de el culto de la humana grandeza"[7].

La fama incluso trascendía nuestro país, y lo sigue haciendo aún hoy en lo referente a las cofradías. El conocido Barón de Davillier (1823-1883), en su *Viaje por España*, publicado por primera vez en 1862, comenta con rotundidad: "Las fiestas religiosas de Sevilla, sobre todo las que tienen lugar durante la Semana Santa, son las más frecuentadas y las más curiosas. Se pueden comparar a las ceremonias de Roma"[8].

En la década de los sesenta del siglo XX, después de la reforma de la Semana Santa en 1956, en el contexto de la reforma litúrgica llevada a cabo por San Pablo VI Montini después del Vaticano II, se abandonan viejas tradiciones autóctonas que habían pervivido en el periodo anterior, que le daban un colorido especial y único al culto catedralicio hispalense, homogeneizándose según el actual uso ordinario del Rito Romano en su forma típica: el *Missale Romanum*, por la Constitución apostólica *Missale Romanum* de 1969, y el *Breviarium Romanum,* por la Constitución apostólica *Laudis canticum* de 1970.

Paralelamente se simplifica drásticamente el culto desde un punto de vista material y musical en ella como signo de unos nuevos tiempos, esgrimiendo los principios de austeridad y simplicidad, fruto quizá de una desafección a la liturgia solemne tradicional por parte del clero, surgida como una interpretación errónea rupturista del Vaticano II, o como efecto de considerarse incompatible con las actuales exigencias pastorales, ante la drástica disminución del clero en la segunda mitad del siglo XX, que un elevado número de clérigos estuvieran dedicados en exclusiva por sus múltiples funciones al culto catedralicio. A esto se unía una disminución significativa de los recursos económicos, que, gracias a Dios, hoy en día ha sido superada por la gestión turística, aunque teniendo el reto de no convertir el templo en un frío museo.

EL CABILDO CATEDRAL, AGENTE PRINCIPAL DEL CULTO CATEDRALICIO

El culto catedralicio está y ha estado siempre, como sabemos, al cargo del Cabildo Catedral, y es su principal función secular, reforzada en el *Código de Derecho Canónico*

[7] *Ibid,* pp. 442-443.

[8] DAVILLIER, CH.: *Viaje por España,* t. 1, Ediciones Grech, Madrid, 1988, pp. 447-448.

El Cabildo Catedral en la procesión del Domingo de Ramos.

vigente de 1983, canon 503: "El cabildo de canónigos, catedralicio o colegial, es un colegio de sacerdotes [antes abierto a clérigos ordenados *in sacris*, también, por tanto, diáconos y subdiáconos], al que corresponde celebrar las funciones litúrgicas más solemnes en la iglesia central o en la colegiata; compete además al cabildo catedralicio cumplir aquellos oficios que el derecho o el Obispo diocesano le encomienden". Goza, por tanto, del carácter de persona jurídica colegial y pública, y está llamado a ejercer un culto litúrgico modélico en la diócesis, con dignidad y esplendor, como ha sido la tónica durante su historia.

Así se recoge actualmente en el artículo 1 de los actuales Estatutos del Cabildo, de 2001: "El Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla es el colegio de sacerdotes, erigido por la Sede Apostólica, al que corresponde celebrar diariamente las funciones litúrgicas con mayor solemnidad en dicha Iglesia". En su artículo 6 se especifica que también, referente al culto, se compromete a la celebración diaria del oficio coral (oficio de lecturas, laudes y misa conventual) y a la atención pastoral de la catedral, primer templo de la archidiócesis.

En el nº 2 de la Introducción de sus actuales Reglas de Coro, aprobadas en el 2002, se funda la razón de ser del Cabildo en función de su misión litúrgica: "Siendo la Iglesia Catedral el lugar de la sede del Obispo, la celebración litúrgica en la misma ha de ser especialmente cuidada; en primer lugar, por lo que la liturgia en sí misma significa y pretende -la glorificación de Dios y la salvación del hombre- y, en segundo lugar, por razón de la ejemplaridad que la Iglesia Catedral debe irradiar hacia las demás iglesias de la diócesis".

Desde sus primeros Estatutos, que se firmaron, bajo el arzobispo don Remondo, el tres de mayo de 1260[9], el número de miembros del Cabildo ha variado a lo largo del tiempo, pero siempre ha sido considerable por la importancia de la ciudad, sólo igualable a Toledo, la sede primada, y siempre ha promovido el esplendor material y litúrgico del culto catedralicio. A los prebendados se sumaban muchos clérigos más y personal vario a su servicio.

En la cúspide estaban las dignidades, sin prebenda ni ración ni media ración, por lo que ocupaban también una canonjía. Su número ha ido variando a lo largo del tiempo; en su constitución hubo diez dignidades, a la que se añadió una más posteriormente, el Arcediano de Carmona, alcanzando el número de once[10].

El deán, como presidente, tenía su asiento el primero a mano derecha del coro, seguido del chantre, del tesorero y de los arcedianos de Jerez (que sustituyó al de Cádiz), Niebla y Carmona. A mano izquierda, llamado el coro del arzobispo, se sentaban el arcediano de la Villa, el maestrescuela, los arcedianos de Écija y Reina y el prior de ermitas.

El citado deán, como en la actualidad, era el presidente del Cabildo, elegido por este, al menos en su mayor parte, y refrendado por el arzobispo, y tenía que ser presbítero. Era el primero en ser incensado y en dársele el agua bendita. Presidía el coro; en su ausencia, era sustituido por el prior, y, en su defecto, por la principal dignidad presente, bajando, si preciso fuese, a un canónigo, desde el más antiguo.

Convocaba al Cabildo y gestionaba sus asuntos, y suplía al prelado en las grandes solemnidades, así como

[9] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales...*, op. cit., p. 91.

[10] ARANA DE VALFLORA, F. (DÍAZ DE VALDERRAMA, F., O. P.): *Compendio histórico-descriptivo de Sevilla,* Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1789, Segunda Parte, p. 17.

velaba por el decoro en el coro, encomendando los oficios pertenecientes a este en las principales fiestas, sustituido por el prior en caso de necesidad.

El chantre tenía el oficio de comenzar los cantos y regir a los clérigos de la veintena, por sí o por un sochantre, pagado de su bolsillo. Este último enseñaba a los mozos de coro, cuyo salario por esta función lo pagaba el Cabildo.

El tesorero era el custodio de los bienes de la iglesia, y era auxiliado por dos sacristanes pagados por el Cabildo. Ponía un guardián-portero de día y de noche y proveía los campaneros, pagados por la fábrica. El que regía el reloj, sin embargo, lo nombraban deán y Cabildo. Tenía una llave de los cuerpos santos y reliquias; otra la tenía el deán.

Al maestrescuela le pertenecía a su costa corregir todos los libros de la iglesia para los oficios y el canto y escribir por él mismo o por otros a su costa las cartas del Cabildo y las respuestas a las recibidas, por lo que tenía una llave del sello de este; otra, el deán. Igualmente, ponía al maestro de gramática, pagado por el Cabildo.

Las demás dignidades, ya en la Edad Moderna, no tenían ninguna jurisdicción ni oficio especial.

En el Concordato de 1851[11], se redujeron las dignidades a las siguientes siete con este orden de prelación: deán, arcipreste, arcediano, chantre, maestrescuela, tesorero, y, en Sevilla, se añade el capellán mayor de San Fernando.

Actualmente, según señala el artículo 8.2 de los *Estatuto*s, dejando aparte el deán, las dignidades, que son las mismas señaladas de 1851, son puramente honoríficas, conferidas por el arzobispo. Cuentan con un lugar de prelación en el coro y en todos los actos y suplen al deán cuando es necesario.

Sólo sigue siendo cargo con jurisdicción la dignidad de deán, como se lee en el artículo 8.3: "Al canónigo elegido presidente del Cabildo, el arzobispo le confiere la dignidad de deán durante su periodo de mandato de cinco años, en el que ejerce también el cargo de rector de la Iglesia Catedral".

El número de canonjías primitivamente era de veinticuatro y treinta eran las raciones, pero finalmente fue de sesenta: cuarenta prebendas íntegras, veinte racioneros (*portionarii*) y veinte medios racioneros (que equivalían a veinte prebendas)[12], que se redujeron a treinta y ocho, porque una ración se anexó al Tribunal de la Inquisición y otra se partió para músicos.

A estos se añadían veinte clérigos maitinantes, llamados los beneficiados de la veintena o veinteneros, que tenían la obligación de cantar en el coro, auxiliados por otros tantos capellanes de coro, creados en 1493.

Además, había ministros inferiores: un pertiguero, dos desde 1628, nobles hijosdalgos, dos sochantres para gobierno del coro, dos apuntadores para los prebendados y dos para los ministros, dos sacristanes mayores, sacerdotes, y dos menores, un maestro de ceremonias, dos porteros sacerdotes, tres presbíteros celadores (más un ministro secular con ropón morado, gorra y cuello a la antigua, que se dedicaba a rondar el templo), un campanero mayor, sacerdote, comendador de coro, seises y mozos, capilla de cantores y músicos (de los cuales cuatro eran racioneros, así como el maestro de capilla y el organista mayor).

En el Concordato de 1851 citado, se redujo el número a veintiocho capitulares, como en las Iglesias de Toledo y Zaragoza, y veintidós beneficiados. Actualmente, como señalan dichos Estatutos en su artículo 7, "El Cabildo está compuesto por un máximo de treinta y cinco Canónigos en activo, nombrados por el Arzobispo, oído el Cabildo". Antes, muchas canonjías eran por oposición, lo que hacía que hubiera un clero muy brillante, pues provenía de toda España, atraído por las pingües rentas de que gozaban. Las últimas fueron las de magistral, que ganó el fallecido Manuel Garrido Orta, ante tribunal constituido en la capilla de la Antigua, en sesiones públicas. Eran tiempos en que, con sus defectos, la Iglesia favorecía la meritocracia.

En cuanto a la obligación de la asistencia al coro, tenían los días de recle[13] (*requies*), término definido en el *Diccionario de la Real Academia Española* así: "Tiempo en que se permite a los prebendados no asistir a coro, para su descanso y recreación", y, añadimos, para gestionar sus asuntos particulares.

Es decir, son días de vacaciones y asuntos propios, con su propia regulación, que siguen existiendo. De la misma manera existía la baja por enfermedad (*patitur*) y licencias de ausencia por estudios o por romería, peregrinación a los Santos Lugares, Roma o Santiago de Compostela. Había jubilación a los cincuenta años de servicio, quedando el cien por cien de los emolumentos si seguía residiendo en el Arzobispado de Sevilla, y, si lo hacía fuera, con licencia del Cabildo (*jubilarii*).

[11] ELÍAS DE MOLÍNS A.: *El Concordato de 1851 anotado con las leyes, decretos y disposiciones que se han publicado en su aclaración* (…), Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1882, art. XVII, p. 64.

[12] *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla,* sin fecha ni lugar de edición, fol. 174v. Debió ser después de 1568, porque aparece en un grabado el Giraldillo, que se colocó dicho año. Uno de los ejemplares del Archivo de la Catedral tiene añadido manuscrito: *"impreso en Sevilla, año 1601".*

[13] El citado DRAE da como etimología *recre*, acortamiento de *recreo.* He oído también quienes lo interpretan como un acrónimo: *REcedant Cum Licentia Ecclesiastica.*

En el artículo 9 de los Estatutos actuales, se señalan los oficios no electivos relacionados directamente con el culto. El más importante es el de prefecto de liturgia, "que es el coordinador último de las celebraciones litúrgicas del Cabildo, así como asesor del Cabildo en la materia", y los maestros de ceremonias, "que se alternarán en la coordinación de las celebraciones litúrgicas del Cabildo", así como el electivo de Sacristán Mayor, "que es el responsable último de los servicios de las sacristías".

El cargo de maestro de ceremonias, cuyo origen fue en el siglo XVI, era un beneficiado nombrado por deán y Cabildo. En los Estatutos, publicados en 1601, se recoge cómo el oficio de maestro de ceremonias se creó por necesidad del decoro del culto: "…e porque siendo las ceremonias cosa tan decente y principal obra en el culto divino, han de ser en una tan insigne Iglesia conformes e unas ordenadas con mucha diligencia maturidad, e razón, e no las ha de hazer cada uno según su alvedrío, e avemos vistoque assí en los Officios de la Semana Santa, como en los otros de entre el año, por no tener dellas una persona cargo ay muchos desconciertos y faltas, porende queriendo proveer que de aquí adelante lo que al culto divino, como cosa principal pertenece sea endereçado con la decencia e diligencia que se debe, ordenamos e mandamos, que el Deán e Cabildo elijan un Beneficiado el que más hábile para ello les pareciere, el qual tenga cargo de praticar con el Preste, y con todos los ministros las ceremonias que cada uno dellos ha de hazer, y cómo y en qué tiempo y lugares las ha de hazer e según que el tiempo e negocio lo requiere, se halle con ellos su libro en la mano a los endereçar e avisar de todo ello, y él venga bien proveýdo cerca de todo lo que cumple a ellos sean obligados a sin rehierta e contradición lo obedecer en su officio, como al Deán o Presidente"[14].

A estos se añaden los referentes a la música sagrada, muy importantes para el culto: maestro de capilla, "que es el responsable de las actuaciones polifónicas en los actos corales y de las actuaciones de los Seises, así como asesor del Cabildo en materia de canto litúrgico"; organista, "que es el responsable de la música de los órganos y armonios de la Catedral y del uso de los mismos, así como asesor del Cabildo en materia de órgano"; el sochantre, "que es el responsable del canto gregoriano en los actos corales, así como asesor del Cabildo en esta materia", y los cantores, "que constituyen la capilla polifónica ordinaria de la Catedral y sostienen el canto antifonal y sálmico en las celebraciones corales, debiéndose designar a uno de ellos, especialmente preparado, para suplir al Maestro de Capilla".

De 1645 conservamos publicado el *Orden y Reglas* que debían guardar el maestro de capilla y los músicos de la catedral[15], aprobadas por el Cabildo el quince de febrero de dicho año, que suponía un contrato de exclusividad de los músicos. Si salía fuera la capilla, lo cual era muy frecuente en grandes solemnidades e importantes funerales, debía ir completa, y, tras ser concertado su contrato por el maestro de capilla, debía ser aprobada su asistencia por mayoría.

Contaba con los mejores maestros, cantantes, seises y ministriles (instrumentistas) que se esforzaban por engrandecer, como dice De la Rosa[16], la simpar Iglesia hispalense, que no reparaba en gastos. Maestros de capilla como Francisco Guerrero, Alonso Lobo, el carmelita fray Francisco de Santiago, Pedro Rabassa, Antonio Ripa, Domingo Arquimbau, Eslava…, organistas como los hermanos Peraza…, bastan como ejemplo. En la época ya de la decadencia destacan Evaristo García Torres (de 1864 a 1902), Eduardo Torres (de 1910 a 1934), o Norberto Almandoz Mendizábal (de 1939 a 1960).

Una buena cantera local era el Colegio de San Miguel y el Colegio de San Isidoro, este último constituido en 1634, donde se formaban a los mozos para el servicio de coro y altar, dentro del complejo de San Miguel del Cabildo, que tenían de diez a dieciséis años y debían saber leer y escribir.

Así mismo, al culto principal a cargo del Cabildo, que como resume Gil González Dávila en 1637[17], "en esta S. Iglesia fe celebran los Divinos Oficios, con tanta devoción, y autoridad, que cada día es de solemnidad para ella", se unían en la catedral numerosas capellanías y fundaciones pías.

El mismo autor comenta al respecto: "En su Iglesia, y Claustro en las Capillas que tiene ay 220 Capellanías […]. Se gastan cada año 800 arrobas de cera, y de azeyte 800, en 240 lámparas de plata, sin 22 que arden

[14] *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla,* sin fecha ni lugar de edición, fol. 22 r. Debió ser después de 1568, porque aparece en un grabado el Giraldillo, que se colocó dicho año. Uno de los ejemplares del Archivo de la Catedral tiene añadido manuscrito: "impreso en Sevilla, año 1601".

[15] *Orden, y Reglas que han de guardar y cumplir el Maestro de Capilla y Músicos de esta Sancta Iglesia Metropolitana de S euilla, los que al presente son, y los que fueren en ella. Ordenadas y mandadas cumplir por los señores Deán y Cabildo de la dicha Sancta Iglesia, como consta del Auto capitular que va al fin de ellas, para la paz y buen govierno de los dichos Maestros de Capilla y Músicos,* Sevilla, 1647.

[16] DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises*..., op. cit., pp. 156 ss.

[17] GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las Dos Castillas*, Imprenta de Pedro de Horna y Villanueva, Madrid, 1637, t. II, p. 35.

en la Capilla Real, y el cirio Pasqual pesa 82 arrobas. En todas estas Capillas se dizen en cada vn año más de cien mil Missas".

Para organizar esta *civitas sacra,* continúa el mismo autor, "provee el Cabildo cinco Capellanes, que con cetros celan el silencio della, y acompañan las Procesiones, y dos Pertigueros que sirven por semanas".

No abandonaba tampoco el Cabildo, auxiliado por la Hermandad Sacramental del Sagrario, el decoro y pompa de la administración de los últimos sacramentos en su collación de Santa María, por lo que añade el mismo: "Provee el Cabildo 8 Capellanes, que acompañan, y llevan las varas del Palio del Santíssimo Sacramento, quando sale de la Iglesia por viático".

Hasta la homologación del color del hábito coral de los canónigos en 1933 por la Santa Sede, en España era un morado con más azul que rojo, como vemos en esta vidriera de la Capilla de Scalas de la Catedral.

EL HÁBITO CORAL

Para cualquier acto corporativo o representación en la catedral, los canónigos tienen y deben usar un hábito coral que los distingue del resto del clero, acorde con la dignidad que tiene el primer templo diocesano con respecto a los demás y la importancia de la archidiócesis, que se fue enriqueciendo con privilegios a lo largo del tiempo, muchas veces incluso impetrados a la Sede Apostólica por los propios ordinarios, lo que lo reviste de un testimonio venerable digno de ser conservado.

Al principio[18], canónigos, racioneros y mediorracioneros usaban sotana y bonete negros y sobrepelliz. Las mangas abiertas de esta acostumbraban a llevarlas altas, es decir, vueltas sobre la espalda a manera de muceta, a excepción de en los actos más solemnes que las colocaban sobre el brazo.

Desde las vísperas del día de difuntos hasta el Sábado Santo añadían una capa de coro, que era de larga falda y sus dos extremos generalmente prendidos con pasadores en la parte superior del pecho, envolviendo los brazos a modo de anchas mangas, que dejaban sueltas en determinadas procesiones. Se mandó cortar la cola en 1703. Capa y sotana eran de paño en el invierno y estameña en el verano.

Todo se completaba con escapulario, una especie de muceta, más largo por la parte anterior y posterior para cubrir pecho y espalda hasta la cintura, del cual pendía el capuz o capillo, que se colocaba sobre el bonete en procesiones, como en la ceremonia de la Seña, forrado de terciopelo negro.

El hábito de calle era sotana, obligatoriamente negra desde 1586, manto con cuello y capirote.

[18] DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises...*, op. cit., pp. 107 ss.

El actual, y su origen, está descrito en los Estatutos de 1985[19]. Como leemos en el artículo 47, "De conformidad con el canon 4 del Código de Derecho Canónico, y por respeto a la venerable tradición de nuestros mayores, se conservarán todos los privilegios, que han sido concedidos hasta el día de hoy a esta Santa Iglesia y a su Cabildo por la Sede Apostólica, mientras no sean expresamente revocados a tenor de dicho canon".

En cuanto al hábito coral dice el artículo 48: "Conforme a derecho del Cardenal Don Judas José Romo, de diecisiete de agosto de 1852, y la concesión pontificia de San Pío X, de cuatro de enero de 1913, los canónigos de esta Iglesia usarán el siguiente traje para el Coro y los demás actos capitulares: sotana morada con botones y ojales rojos; roquete de manga estrecha con viso morado en el encaje de las bocamangas, fiador de hilo de oro o plata; manto de seda morada y capuchón de misma materia con delantera de raso; alzacuello blanco con vivo morado; bonete negro con borla verde (cuyo uso podrá ser dispensado por el Cabildo). Desde la Vigilia Pascual hasta las Vísperas del primer domingo de Adviento, en lugar del manto se usará muceta de seda morada con botones y ojales rojos y forros del mismo color".

Vemos, por tanto, que usan sotana (*vestis talaris*) prelaticia y roquete (*rocchetum*), que no es prenda litúrgica sino de dignidad de obispos y dignatarios eclesiásticos[20], en

[19] "Título 4. De los privilegios, usos y costumbres de esta Santa y de su Cabildo", en *Estatutos del Excmo. Cabildo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985. Agradezco al Prefecto de Liturgia, D. Luis Rueda, por haberme proporcionado esta cita y aclarado alguna otra duda suscitada en la escritura de este trabajo.

[20] RIGHETTI, M.: *Historia de la Liturgia*, BAC, Madrid, 1955, t. I, p. 543.

vez de sobrepelliz (*superpelliceum* o *cotta*), aunque a veces se confunden; esta última sí lo es para los actos litúrgicos sobre la sotana, en vez de alba, pero que tiene las mangas anchas y dejan ver las bocamangas de la sotana, extendido su uso en el siglo XIII. Son ambos blancos y se fueron acortando progresivamente, sobre todo en los países meridionales, y adornando con encajes. Es más, en el uso tradicional, para ejercer algún ministerio litúrgico, se colocaba una sobrepelliz más corta sobre el roquete, o cuando se vestía la capa pluvial, amito sobre este.

En cuanto a la tonalidad del morado (*violaceus*) de los hábitos, en el ámbito hispano tenía mayor componente azul que rojo. Por decreto de veinticuatro de junio de 1933 de la Sagrada Congregación Ceremonial, firmado por el prefecto, el cardenal Granito Pignatelli di Belmonte, con aprobación del papa Pío XI Ratti, fue unificado el tono, mandándose adjunta una muestra, identificable con la acepción 3ª de la RAE[21] de violeta, pues es claro, con mayor componente de rojo. Nainfa sostiene que se debe distinguir entre el color litúrgico morado y el púrpura violeta del hábito prelaticio[22].

En cuanto al hábito piano o de calle, dice el artículo 49: "Fuera de la Iglesia y de los actos capitulares, los canónigos podrán usar sotana negra con ojales, botones y vivos rojos, así como alzacuellos con vivo morado; y, si lo acostumbraren a llevar, solideo negro con borla verde. Igualmente, en los actos protocolarios podrán ceñir faja morada de seda con flecos; todo ello, de conformidad con la antedicha concesión de San Pío X".

En 1985 fue suprimido el cuerpo de beneficiados que usaban el mismo hábito, pero negro, y el cabildo de capellanes reales (integrados a partir de entonces como cargos del cabildo catedral), que vestían sotana negra con ojales, botones y vivos rojos, muceta violeta y viso violeta en las bocamangas del roquete.

EL OFICIO CORAL

Visto esto, empecemos por comentar cómo se organizaba el oficio coral en la catedral de Sevilla hasta la segunda mitad del siglo XX. En cuanto a las ceremonias generales, los prebendados, al entrar en el coro, si era antes de comenzar, se arrodillaban brevemente, hacían la venia al presidente, saludaban a los inmediatos y ocupaban su sitio; pero si ya hubiese comenzado, se dirigían directamente a su asiento, y desde allí hacían genuflexión tiene altar y las venias (RC 1923, art. 12)[23].

Comenzamos por los maitines (*Matutinum*; RC 1923, art. 48-56), hoy llamado oficio de lecturas. Tras la invocación inicial, invitatorio e himno venían los nocturnos. Podían ser tres, con tres salmos con sus antífonas, tres lecciones y sus correspondientes responsorios cada uno, o uno solo. En oficios festivos se añade el *Te Deum*. En el presente los salmos son siempre sólo tres, y, por las lecciones, dos lecturas más largas, cada una con su responsorio.

Los responsorios, en los maitines cantados no solemnes, eran semitonados a dos coros y acompañamiento de órgano; en los solemnes y en aquellos que estaba prohibido el órgano, eran cantados íntegros a canto gregoriano u orquesta.

Iban seguidos sin solución de continuidad de la hora canónica mayor de laudes (*Laudes*) con la siguiente estructura: invocación inicial, cuatro salmos y un cántico del Antiguo Testamento, intercalado en tercer lugar, con sus antífonas, capítula, himno, versículo, canto evangélico del *Benedictus* con su antífona y oración colecta del día. En determinados oficios a esta última preceden las preces.

En la actualidad el esquema es: invocación inicial, himno, dos salmos con el cántico intercalado, todos con sus antífonas, lectura y responsorio breves, *Benedictus* con su antífona, preces y oración colecta.

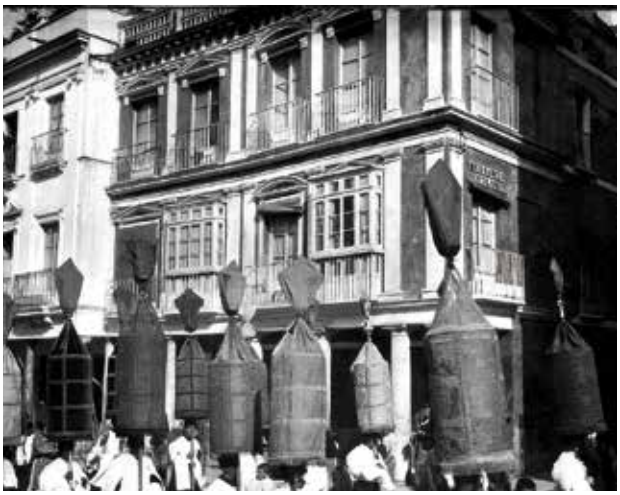
Antes, muchas veces maitines y laudes se adelantaban a la tarde anterior. Los laudes solemnes eran los de las fiestas de la Inmaculada, Natividad, Epifanía, Resurrección, Pentecostés, Corpus y Asunción. Salvo Pentecostés, que tiene un solo nocturno, duraban unas dos horas; Tinieblas y Resurrección son caso aparte. Los pluviales eran cantados, y ocupaban una hora y cuarto. Los ordinarios, semitonados, de treinta a cuarenta minutos.

En cuanto a las horas canónicas menores, llamadas intermedias, la prima (*Prima*; RC 1923, art. 25-27) suprimida en el *Breviario Romano* actual, para la que se estipulaba una duración de unos veinte minutos los días de 1ª clase y las dominicas mayores y unos diez minutos los demás, era siempre cantada sin órgano, salvo en el triduo sacro que era rezada.

[21] "Dicho de un color: Morado claro, semejante al de la violeta", *cf.* "Violeta" en: *Diccionario de la Real Academia Española*, https://dle.rae.es/violeta (consulta: 8/9/2024).

[22] NAINFA, J. A.: *Costume of Prelates of the Catholic Church according to Roman Etiquette*, John Murphy Company, Baltimore-Maryland,1926, p. 44.

[23] *Regla de Coro de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, Imprenta y Librería Sobrino de Izquierdo, Sevilla, 1923. Citada en adelante: RC 1923. El Cabildo Catedral la aprobó definitivamente el veintiséis de junio de 1923, tras ser introducidas las modificaciones indicadas por el Arzobispo Ilundain.



Cruces parroquiales participando en la procesión del Domingo de Ramos, por eso van veladas.

Estaba compuesta, en primer lugar, por el llamado *Officium Chori*: invocación inicial, himno y tres salmos con su antífona, capítula con su responsorio breve y oración propia de la hora; en ciertos oficios al último salmo seguía el símbolo atanasiano o *Quicumque vult* y al responsorio las preces dominicales o feriales.

A él seguía el llamado *Officium Capituli*, en que se cantaba la calenda, que, por costumbre inmemorial de esta iglesia, lo hacían ordinariamente los niños de coro (RC 1923, art. 28). Consistía en el *Martirologio*, a lo que añadían la invocación de la Virgen y de los santos, varias preces, lección breve con su absolución y bendición y la oración y bendición finales.

La tercia (*Tertia;* RC 1923, art. 29-31), como la prima, era siempre cantada. La de los días de primera clase se hacían con órgano, estipulándose una duración aproximada de un cuarto de hora. La de los días de segunda clase eran sin órgano, y duraban unos diez minutos. Los días restantes, de seis a ocho minutos.

Como la sexta y la nona, tenían y tienen la misma estructura: invocación inicial, himno, tres salmos con su antífona, capítula con su responsorio breve, oración colecta del día y conclusión. En ciertos oficios se rezaban las preces feriales antes de la oración.

Todos los domingos, días festivos y solemnidades dotadas, así como otros días acordados por el Cabildo, se tenía la procesión de tercia (RC 1923, art. 58-68), que era de distintas categorías. La más importante era la general solemnísima del Corpus Christi.

Después estaban las generales llamadas menos solemnes, en las que se usaban capas del color litúrgico correspondiente. Unas salían fuera de la catedral e iban o por gradas bajas, las de Palmas y la de Nuestra Señora de los Reyes, o por gradas altas, las de San Sebastián (con la imagen del santo), de la invención de la Santa Cruz (con el *Lignum Crucis*) y la de San Clemente (con pendón y espada).

Las demás, salvo casos especiales, discurrían por últimas naves: Inmaculada (con estación en el altar de la Virgen de los Reyes) y San Fernando (estación en el altar del santo), cantándose en las dichas estaciones la antífona y oración correspondientes, y Todos los Fieles Difuntos, en la que se cantaban los responsos acostumbrados.

En las procesiones de las fiestas más solemnes, a tenor del testamento del rey Alfonso X el Sabio, un clérigo portaba las Tablas Alfonsíes precedido de mozos revestidos de ornamentos, dos con incensarios y dos con candeleros de plata, como ya aparece en la *Regla de Coro* de 1552.

Añade el abad Gordillo[24] que, en su época, en algunas procesiones se llevaban reliquias de santos cubiertas con palio "a que acude la clerecía de la ciudad, como son: Lignum Crucis, Espina de la Corona, San Bartolomé, Santos Servando y Germán, San Florencio, y las tablas que se llaman alfonsíes, en las que hay muchas grandes y notables reliquias que dio a la Iglesia el rey Don Alonso el Sabio, llevándose en manos de tres sacerdotes que van con capas de color de la festividad que se celebra con mucha reverencia y gravedad".

Con respecto a otras reliquias, continúa más adelante: "En las procesiones de fiestas lleva el Diácono en las

[24] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana… estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, pp. 145-147.

Cruz patriarcal colorada, Siglos XV-XIX, Catedral de Sevilla.

manos con un paño de seda un relicario con particular reliquia de algún santo y va en medio de la procesión delante del Preste. Y el Preste lleva una cruz de pie del color de la capa pluvial de que va vestido, con un paño de seda del mismo color en las manos con que la procesión se remata".

En cuanto a la cruz procesional que abre el cortejo dice: "El subdiácono va con la cruz que es de gran majestad; es patriarcal de dos brazos, porque en la Iglesia de Sevilla ha habido tres prelados patriarcas Arzobispos de ella que son Don Alonso de Egea, Patriarca de Constantinopla, Don Diego Hurtado de Mendoza, Patriarca de Alejandría y Cardenal, y Don Diego de Guzmán, Patriarca de las Indias y Cardenal. Son los velos y cruces de color de los ornamentos de la festividad; un velo blanco y cruz blanca de finísimos cristales patriarcal; un velo carmesí y cruz de rubíes rojos patriarcal; y un velo morado de piedras amatistas patriarcal. Tienen todas majestad y riqueza. Una cruz de azabache con velo negro bordado para los oficios funerales […]".

El clero parroquial asistía con sus cruces alzadas a las procesiones generales del Corpus Christi, Domingo de Ramos, letanías mayores el día de San Marcos, letanías del triduo de la Ascensión, Nuestra Señora de los Reyes y la del día de San Clemente. A estas había que añadir las generales y las extraordinarias dispuestas por los prelados y las acostumbradas *ad casum*, por ejemplo, en la recepción o sepultura de un arzobispo.

De la abundancia y calidad del clero hispalense comenta Peraza[25]: "fue tan abastada de venerables sacerdotes y muy reverendos clérigos que parecía la pontificia corte romana haberse toda junta venida allí. De aquí, según pienso, resultó lo que algunas veces en las procesiones del Domingo de Ramos y Corpus Christi y Nuestra Señora Santa María de Agosto a infinitos extranjeros he oído en esta ciudad de Sevilla platicar, conviene a saber, no haber en ninguna ciudad de España o no sé si me diga en todo el mundo, digo en alguna ciudad de todo el mundo, tan engrandecido colegio de clérigos como el que mirarlo quisiere dentro en Sevilla hallará".

En cuanto al uso de las capas de seda[26], ya en tiempos del arzobispo Diego de Deza, se decidió en cabildo de veinticinco de octubre de 1514, que, para preservarlas del desgaste y ahorrar el gasto en ello de la fábrica, se restringiese a las fiestas del Señor y de la Virgen, Todos los Santos, Santos Apóstoles y Evangelistas, San Isidoro, San Leandro, Santas Justa y Rufina *nuestras patronas,* San Clemente, "que es el día que se ganó esta ciudad", y se añade: "todas las otras processiones se hagan con sobrepellices, aunque sea tiempo de traer capas de choro". Se consiguió sanción de este estatuto por bula de León X Médici ese mismo año.

Siguiendo con la regla de 1923, se usaban capas pluviales siempre que hubiera misa pontifical y Epifanía, Resurrección, San Isidoro, Pentecostés, Santos Pedro

[25] DE PERAZA, L.: *Historia…*, op. cit., p. 241.

[26] *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla,* sin fecha ni lugar de edición. Debió ser después de 1568, porque aparece en un grabado el Giraldillo, que se colocó dicho año. Uno de los ejemplares del Archivo de la Catedral tiene añadido manuscrito: "impreso en Sevilla, año 1601".

y Pablo, Todos los Santos cuando caía en domingo y Natividad. En estas se cantaban responsorios por los capitulares que aceptaban y por los salmistas.

En las procesiones ordinarias, que, salvo contados días, son los domingos, se cantaban cuatro responsos[27]: uno en la nave de la Antigua, ante su capilla, por obispos y sacerdotes difuntos, otro solemnísimo en la nave central del trascoro, ante la Virgen de los Remedios, por los reyes, uno tercero en la nave de San Antonio, ante la capilla de Scalas, por hermanos y bienhechores, y un cuarto en el brazo norte del crucero por todos los fieles difuntos. Después del tercer responso se cantaba antífona, versículo y oración de San Sebastián. Las procesiones dotadas se celebraban de la misma forma que las ordinarias en los días marcados por la fundación.

La sexta (*Sexta*; RC 1923, art. 32-34) era solemne la fiesta de la Ascensión del Señor, con órgano y manifiesto del Santísimo Sacramento; se estimaba una hora desde la exposición solemne a la reserva eucarística.

Era de primera clase, estando el coro de pie, con una estimación de un cuarto de hora, la de Todos los Santos, tras la que se hacía procesión al monumento votivo de la plaza del Triunfo en acción de gracias por haber salido ilesa la catedral en el famoso terremoto de Lisboa de dicho día de 1755. Las demás, semitonadas, duraban de seis a ocho minutos.

La última de las horas intermedias era la nona (*Nona*; RC 1923, art. 35-36), que, por lo común, ya pertenecía al oficio vespertino, salvo en las ferias de cuaresma, los días de ayuno y en aquellos en que la misa solemne era después de ella. Siempre era semitonada, con una duración de seis a ocho minutos.

Pasando a las vísperas (*Vesperae*), hora canónica mayor de la tarde (RC 1923, art. 38-46), había cinco clases. Las solemnísimas (Inmaculada y Corpus), con orquesta y asistencia de cuatro canónigos con capas, y, si asistía el prelado, eran pontificales; solemnes (las primeras de los días de primera clase), con órgano, también cuatro canónigos con capas, y una duración de media hora aproximadamente; las de los días de segunda clase, sin acompañamiento de órgano, con cuatro beneficiados con capas en las primeras y en las segundas y entre quince y veinte minutos; en las ordinarias se debía invertir al menos quince minutos; las del oficio ferial, sin órgano, que no debían durar más de doce minutos.

Menos en las últimas, al cántico evangélico del *Magníficat* el altar mayor era incensado por el preste y el coro por los turiferarios (costumbre de las iglesias españolas por tener el coro en el centro de la nave mayor). Cuando oficiaba el deán, lo acompañaban al altar cuatro beneficiados y dos salmistas; cuando una dignidad, cuatro beneficiados, y cuando un canónigo, dos beneficiados.

Tenían una estructura similar a los laudes: invocación inicial, cinco salmos con sus antífonas, capítula, himno, versículo, cántico evangélico del *Magníficat* con su antífona y oración colecta del día. En determinados oficios a esta última precedían las preces.

En la recensión actual el esquema es: invocación inicial, himno, dos salmos y un cántico del Nuevo Testamento con sus antífonas, lectura y responsorio breves, *Magníficat* con su antífona, preces y oración colecta.

Las completas (*Completorium;* RC 1923, art. 47), hora canónica menor, última del día, eran ordinarias cuando las vísperas eran por la tarde, y solemnes las correspondientes a cuando las vísperas eran por la mañana; las primeras duraban no menos de diez minutos, y las segundas, a efectos del canto como de primera clase, entre quince y veinte minutos. Al acabarse, se hacía aspersión de agua bendita al coro si no se hubiese hecho por la mañana.

Comenzaban con lección breve, precedida de absolución y bendición; continuaban con el *Confiteor* seguido de unos versículos, tres salmos con su antífona, himno, capítula, responsorio breve, cántico evangélico *Nunc dimittis* con su antífona, y oración de la hora, a la que en algunos oficios precedían las preces feriales o dominicales, bendición y oraciones finales.

Se añadía al final una antífona mariana, que variaba según el tiempo litúrgico, con su versículo y oración, como al final de laudes o de la última hora si se rezaban algunas seguidamente. Durante el tiempo de Adviento hasta la Candelaria, *Alma Redemptoris Mater,* desde la Purificación hasta las completas del Miércoles Santo, *Ave, Regina caelorum*; de las completas del Sábado Santo hasta la nona del sábado de la octava de Pentecostés, *Regina caeli, laetare*, desde las primeras vísperas de la Trinidad hasta la nona del sábado antes de Adviento, de nuevo la *Salve Regina.*

Actualmente empieza por invocación inicial, acto penitencial opcional, y sigue con el himno, salmos con sus antífonas, lectura y responsorio breves, *Nunc dimittis* con su antífona, oración de la hora y antífona mariana final a elección, añadida *Sub tuum praesidium*.

Era práctica antiquísima de origen desconocido y particular de esta Iglesia, desaparecida avanzado el siglo XX, el cantar los seises y mozos de coro todos los días después de prima y antes de vísperas, exceptuándose

[27] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., p. 168.

El Cabildo va a recoger y felicitar al arzobispo el Domingo de Resurrección.

solamente Jueves, Viernes y Sábado Santo, la siguiente oración: *"Sanctissimae Trinitati, et individuae unitati, et Domini Nostri Jesu Christi humanitati, et augustissimae Eucharistiae majestati, et Beatissimae Virginis Mariae sine peccato originali in primo instante conceptae faecunditati sit sempiterna gloria per infinita saeculorum saecula. Amen.*

Benedictum sit dulce nomen Domini Nostri Jesu Christi, et gloriosissimae Virginis Mariae Matris ejus, nunc, et in perpetuum, et ultra; nos cum prole pia benedicat Virgo Maria. Amen".

Como De la Rosa[28] escribe, ya en 1498 el Cabildo tomó posesión de un tributo de 7.000 maravedíes que había dejado el arcediano de Écija Pedro Mejía para este canto.

LA MISA CONVENTUAL

En cuanto a la misa conventual (RC 1923, art. 70- 112), se celebraba diariamente después de prima el día de Todos los Fieles Difuntos, de Tercia en las fiestas dobles y semidobles, después de sexta en el rito simple de santos o de feria, después de nona en las ferias de Adviento y Cuaresma, Vigilias o Témporas.

Eran misas de tercia pontificales las de la Inmaculada Concepción, del Gallo y del día de Navidad, Jueves y Viernes Santo, Domingo de Resurrección, Pentecostés y Asunción y algunas otras solemnidades. En estos días, si no celebraba el arzobispo, lo hacía el deán.

Cuando celebraba de pontifical el arzobispo propio, el nuncio o un cardenal, después de prima el Cabildo iba procesionalmente al Palacio Arzobispal y, tras saludar al celebrante en el Salón del Trono, lo acompañaba hasta la capilla mayor, previa visita al Santísimo Sacramento. En las dos pascuas, Navidad y Resurrección, el presidente pronunciaba, al llegar a dicho Salón del Trono, unas palabras de felicitación al prelado.

Las misas de primera clase con aparatos de primera, se celebraban por las dignidades, y las de rito inferior por capitulares en turno, de antiguo a moderno. A los capitulares correspondían los domingos del año y determinadas fiestas, como el Miércoles de Ceniza.

Habiendo terminado el himno de tercia, el preste bajaba al plano del coro y, colocado delante del *Águila*, después de hacer genuflexión si hubiera reserva en el altar mayor, hacia reverencia a entrambos coros. Cuando los ministros sagrados (diácono y subdiácono) eran capitulares, lo acompañaban en la ceremonia, si no, se colocaban delante del facistol. Y subían al altar mayor para revestirse.

Acabada la misa, si el oficio continuaba, regresaban al coro, haciendo delante del *Águila* las correspondientes venias, que, como las del principio enunciadas, se suprimían cuando estaba el Santísimo expuesto, en que sólo se hacía genuflexión doble.

En los festivos de primera clase, cuatro capitulares asistían revestidos de capas pluviales y los domingos,

[28] DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises*…, op. cit., pp. 41 ss.

Procesión de tercia de la solemnidad de la Inmaculada Concepción con estación en la Capilla Real ante la Virgen de los Reyes, Patrona de la ciudad de Sevilla y su archidiócesis.

dos. En los días feriados de segunda clase y en la fiesta de los Santos Inocentes, eran cuatro beneficiados los que se revestían con capas.

Cuando había sermón, se ordenaba que los prebendados bajaran de sus sillas y se sentaran en los bancos colocados *ad hoc* a la entrada del coro, cada uno en su lugar según su estatus y antigüedad.

Como detalle curioso, en la Regla Vieja, recogido en los Estatutos editados en 1601[29], se anota la siguiente prescripción: "Ordenamos e mandamos, que a los lados del Altar se pongan cortinas decentes para tal lugar, e estén juntas con el Altar [mayor], e así mesmo se haga en todos los Altares de la dicha Iglesia y capillas, porque el preste esté más recogido, y con mayor atención y devoción para administrar y exercer tan alto misterio". La finalidad es evidente, puesto que era muy grande el deambular de celebrantes en las capillas y de fieles devotos por las naves de la catedral. No sabemos hasta cuando estuvo en vigor esta norma.

[29] *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla,* Sevilla, 1601, fol. 25 v.

Era muy complejo el acompañamiento musical de estas misas conventuales, obedeciendo al principio de solemnidad progresiva (RC 1923, art. 83). Estaban en un primer grupo, con capilla extraordinaria y gran orquesta, las fiestas de primera clase solemnísima de la Resurrección, Pentecostés, Corpus e Inmaculada.

En un segundo grupo, que disfrutaba de capilla extraordinaria y orquesta, de fiestas también de primera clase, estaban la tercera misa de Navidad, Epifanía, Pentecostés y la Asunción.

En un tercer grupo, en el que intervenía la capilla mariana con órgano, estaban también las fiestas de primera clase de la primera misa de Navidad, San José, la Anunciación, la Ascensión, San Fernando, Santos Pedro y Pablo, Todos los Santos y San Clemente.

Un cuarto grupo, con música polifónica por la capilla de oficio y órgano, englobaba a dieciséis fiestas más el triduo de Carnaval, las octavas del Corpus y la Inmaculada y los domingos en que su rito lo permitiese.

Mitra preciosa, siglo XIX, Catedral de Sevilla.

Bandeja mexicana donada por doña Ana de Paiva para la credencia de las pontificales.

Un quinto grupo, en el que se interpretaba música gregoriana a dos coros, salmistas y niños con órgano estaba formado por fiestas de primera clase y de la Virgen no incluidas en grupos anteriores y ferias segunda y tercera de Resurrección y Pentecostés.

Un sexto grupo, con canto gregoriano con salmistas y órgano, incluía las fiestas de segunda clase y la segunda misa de Navidad.

El séptimo grupo, con canto gregoriano sin órgano pero con intermedio de órgano, englobaba las fiestas de rito doble mayor, doble, semidoble y simple en que se permitía el órgano, las vigilias privilegiadas de Navidad, Epifanía y Pentecostés y las ferias pascuales y del tiempo ordinario.

Un octavo y último grupo, con canto gregoriano sin órgano, incluía, por prescripción litúrgica: los domingos de Adviento (excepto el tercero) y Cuaresma (excepto el cuarto) y el oficio y misa de difuntos; por práctica antigua de esta iglesia: los domingos y ferias de septuagésima, sexagésima y quincuagésima, las vigilias comunes, témporas y rogaciones.

EL HORARIO (RC 1923, ART. 136-137)

En cuanto a la entrada en el coro por la mañana, salvo prescripciones especiales, del quince de marzo al catorce de octubre era a las 8'30 h, y del quince de octubre al catorce de marzo, a las 9 h.

Por las tardes, desde el sábado primero de Cuaresma al treinta y uno de mayo, empezaban a las 15.30 horas; de primero de junio a treinta y uno de agosto, a las 16.30 horas; de primero de septiembre a catorce de octubre a las 15.30 horas; de quince de octubre al Miércoles de Ceniza a las 15 horas.

EL RITO PONTIFICAL[30]

Cuando celebra el ordinario de lugar la misa pontifical en su diócesis, hoy llamada Estacional, se colocan siete velas sobre el altar. Aunque el uso más común es colocar el séptimo en medio, detrás de la cruz, en España, quizá debido a los grandes sagrarios, esta se coloca junto a las tres del lado del evangelio.

[30] NAINFA, J. A.: *Costume of Prelates...*, op. cit.

Estola, capa, casulla, gremial, paño o velo cubrecáliz y bolsa de los corporales morados. Es el color de los tiempos de Adviento y Cuaresma, siglo XIX, Catedral de Sevilla (foto Cabildo Catedral).

Era costumbre, tomada del ceremonial regio, que el obispo se revistiera delante de los fieles. Sus ornamentos se colocaban sobre el altar; al medio de él, a saber y por orden: casulla (*casula, planeta*)[31], dalmática (*dalmatica*)[32], tunicela (*tunicella*), estola (*stola*), cíngulo (*cingulum*), alba (*alba*)[33] y amito (*amictus*)[34].

En el lado del evangelio, la mitra[35] preciosa (*mitra pretiosa*)[36], si correspondía usarla; el Viernes Santo y en oficios y misas de difuntos se usa sólo la mitra blanca simple (*mitra simplex alba*)[37], y una bandeja con los guantes (*chirotecae* o *manicae*)[38].

Como el ordinario de Sevilla es arzobispo, si correspondía ese día, se ponían también otras dos bandejas: una con el palio (*pallium*) plegado[39] cubierto por velo

[31] Ornamento, derivado de la *paenula* romana, reservado para el celebrante en la misa desde Plena Edad Media. Fue recortándose su forma progresivamente a partir de los siglos X-XI, al emplearse tejidos pesados, llegando a fines del siglo XV a una forma similar a un escapulario; en el mundo hispánico acaban por adoptar forma de guitarra. *Vid.* RIGHETTI, M.: *Historia...*, op cit., t. I, pp. 544-551.

[32] El obispo, como tiene la plenitud del sacramento del orden, en las misas pontificales llevaba los ornamentos propios de subdiácono: la tunicela (desde el siglo XIII), y del diácono: la dalmática (desde el siglo X). Se habla normalmente de dalmáticas, porque las que llevan estos ministros sagrados en la liturgia acaban por ser iguales. Son de seda como las correspondientes del subdiácono y del diácono, pero algo más cortas, llegando un poco más arriba de las rodillas, y sin forro, del color del día, que se ajustaban al cuello con dos cintas de seda. La tunicela debía ser un poco más larga y tener mangas más estrechas y largas que la dalmática; ambas están cortadas a los lados desde el dobladillo inferior hasta la manga, pero las mangas no deben estar cortadas, y mucho menos completamente cortadas, como a veces se hace. Hoy, sólo se puede usar potestativamente la dalmática, al estar suprimido en la Iglesia Latina el orden del subdiaconado. Van galoneadas, tanto en la parte delantera como en la trasera, con dos franjas verticales desde los hombros hasta el dobladillo, unidas cerca de la parte inferior por dos franjas cruzadas; las aberturas laterales, la parte inferior de la vestimenta y los extremos de las mangas están rematados igualmente. El galón, dorado para los cardenales, obispos y abades.

[33] En las albas, en el barroco, de la cintura para abajo, se sustituía el lino por encaje o tul bordado, y se colocaba un viso del color que le correspondiese a la sotana del clérigo que había de llevarla: cardenales, rojo; obispos, violeta, que también podían usarlo los canónigos sevillanos. Igual ocurría en los puños o bocamangas.

[34] Lienzo fino blanco de lino oblongo y con una cruz en medio, en uso desde el siglo VIII, que los ministros, cuando se revisten, se ponen lo primero sobre la espalda y los hombros cruzándose sobre el pecho con cintas. En la Edad Media se solía adornar en su parte superior con una orla rectangular en el centro, con lo que, puesto, adornaba el cuello del que lo llevaba.

[35] Las partes esenciales de la mitra, que es un cubrecabezas ceremonial, son dos piezas planas que terminan en punta, cosidas entre sí en la parte inferior de sus lados laterales; con dos tiras, llamadas ínfulas (*infulae, vittae*), que caen por detrás sobre los hombros del portador, terminadas en flecos de oro, en que se borda frecuentemente el escudo de armas del prelado.

[36] La mitra preciosa, de seda blanca o de tisú de plata, va ornamentada con bordados y piedras preciosas; lo tradicional de esta mitra consiste esencialmente en dos bandas llamadas respectivamente *circulum* (rodea la parte baja de la mitra) y *titulus* (perpendicular a la anterior en el centro de los dos triángulos), que, en el periodo barroco, a partir de Italia fueron sustituidas por una decoración íntegra consistente en motivos vegetales y geométricos, al tiempo que aumentaban en altura y adoptaban una forma ojival. A partir del movimiento litúrgico del siglo XIX se ha tendido a adoptar modelos similares a los originales. Se usaba en las fiestas más solemnes, al principio y fin de la misa y de las vísperas y cuando daba la bendición solemne, alternando por tanto con la dorada (*Caeremoniale episcoporum,* 1886, lib. I, cap. XVII, nº 2).

[37] Es enteramente blanca, de damasco de seda o lino, sin bordados, y sus ínfulas terminan en flecos rojos.

[38] Se usaban por los obispos desde el siglo X siempre con la casulla desde la procesión de entrada hasta el ofertorio. Y no se volvían a poner, salvo que se impartiera la bendición papal, en cuyo caso se volvían a colocar. Del color de la liturgia del día, son de seda, acabados en un puño o guantelete, ornamentados según la solemnidad y la dignidad del que los porta. El dorso del guante de cardenales, obispos y abades está bordado con un medallón con una cruz o monograma de Cristo o *agnus Dei*, más o menos elaborado, en el centro. *Vid.* RIGHETTI, M.: *Historia...*, op cit., t. I, pp. 257-258..

[39] *Cf. Caeremoniale episcoporum,* 1984, nº 62: "El arzobispo residencial, si ha recibido ya del romano pontífice el palio, lo lleva sobre la casulla en el territorio de su jurisdicción, cuando celebre la misa estacional o de especial solemnidad". Se coloca sobre la casulla, y antes, la costumbre de su uso, si celebraba de pontifical, se restringía a las fiestas de Navidad, San Juan Evangelista, San Esteban, la Circuncisión, Epifanía, Domingo de Ramos, Jueves y Sábado Santo, los tres días de Resurrección, Domingo *in Albis,* Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi, San Juan Bautista, las fiestas de todos los Apóstoles, las cuatro festividades principales de la Virgen (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad), Todos los Santos, así como en las principales fiestas de su Iglesia y algunas funciones litúrgicas especiales. Nunca en misas de difuntos ni el Viernes Santo. Es una faja circular de unos 6 cm

Aguamanil para el servicio pontifical, siglo XVI, Catedral de Sevilla. Se diferencia de las jarras de los óleos en que no tienen identificación, lo cual estaba ordenado (Foto Cabildo Catedral).

de seda y otra más pequeña con los tres alfileres de oro, recuerdo de la Pasión, con que se fija aquel, si correspondía usarlo.

En el lado de la epístola se colocaban otra bandeja con la cruz pectoral pontifical (*crux pectoralis pontificalis*)[40] y el anillo pontifical (*annulus cordis*)[41], y la mitra dorada (*aurifrygiata*)[42], si se utilizaba.

Actualmente, la mitra[43] la usa el obispo en las procesiones solemnes; en la misa, en la procesión de entrada, cuando está sentado, cuando predica[44], cuando bendice o realiza una acción sacramental y cuando va de un lugar a otro.

No usa la mitra en las preces introductorias, en las oraciones, en la lectura del Evangelio, en el canon, en los himnos que se cantan de pie, en las procesiones en las que se lleva el Santísimo Sacramento o, normalmente también las reliquias de la santa cruz del Señor, en presencia del Santísimo Sacramento expuesto.

En la credencia del lado de la epístola se colocaban las cáligas (*caligae*)[45] y sandalias (*sandalia*)[46] en su bandeja, si no las traía ya puestas, habiendo otra para el solideo (*pileolus*)[47]

de ancho que carga sobre los hombros y de la cual penden ante el pecho y en la espalda dos tiras rectangulares de unos 30 cm de longitud, todo de lana blanca, que toma la forma actual en Occidente entre los siglos IX-X, en que fue extendido a todos los metropolitanos, destacándose en ella seis cruces negras desde el siglo XV y los remates redondeados del mismo color. Va sujeta por tres alfileres de oro que recuerdan los clavos de la Pasión.

[40] No es signo de jurisdicción sino de dignidad. Va suspendida de un cordón que se puede ajustar alrededor del cuello con un pasador, y de cuyo extremo cuelga una borla sobre la espalda. El de los obispos es verde y el de los cardenales rojo, ambos trenzados en oro. La pontifical era siempre una cruz latina, por lo común de oro, que puede ser adornada con piedras preciosas, y un receptáculo para reliquias. Se le colocaba al cuello después del alba y del cíngulo, antes de la estola, por lo que esta no se cruza sobre el pecho. En la actualidad, desde 1997, está tolerado colocarla sobre la casulla.

[41] El obispo lo usa en el cuarto dedo de la mano derecha, y es símbolo de su dignidad y de su desposorio con la Iglesia. *Cf. Caeremoniale episcoporum,* 58: "El obispo lleva siempre el anillo, signo de fidelidad y de vinculo nupcial con la Iglesia, su esposa". Ornado con una piedra, menos el zafiro, reservado a los cardenales, debía ser lo suficientemente holgado para colocarse sobre los guantes. No se usa el Viernes Santo en señal de luto por la muerte del Esposo, como tampoco el báculo (*cf. Caeremoniale episcoporum,* 1984, nº 315).

[42] Es menos rica que la preciosa. Como su nombre indica debe estar "bordada con oro", por lo común de tisú de oro. Se usaba, aparte de alternar con la preciosa en las fiestas más solemnes, de Adviento (excepto el tercer domingo que se usaba la preciosa) a Navidad, de Septuagésima al Miércoles Santo (a excepción del cuarto domingo de cuaresma), en las vigilias con ayuno, en las cuatro témporas, en rogativas, en las letanías y procesiones penitenciales (*Caeremoniale episcoporum*, 1886, lib. I, cap. XVII, nº 3).

[43] *Caeremoniale episcoporum,* 1984, nº 60.

[44] "El obispo predicará sentado en la cátedra, con mitra y báculo" (*Caeremoniale episcoporum*, 1984, nº 17).

[45] Medias de seda, que cubrían pie y pierna, a veces bordadas, del color del resto de los ornamentos, que proceden del calzado de lujo de nobles y reyes. Se sujetaban al tobillo mediante cordones. No se hacía uso de ellas ni en las misas de difuntos ni el Viernes Santo, por lo que no las hay negras. *Vid.* RIGHETTI, M.: *Historia...*, op cit., t. I, pp. 558-559.

[46] Zapatillas de suela de cuero y de seda o terciopelo bordadas, sujetas con cintas o cordones de seda, del color de los ornamentos del día, menos negras, por el mismo motivo que las cáligas. Sólo a los cardenales se les permitía llevarlas bordadas en oro o plata; en el resto de los casos, sólo iban galoneadas.

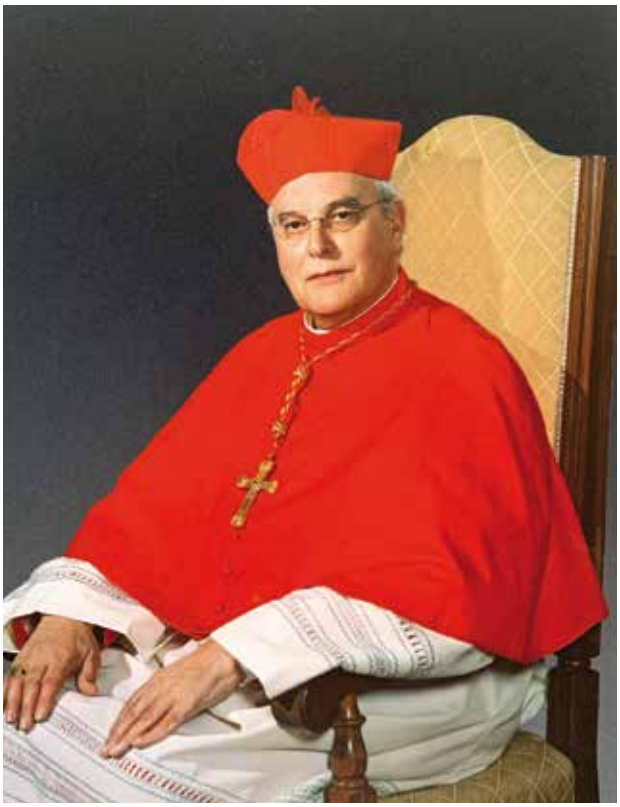
[47] Pequeño cubrecabeza redondo para cubrir la tonsura, de seda, y algunas veces de paño en invierno. Lo pueden llevar todos los clérigos: rojo, los cardenales desde 1464 los seculares, concedido por Paulo II Barbo, y desde 1591 los regulares; a partir del Breve *Ecclesiarum omnium* de diecisiete de junio de 1867 del papa Beato Pío IX Mastai Ferretti, violeta, los obispos; negro, los demás clérigos, con borla verde los canónigos. Los obispos lo usan en la misa, excepto del *Sanctus* hasta después de la comunión. Nunca se usa delante del Santísimo expuesto. Un celebrante que no sea cardenal, obispo o abad no puede tenerlo durante la misa. Los corales se lo quitan al *asperges,* a la confesión, a los *Kyries, Gloria,*

y jarra con palangana y cuatro toallas. En la del lado del evangelio se ponían la palmatoria, el canon pontifical, las mitras (si no se colocaban en el altar) y el gremial (*gremiale*)[48].

Cerca del altar, al lado del evangelio, el báculo pastoral (*baculus pastoralis*)[49], mientras que el manípulo (*manipulum*)[50] se ponía dentro del misal o el evangeliario, con las extremidades colocadas sobre la cubierta del libro.

Cuando se dirige procesionalmente a la catedral o se retira y en la procesión de entrada o retirada del altar el arzobispo va precedido de la cruz arzobispal o metropolitana[51] (*Caeremoniale episcoporum,* 1984, nº 62). Sólo los canónigos podían ir detrás de ella. Es portada por un cruciferario con sotana y sobrepelliz, con el crucificado mirando al prelado, y en España era costumbre que estaba siempre colocada junto al trono del arzobispo en su pie y se trasladaba al lugar donde realizaba una acción sacramental, portada por su susodicho cruciferario.

En esta catedral se colocaba también en la capilla mayor, en el presbiterio bajo, arrimada a la reja del lado de la epístola, en medio de ella, una credencia o aparador cubierta con un tapete de seda, con dosel del mismo tejido, del color del día.



Cardenal Amigo Vallejo con el hábito coral (sotana, muceta y birrete rojo y roquete blanco) y cruz pectoral pontifical con cordón entretejido de seda roja y oro.

Aquí se colocaban fuentes y salvillas de plata del propio prelado, arrimando las mayores de ellas al dosel a espaldas de la misma mesa, poniendo aquí también algunos aguamaniles de plata pequeños, que no sólo servían de ornato, sino para dar aguamanos al prelado cuando fuese oportuno.

Siempre se lavaba las manos en el trono al llegar, con traje coral y bonete, antes de revestirse, y, tocado de mitra, en el mismo sitio leído el ofertorio, quitados anillo y guantes, y, en el lado de la epístola, después de incensar oblata y altar y ser él mismo incensado. Igualmente, en ceremonias especiales, como después de la imposición de la ceniza o reparto de palmas en la procesión de ramos o velas en la Candelaria. Se disponían para ello toallas ricas de lienzo.

En nuestra catedral el trono se preparaba en el lado de la epístola mirando al coro, cubierto con dosel del color del día, menos negro (sustituido por morado), con tres gradas y tarima enmoquetadas o alfombradas, y

Sanctus y *Agnus,* al evangelio, al ser incensados, al dar y recibir la paz, desde el prefacio hasta la comunión inclusive, y a la bendición.

[48] Es un delantal, como su nombre indica, cuadrado u oblongo, de unos 90 cm de largo y un poco menos de ancho, del color litúrgico del día que se coloca sobre el regazo del prelado cuando está sentado, para impedir que desgaste con las manos la casulla. Se documenta en el siglo XIV. Está hecho de seda, forrado y bordado, a menudo con una cruz o con el escudo del prelado en el centro. Lo usaba cuando estaba sentado. Hay uno de lino que se usa en ceremonias especiales para evitar que se ensucien los ornamentos: imposición de la ceniza, bendición de óleos, entrega de candelas o palmas…

[49] Significa la jurisdicción. Es un bastón largo, curvado en la parte superior y puntiagudo en la parte inferior. El de los obispos (que usan en sus diócesis), arzobispos (en sus provincias) o abades (en su monasterio) era plateado, y el de los cardenales (que pueden usarlo en sus títulos de Roma y en el resto de los lugares) y patriarcas, dorado. El obispo diocesano puede conceder su uso a otro obispo en su territorio. Se lleva con la mano izquierda, con la curva hacia adelante (*Caeremoniale episcoporum,* 1984, nº 59). Se usa en las vísperas y procesiones solemnes y en las misas pontificales excepto el Viernes Santo y en los funerales. En la misa lo lleva en la procesión de entrada, al evangelio, cuando predica, para la profesión de fe, cuando se traslada de un lugar a otro y cuando bendice.

[50] En principio un pañuelo de mano de etiqueta y ceremonia (*mappa*), sujeto al brazo izquierdo sobre la manga del alba, que fue adoptado por el celebrante y los ministros sagrados para la celebración de la misa y que acabó tomando la forma de una pequeña estola, del color del día. Suprimido actualmente en el Rito Romano para su uso ordinario.

[51] El papa Gregorio IX de Segni (+1241) la extendió como insignia de los legados papales y patriarcas a todos los metropolitanos, y la pueden usar en toda su provincia eclesiástica.

Disposición de la ceremonia de recibimiento del arzobispo Marcelo Spínola y Maestre en 1896 en el antiguo porche de la puerta de la Asunción, que sólo se abre en contadas ocasiones. En el centro, reclinatorio para el juramento de los estatutos de la Catedral. En el altar, la Virgen de la Sede vicaria. El arzobispo de pontifical en su trono en el lado del evangelio, con los diáconos de honor, el diácono y subdiácono de servicio y el asistente mayor mitrado. Enfrente las demás dignidades mitradas en sus sillas rasas. Los acólitos, como en las grandes solemnidades, revestidos de dalmáticas con redropiés. El cruciferario con roquete de alas recogidas en el brazo como corresponde.

la cátedra, de brazos altos, se tapizaba con funda del color del día, poniendo a sus pies un cojín o almohada del mismo color.

A su derecha se colocaban dos taburetes o sillas rasas del mismo color, uno para el primer diácono de honor y otro para el asistente mayor (revestido de capa pluvial del color del día, normalmente el deán), y a su izquierda uno, para el otro diácono de honor, así como otros para las dignidades, los ministros, diácono y subdiácono de servicio, se colocaban en dos sillas rasas en lado del evangelio.

Se tenía así mismo preparada otra silla forrada del color del día, también de brazos altos, al lado del evangelio, arrimada al retablo o dentro de la sacristía, para colocarla en medio del altar para cuando el prelado administraba las cenizas o repartía los ramos y palmas. También tenían un cojín o almohada de terciopelo para ponérsela a los pies en la misma ocasión o para cuando hiciera oración al subir al altar.

Los diáconos de honor o asistentes, canónigos, usaban dalmáticas o planetas, según correspondiera. En el uso general, iban con amito sobre sotana y roquete o sobrepelliz, pero en Sevilla iban con alba, adornada con redropiés (*parurae, plagulae* o *aurifrisia*), dos cuadrados de tela rica a juego con los ornamentos del terno, a menudo bordados, cosidos en la parte delantera y trasera, que surgen a partir del siglo X[52], y puños o bocamangas del mismo tejido, como también diácono y subdiácono de servicio, reminiscencia medieval, los cuales también se usan en el rito ambrosiano y los rescataron los del *Movimiento de Oxford* y comunidades monacales durante el movimiento litúrgico, porque habían ido desapareciendo en el siglo XV al desarrollarse la artesanía del encaje.

Las dalmáticas llevaban collarines que proceden de los amitos adornados o *paramentados* medievales, a los que se aplicaba, como ya hemos advertido, una rica banda en uno de los dos lados largos, de modo que, puesto, rodeaba el cuello a modo de collar.

[52] Se siguen viendo en acólitos de cofradías. *Vid.* RIGHETTI, M.: *Historia...*, op cit., t. I, p. 5.

También intervenían cuatro ministros, escogidos de entre los veinteneros. Uno era el de palmatoria (*bugia*, *palmatoria* o *scotula*), que estaba siempre al lado del del libro, cuando el prelado leía o cantaba algo de este; no se usaba el Viernes Santo. La dicha palmatoria debía ser dorada para cardenales y patriarcas y plateada para todos los demás prelados, con vela de cera pura. Otro era el mencionado del libro. Los de mitra y báculo llevaban humerales (*vimpae*), que eran unas bandas estrechas de seda sin forrar del color del día, que se colocaban alrededor del cuello los ministros correspondientes.

En el turno de pontificales de la catedral, el libro y la palmatoria correspondían a los dos beneficiados más antiguos, y la mitra y el báculo a los que estaban de vestuarios de tercia en la semana siguiente. Estaban exceptuados de este turno el maestro de ceremonias y el familiar del prelado si fuesen beneficiados, y el beneficiado salmista.

En el artículo 66 de las actuales *Reglas de Coro* se consideran celebraciones reservadas al prelado y, en su defecto, al deán: oficio y misa de medianoche de Navidad y misa del día, Epifanía, Candelaria, Miércoles de Ceniza, celebración del Domingo de Ramos, misa Crismal, misa *in Coena Domini,* celebración de la Pasión del Señor, la Vigilia Pascual y la solemnidad de la Resurrección del Señor, Ascensión del Señor, San Isidoro patrono de Sevilla, Pentecostés, Corpus Christi, Santos Pedro y Pablo, Asunción con procesión de la Virgen de los Reyes, Todos los Santos, Todos los Fieles Difuntos e Inmaculada Concepción.

DIGNIDADES MITRADAS

Según nos refiere Ortiz de Zúñiga[53], por privilegio firmado en Agnani a ocho de julio de 1255 por el papa Alejandro IV dei Conti di Segni, podían utilizar mitras blancas o simples, en honra del prelado y de la sede hispalense, en las principales festividades, las siguientes dignidades del Cabildo Catedral: deán (siempre a la derecha del prelado), arcediano de la Villa (a su izquierda), chantre, tesorero, maestrescuela, arcedianos de Écija y Jerez. Esto se empezó a realizar desde el año siguiente de 1256. Esta honra de la Iglesia de Sevilla se atribuye a los méritos de San Fernando y a la devoción de su hijo Alfonso X el Sabio.

Tras el Concordato referido de 1851 se fijaron las dignidades mitradas en seis ya reseñadas: deán, arcipreste, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero, a las que se añadía el capellán mayor de San Fernando (propio de Sevilla).

Misa estacional en la solemnidad de la Inmaculada Concepción en el altar mayor de la catedral, en la que aparecen concelebrando las dignidades del Cabildo con sus mitras blancas, todos con ornamentos celestes.

El papa Urbano II, por bula emitida entre 1105 y 1108, ya había concedido a las dignidades de la Catedral de Santiago de Compostela[54], a petición del arzobispo Diego Gelmírez, el uso de mitras, en este caso preciosas, en las ceremonias pontificales.

A las dignidades de la Catedral de Toledo, cuya Iglesia había sido confirmada como Sede Primada de las Españas por Alejandro III Bandinelli en 1170, se le otorgó este privilegio por el papa Celestino III Orsini, que había sido mucho tiempo legado en los reinos hispánicos, en 1209[55].

León XIII Pecci, por un Breve emitido en 1896 a petición del prelado y Cabildo de Valencia, por el que autorizó la modificación del hábito coral de este, concedió también el uso de mitras simples a las dignidades del Cabildo en todos los actos pontificales[56].

[53] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales...*, op. cit., 1677, p. 83.

[54] DE MARIANA, J.: "Historia General de España", en *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras del Padre Juan de Mariana*, M. Ribadeneyra, Madrid, 1854, t. I, lib. X, cap. VI, p. 285; *Historia Compostelana. Introducción, traducción, notas e índice de Emma Falque,* Akal Ediciones, Madrid, 1994, cap. XLIV, p. 151.

[55] DE MARIANA, J.: "Historia General de España", op. cit., p. 285; RAMÓN PARRO, S.: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos*, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857, t. I, p. 806.

[56] SANCHIS Y SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909, p. 26.

Planeta negra, siglo XVIII, Catedral de Sevilla (Foto Cabildo Catedral).

Dalmática morada, siglo XVIII, Catedral de Sevilla (foto Cabildo Catedral). En el tiempo de Septuagésima, diácono y subdiácono usaban dalmáticas moradas, y el cuarto domingo de Cuaresma, rosas.

Este privilegio lo disfrutaban también[57], sin pretender ser exhaustivo, restringido a algunas dignidades o extendido a todas e incluso a todo el cabildo de canónigos, catedrales italianas como Benevento, Grado, Lucca, Manfredonia, Messina, Milán, Monza, Nápoles, Palermo, Salerno; portuguesas, como Lisboa; francesas como Besançon, Lavantz, Lyon, Vienne; belgas como Gante; alemanas como Bamberg, Colonia, Maguncia, Ratisbona; polaca, como Cracovia; austriaca como Linz; checa, como Praga, y en Malta.

En los *Estatutos* citados del Cabildo de Sevilla de 1985, en el artículo 50, leemos: "Por aplicación del Breve del Papa Alejandro IV, de ocho de junio de 1254, se conservarán en esta Iglesia las Dignidades de Deán, Arcipreste, Arcediano, Chantre, Maestrescuela, Tesorero, a las que se añade la de Capellán Mayor de San Fernando […]. En razón del citado privilegio, las Dignidades usarán mitra en las funciones catedralicias que revistan especial solemnidad, acompañando al Arzobispo". Ha caído en desuso en el pontificado del arzobispo Asenjo y no se ha vuelto a restaurar hasta el momento.

[57] HOSPODAR, B.: "Pontifical vestments and exceptions", *The American Ecclesiastical Review*, vol. CXXI, 1949, pp. 122-123; WALCOTT, M. E. C.: *Cathedralia: A Constitutional History of Cathedrals of the Western Church*, Joseph Masters, London,1865; WALCOTT, M. E. C.: "On Capitular and Conventual Arrangement", en *The Ecclesiologist*, vol. XXVI, nº CLIX, The Ecclesiological Society, London, 1865, pp. 189 ss.

LAS PLANETAS

Vamos a decir unas palabras sobre las planetas (*planetae plicatae*), un ornamento suprimido en la reforma de la Semana Santa de Pío XII Pacelli de 1955 y en todo su uso en el *Novus Rubricarum Codex*, nº 137, de San Juan XXIII Roncalli en 1960.

Esta sustituía a la dalmática del diácono y a la tunicela del subdiácono en la misa solemne, también usada por los diáconos de honor en la misa pontifical, negra el Viernes Santo o morada en Adviento (salvo el domingo tercero, que se usaban dalmáticas rosas o, en su defecto, moradas), Cuaresma (excepto el cuarto domingo, igual que el tercero de Adviento), en las misas *de tempore* de las vigilias de ayuno (excepto la de Todos los Santos y Navidad), en las témporas (excepto en las de Octava de Pentecostés), funciones anteriores a la misa en las vigilias de Pascua y Pentecostés y en la bendición y procesión de candelas. En el tiempo de septuagésima se usaban tunicela y dalmática moradas.

También se usaban en rito ambrosiano y en el premonstratense con variantes. En los ritos de órdenes reli-

Misa concelebrada por el arzobispo don José Ángel Saiz Meneses y los obispos auxiliares don Ramón Valdivia y don Teodoro León.

giosas (cisterciense, dominicano, carmelita), simplemente se prescindía de la dalmática y la tunicela.

Era uno de los usos más antiguos del Rito Romano, de cuando en Roma, hasta el siglo XI, todo el clero llevaba casulla, una vez desaparecido su uso como prenda civil hacia el siglo VI, y que sólo fue conservado en celebraciones penitenciales, porque, al subir al presbiterio, los ministros sagrados las trocaban por dalmática y tunicela, una vez estas introducidas, menos en tiempos y celebraciones penitenciales.

Cuando la casulla se restringió para la misa como ornamento de obispos y sacerdotes, para distinguir a estos de diáconos y subdiáconos, estos las llevaban plegadas por delante. Después empezaron ya a hacerse *ex profeso* más cortas por delante. Donde no había, los ministros no usaban ornamento exterior.

Se despojaban de ella al desempeñar una acción litúrgica, en origen por principios prácticos, se interpretó al final por no ser un ornamento propio de ellos. El subdiácono la llevaba excepto cuando cantaba la epístola. El diácono la llevaba hasta el evangelio, en que se la quitaba, la doblaba a modo de banda y se la colocaba sobre la estola hasta acabada la comunión. Como esto no era cosa cómoda o imposible por el tejido y bordados, o, en cualquier caso, antiestético, se sustituía por el estolón (*stola latior*) sobre la estola.

Es interesante destacar para nosotros la evolución de la forma de la planeta, pareja a la de la casulla, recortándose progresivamente. El pliegue que se producía cuando se echaba hacia atrás, dio origen a una forma recortada del frente. En periodo barroco se recortó también por los hombros, tomando la apariencia de una casulla de guitarra acortada por la parte delantera a la altura del pecho, o plegada.

Sin embargo, en la catedral de Sevilla se conservó ese uso intermedio, llamado por Simón de la Rosa *a la usanza griega.* Ya se había suscitado la licitud de estos en el XVII, pues tenemos el Decreto 1821, de veintiuno de enero de 1690, que dice: "¿Están obligados a llevar en el tiempo de Cuaresma el Diácono y el Subdiácono asistentes al Celebrante las planetas plegadas según lo prescrito en el Ceremonial? Responde: 'Según su mente'. Y su mente es, que si las planetas son según la forma original, procure el Reverendísimo Arzobispo suavemente hacerlas reducir según el uso de la Iglesia Romana"[58]. Palafox intentó, sin fruto, reavivar este asunto ●

[58] *Ad. 7. An tempore Quadragesimae Diaconus et Subdiaconus asistentes Celebranti teneantur deferre Planetas plicatas ad praescriptum Caeremonialis? Respondit: 'Ad mentem'. Et mens est, quod si Planetae sint ad formam originalis impressi, curet Rm̃us Archiepiscopus suaviter illas reduce facere ad usum Ecclesiae Romanae.*

ALTAR DE PLATA, CA.1739

Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749)
Óleo sobre lienzo
171 x 109 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El 21 de octubre de 1743 ingresó en el patrimonio de la catedral de Sevilla el lienzo que representa, con profusión de detalles, el altar de plata que, durante la Modernidad, sirvió como argénteo trono para la celebración del triduo de Carnestolendas y las octavas del Corpus Christi y de la Inmaculada Concepción en la capilla mayor de la seo hispalense.

Aunque no está documentado, sí se atribuye con fundamento a Domingo Martínez la autoría de este lienzo. En opinión de Santos Márquez, el que fuera el pintor sevillano más importante de la primera mitad del siglo XVIII sería el auténtico diseñador del "monumento a la Eucaristía más deslumbrante y colosal de toda la cristiandad", aunque, desde luego, hubo de contar para ejecutar su idea artística con el trabajo de los plateros Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente, del escultor Pedro Duque Cornejo y del latonero Andrés Alonso Ximénez durante el periodo de construcción (1725-1742) de una obra, cuya realización debe ser enmarcada en el proceso de barroquización que experimentó la catedral a instancias del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona mientras la corte permanecía en Sevilla (1729-1733).

Realizado en una fecha cercana a 1739, "cuando se quiso poner fin a las nuevas hechuras que debían completar el conjunto", este lienzo cumpliría un doble objetivo: por una parte, recordar a los encargados de la catedral el acabado final que debía ofrecer el altar de plata a la hora del montaje anual y, por otra, fijar para los capitulares y mayordomos de fábrica lo que quedaba por realizar para su futura y definitiva conclusión. Así lo prueba la referencia documental de 21 de junio de 1770 en la que la renovación de la peana del trono del Santísimo debería hacerse con "arreglo al diseño que sirvió para el dicho altar", aludiendo, sin duda, a esta obra.

La pintura tiene, también, el interés de plasmar con primorosos detalles todos los elementos que conformaban una de las más importantes creaciones de la platería sevillana y española de todos los tiempos en su momento más importante, ya que hoy se conserva de manera incompleta por la pérdida, durante la Guerra de la Independencia, de los tres altares complementarios que se ubicaban en las gradas y que aquí se reflejan pormenorizadamente, restando sólo el trono o altar alto que sirve ahora como telón de fondo de grandes solemnidades catedralicias. Además de la propia estructura, con reminiscencias de custodia de asiento, se perciben los bustos-relicario de San Laureano y San Leandro y la abundante candelería que iluminaba todo el conjunto y, especialmente, servía para la contemplación de los frontales de altar y de las imágenes de los patriarcas de la Iglesia de Sevilla, San Isidoro y San Leandro –atribuidos a Duque Cornejo–, la Inmaculada de Alonso Martínez que donara Gonzalo Núñez de Sepúlveda el siglo anterior y, quizá lo más destacado, la recreación de los bellísimos muebles y tejidos que completaban el conjunto como el gran dosel con su marco dorado, el frontal blanco con sus bordados y sedas de oro y colores que no llegó a realizarse, la alfombra dispuesta delante de las gradas con tonos verdes, azules, rojos y dorados –oculta en parte por una cartela que finalmente quedó vacía–, y que, probablemente, fuera la que donara Juan Pérez Caro en 1695, las colgaduras que cubren el retablo mayor y realzan el altar de plata –no documentadas, pero en todo similares a las utilizadas

para revestir los pilares del presbiterio y del crucero–, costeadas por Pedro Olazábal y contratadas en 1726 con el tejedor José de Llamas con bandas verticales delimitadas por galones de oro.

Para el Cabildo tener esta pintura que mostraba la idea de máximos de su altar de plata era motivo de orgullo y no hacía, con su encargo, más que seguir la misma pretensión que había llevado a encargar estampar el Monumento del Jueves Santo al grabador Pedro B. Bouttats siguiendo, por cierto, el dibujo de Domingo Martínez en 1737. En la misma lógica, Martínez, que era maestro pintor y arquitecto de la catedral, ya había realizado la misma operación con los retablos mayores de San Telmo (c.1723) y de la Virgen de la Antigua (c.1734).

El mensaje doctrinal transmitido por partida doble –en lienzo y en plata–, por parte de Domingo Martínez y el Cabildo catedralicio sería claro, pero acumulativo: la reafirmación dogmática del Sacramento de la Eucaristía, la defensa de la creencia en la Inmaculada Concepción de María, la exaltación de la Antigüedad de la Iglesia de Sevilla, la proclamación de su fidelidad a Roma y la ratificación de la santidad de esta tierra bañada con la sangre de los mártires, todo reunido en una obra colosal que, para mostrarla cuando no estuviera montada, fue reproducida en el lienzo por su diseñador, el más cualificado pintor hispalense del momento.

Álvaro Cabezas García

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES GARCÍA, F.: "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla", *Goya*, nº 271-272, 1999, pp. 241-246.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003, lámina 14.

HERRERA GARCÍA, F.: "Proyecto del retablo mayor de San Telmo", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, catálogo de la exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 214-215.

PLEGUEZUELO, A.: "Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua (cat. 88)", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, catálogo de la exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 210-211.

QUILES, F.: *Teatro de la gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad Pablo de Olavide, 2007, p. 144.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023, pp. 259-270.

SANZ, M.J.: "Altar de plata (cat. 87)", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, catálogo de la exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 212-213.

VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, el autor, 1978, p. 107.

LOS CUATRO BLANDONES LLAMADOS "LOS GIGANTES", 1579-1581

Hernando de Ballesteros Narváez o el Mozo (h.1540-Sevilla, 1610)
Plata en su color fundida, torneada, repujada, cincelada y grabada
190 x 83 x 83 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Los cuatro blandones más antiguos que conserva la seo hispalense son "los Gigantes", denominados así desde antiguo por sus grandes dimensiones, siendo una de las muestras más importantes de la platería renacentista sevillana. La hechura de estas piezas corrió a cargo del platero de la catedral Hernando de Ballesteros Narváez, también llamado el Mozo, quien heredó el cargo tras el fallecimiento de su padre en 1579. Precisamente en dicho año, el Cabildo decidió hacer estos cuatro blandones para las grandes ceremonias catedralicias, siendo acabados en diciembre de 1581, cuando fueron tasados por los plateros Juan Tercero, Diego de Becerra y Juan Maldonado. A partir de este momento, se convirtieron en un referente iconográfico del culto de la catedral, pues estaban presentes en las grandes fiestas litúrgicas, tales como los cultos del triduo pascual, Corpus Christi y su octava o las fiestas de la Asunción y la Inmaculada.

Como buen ejemplo de la platería renacentista hispana, en su estructura mantiene el concepto abalaustrado. En primer lugar, su peana, de diseño triangular, es soportada por tres elegantes y manieristas sirenas, que recuerda al pie del tenebrario catedralicio en el que participaron Hernán Ruiz II, Juan Bautista Vázquez el Viejo, Pedro Delgado, Juan Giralte y Bartolomé Morel, entre 1559 y 1564. Su vástago se inicia en un tambor entre arandelas y le sigue un grueso nudo ovoide y el torneado cuello que soporta el ancho y moldurado plato superior para recibir el mechero, recordando a las composiciones clásicas de este tipo de piezas de luz del quinientos y, si bien no hay ningún referente coetáneo con estas dimensiones, sí un precedente de balaustre, como son los que aparecen en las andas que Juan Tercero y Francisco de Alfaro terminarían de labrar en 1575 para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Coronada de Medina Sidonia (Cádiz).

Empero, donde Ballesteros Narváez se muestra totalmente novedoso es en su adorno, pues demuestra que es conocedor del lenguaje libresco manierista afín a la escuela de Fontainebleau. Las aludidas sirenas de la base nacen de dicho imaginario, al igual que los términos que aparecen como costillas en el nudo, los óvalos heráldicos, los mascarones velados con penachos plumíferos y las cabezas de querubes. El resto de

los adornos serán los comunes en la platería de este momento. Así, aparecen las aludidas cartelas ovaladas con cueros enrollados, tarjas y cintas, formando un fondo apretado, donde también tienen cabida algunos frutos, flores y paños colgantes. Todo este ornamento se muestra con abundantes quiebros y recortes, los cuales le confieren a la pieza un barroquismo general que se repite en otras obras de su taller como las mazas de la Universidad de Sevilla o las ánforas de óleos de la catedral y la colegial del Salvador. El origen de toda esta decoración se encuentra en los repertorios de las estampas flamencas e italianas divulgadoras del estilo francés de Rosso y Parmigianino, como fueron las de Cornelis Floris, Cornelis Box, Vredeman de Vries y Virgil Solis. Además, en los óvalos del nudo escoltados por dos atléticos y musculosos angelotes se advierte un conocimiento de Miguel Ángel, a través del romanismo de Gaspar Becerra y sus seguidores que difundieron estos tipos utilizados también por otros maestros contemporáneos como Juan de Arfe, Francisco de Alfaro y Francisco Merino.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Orfebrería en Sevilla*, Tip. M. Carmona, Sevilla, 1925, p. 12.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 217-219.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería en la Catedral de Sevilla*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1989, nº 17.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 453.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, p. 473.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla,1985, pp. 614-615.

SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1970, nº 49.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 152-155.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1930, p. 37.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 151.

JARRO DE LA SIERPE, FINES DEL SIGLO XV, PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

Anónimo germano

56 x 31 x 20 cm

Plata dorada cincelada, repujada, fundida y grabada

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La llegada del llamado Jarro de la Sierpe a la seo se produjo el 2 de marzo de 1564, día en el que fue registrado en su inventario, especificándose que el Cabildo lo había adquirido a don Pedro de Castro, camarero del cardenal y obispo de Burgos don Francisco de Mendoza, junto a dos cántaros de óleos, por 357.890 maravedíes. Sin embargo, no se trataba de un conjunto unitario, pues el aguamanil era una pieza antigua y de origen claramente civil a diferencia de los cántaros, labrados en Amberes hacia 1530 para la función litúrgica que marcaban las escenas bíblicas reproducidas en sus superficies.

Por lo tanto, se trataba de un jarro que fue adaptado a un uso religioso, utilizándose habitualmente en la liturgia del lavatorio de manos durante las misas principales del altar mayor, o para ser expuesto en los ricos aparadores que se levantaban en las grandes ceremonias catedralicias. Reproduce un clásico aguamanil que se inicia en una peana circular, ligeramente convexa, del que arranca un vástago reducido a un pequeño nudo esférico achatado y un cuerpo cilíndrico que soporta el recipiente. Este último describe igualmente una esfera achatada, partida por una banda y de la que nace el cuello ligeramente troncocónico y sesgado con una moldura central. Lo más singular es su pico vertedor que adquiere la forma de la "sierpe" que le da nombre, aunque realmente se trata de un imaginario dragón con sus fauces abiertas de donde salen dos pequeños tubos conductores del agua interior. En el lateral contrario, el asa tiene también forma de reptil, ahora la de un estilizado lagarto escamado cuyas patas se adhieren a la superficie del recipiente describiendo la S característica. Un adorno animal que se completa con la figura que remata la tapadera, la cual reproduce una esfinge alada que, en una posición heráldica, apoya su pata delantera derecha sobre un orbe. Interesante también es su ornamento. No cabe la menor duda que se trata de una recreación de formas del último gótico, con enroscadas cardinas y alargados acantos que cubren todas las partes de la pieza, siendo especialmente interesantes los abultados esféricos con la persistente hojarasca que se disponen en la peana, nudos y cubierta. No obstante, lo que le hace partícipe del nuevo lenguaje humanista es la aludida banda que atraviesa el recipiente. Recordando a los frisos de la antigüedad romana, en este relieve se recrea la unión del sol y la luna. En concreto, ambos astros son planteados de manera esférica y perfiles humanos, y en una composición lineal y simétrica, son llevados por sendos putis en carros triunfales tirados por una pareja de caballos y conducidos hacia un castillete central entre cipreses, en cuya puerta aparece un siervo maniatado. Una iconografía que, además de reafirmar el origen profano de la pieza, se puede interpretar como una alegoría del amor, lo que permite vincular el origen de este jarro con la dote de alguna importante dama casadera donde eran habituales este tipo de prendas argénteas.

Por todo lo expuesto, es evidente que estamos ante una obra propia de fines del siglo XV o principios del siguiente. No obstante, lo más discutido por la historiografía a lo largo de la última centuria ha sido su origen. Si bien en un principio se le atribuyó una procedencia portuguesa por su cercanía a un par de ejemplares parecidos conservados en el país vecino, cierto es que ya en 1977 Carl Hernmarck alertó de su relación con las creaciones germanas del último gótico, tanto con las recreadas en estampas como con los aguamaniles labrados en el sur alemán, conservándose ejemplos parecidos en museos de Frankfurt, Viena, Stuttgart, Metropolitan de Nueva York, Victoria y Alberto de Londres o Budapest. Piezas todas ellas fechadas en la segunda mitad del siglo

XV y primeros años del XVI, periodo durante el cual la creatividad germana causó gran admiración en toda Europa. De ahí que no nos parezca extraña su aparición en la España de estos años, cuanto más cabría incluso la posibilidad que hubiese sido labrada por alguno de los muchos orfebres alemanes que trabajaron en los diferentes reinos hispanos en esos años, tal y como recordara la profesora Heredia Moreno. En definitiva, estamos ante una obra excepcional del último gótico representativa de esa orfebrería alemana que tan admirada fue entre la élite sevillana del Renacimiento.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 441.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, pp. 464-465.

HEREDIA MORENO, M. C.: "La platería germánica en España en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la península", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 101-113.

HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith, 1430-1830*, Dotheby Parker Bernet Bublications Limited, Londres, 1977, pp. 131-132.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 621.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo*, Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 89.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Jarro de la Sierpe", en *Arte del Renacimiento en Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2022, pp. 152-154.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 45-46.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 170.

SANZ SERRANO, M.J.: "Aguamanil de la Sierpe", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 178.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial*, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 168.

PAREJA DE CÁNTAROS PARA LAS MISAS DE PONTIFICAL, CA. 1530

Anónimo de Amberes

Plata sobredorada, cincelada, repujada, fundida y grabada

80 x 40 x 35 cm

Marca: mano desplegada (ciudad de Amberes), una F gótica y jarra con flores

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta pareja de cantaros fue adquirida por el Cabildo catedralicio junto al jarro llamado de la Sierpe el 2 de marzo de 1564 a don Pedro de Castro, camarero del cardenal y obispo de Burgos don Francisco de Mendoza, por 357.890 maravedíes. Estos se adquirieron sin tapadera, por lo que cinco días después Hernando de Ballesteros el Viejo, platero de la catedral, cobraba su hechura, añadiendo además en noviembre de dicho año tres palmos de cadenas para la sujeción de dichas tapas.

No obstante, a diferencia de lo que sucede con el jarro de la Sierpe, la iconografía veterotestamentaria que se reproduce en los relieves de las superficies de estas ánforas hace pensar que su finalidad originaria era religiosa, aunque quizás su función en las misas de pontifical fuera dada tras su llegada a la catedral y de ahí la incorporación por parte de Ballesteros de las cubiertas referidas. De lo que no hay duda en este caso es de su origen, pues presenta la marca de la localidad de Amberes, siendo además un trabajo renacentista de primer orden tanto en factura como en su diseño y repertorio figurativo. Sobre una peana de planta circular y con un desarrollo cónico estilizado a través de gallones que se abre en su parte superior a manera de plato, se levanta el cuerpo aovado y ligeramente apuntado del recipiente. Este está dividido en tres registros. El inferior de mayor tamaño se ornamenta con tríos de atlantes y cariátides alternantes portando cestos de frutas salidos de los hermas que fueron tan habituales en las estampas italianas y flamencas de principios del siglo XVI. Tras una gruesa corona de laurel, aparece un friso de imaginería, donde se reproducen temas bíblicos separados por los dos mascarones de cabezas de fauno en los laterales que soportan el asa de las ánforas. Los pasajes que se reproducen en una de estas ánforas son el Paso del Mar Rojo y la Alabanza a Dios por haberles librado del yugo egipcio, y en la otra el combate de David y Goliat seguido de la llegada victoriosa de Saúl y David tras vencer a los filisteos. Todos estos temas están resueltos siguiendo estampas de la época, y aplicando los recursos de la perspectiva y el naturalismo propios del Renacimiento. Sobre la parte curva del cuerpo ovado y como tercer registro aparecen cartelas ovales en tarjas de cueros recortados y frutos, donde aparecen las siguientes leyendas alusivas a los temas antes descritos. En el ánfora que narra el pasaje de la liberación de la esclavitud de Egipto, tomado del libro del Éxodo (15, 1 y 4), rezan las siguientes inscripciones en cuatro cartelas: "DOMINVS MAGNIFICATVS EST // EQVV: ET ASCESORE DEI ECIT: I MARE// DNS: SVBVERTIT CVERVS: PHARAONIS// ET PRINCIPES; EI SWBMEIRSI: SVNT. En el cántaro que cuenta la victoria de David, tomada del Primer libro de Samuel (17, 51 yt 18, 7), aparecen en las cuatro tarjas las siguientes inscripciones: VICIT SAVL MILLE // ET DAVID CEDE: MILLLIA // STETIT SVP PHILIS:TEVM // ET PRECEDIT CAPVT: EIVS. Finalmente, el cuello cilíndrico del ánfora es liso, y de la parte superior del cuero ovoide parten dos picos vertedores sobre arpías vociferantes y un asa formada por la unión de dos serpientes, elementos estos últimos inspirados en el léxico imaginario del grutesco libresco tan presente en la platería renacentista europea de la primera mitad del siglo XVI.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Cántaro", en *Platería europea en España (1300-1700),* Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, pp. 100-103.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 441.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, pp. 475-476.

HEREDIA MORENO, M. C.: "Cántaro", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, La Coruña, 2000, p. 142.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La Platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp, 620-621.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Cántaros para los óleos", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 216.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo,* Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 89.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 46-47.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 170-171.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 168.

FUENTE DE PAIVA, 1575-1600

Anónimo flamenco

Plata dorada cincelada, repujada y grabada

6 x 59 (dm) cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El legado de doña Ana María de Paiva a la catedral de Sevilla, presentado ante el capítulo catedralicio el 23 de agosto de 1688, se componía de dos bandejas de plata dorada y una alfombra de seda. No obstante, en este legado destacaba una de las bandejas, la que pasará a ser conocida como la Fuente de Paiva, una pieza excepcional que se registró como una bandeja "historiada de cincel dentro y fuera (buena pieza). Dixo que esta fue dádiva del Rey de Portugal al Capitán Diego de Paiva su padre". Por lo tanto, si la declaración de la donante es cierta, esta bandeja perteneció al rey de Portugal, quien se la regaló al capitán Diego de Paiva antes de su llegada a Sevilla, lo cual aconteció en 1622 y donde permaneció hasta su muerte en 1669. Por lo tanto, el monarca que hizo tal regalía debió ser Felipe II de Portugal y III de España, quien ocupó el trono portugués entre 1598 y 1621. No obstante, la pieza es más antigua. Si tenemos presente el diseño y su labrado se puede fechar en el último cuarto del siglo XVI. Y si bien su diseño es el tradicional de la época, de plato ancho, con orilla saliente y botón central, lo que sobresale es su rico labrado donde se mezclan motivos ornamentales de gusto manierista y diferentes temas figurativos en el que se desarrolla un programa iconográfico claramente humanista y vinculado con el buen gobierno del príncipe.

Presenta un borde gallonado con una crestería saliente formada por tornapuntas enroscadas de recortes de cuero. La ancha orilla presenta un friso ornamentado por tarjas unidas entre sirenas y jarrones frutales, donde se disponen los temas alegóricos de las virtudes teologales y cardinales, junto a la filosofía. Continúa un friso decorado con cartones formando cartelas con mascarones y veneras, el cual hace las veces de entablamento de la arquitectura que sirve de marco de las escenas que se reproducen en el friso principal que ocupa todo el fondo. De hecho, parejas de hermas son los soportes que enmarcan los cuatro rectángulos apaisados que recogen otras tantas escenas donde se recrean triunfos propios del humanismo, en concreto, basados en las estampas del *Ciclo de las vicisitudes de los asuntos humanos* realizado por Maarten van Heemskerck de 1564. De hecho, el artífice de esta obra en plata va a elegir cuatro triunfos que van a conformar los diferentes caminos que puede tomar el gobierno del príncipe, como el de la paz que trae la riqueza o el de la guerra producto del orgullo. Así, el triunfo de la Paz es representado con un carro tirado por corceles donde la diosa de la Paz muestra una rama de olivo y se rodea de su séquito, encaminándose a un paisaje bucólico iluminado por el arcoíris. En contraposición aparece el triunfo de la Guerra con el carro donde el príncipe se rodea de una panoplia de armas, acompañado de su corte con símbolos alusivos al mal y vislumbrándose al fondo una ciudad en llamas. El triunfo de la Opulencia se representa con otra entrada triunfal donde el príncipe en su carroza tirada por caballos porta una corona y su corte derrama riquezas de cornucopias y ánforas, todo ello en un paisaje bucólico. Y finalmente, el triunfo del Orgullo se recrea con otro carro presidido por un príncipe con un espejo y un pavo real, escoltado de una elegante comitiva y donde se asoma una ciudad antigua que fácilmente se identifica con Roma. Una iconografía en clave humanista que casa a la perfección con las virtudes teologales y cardinales que aparecen en el borde, pues su práctica lleva al príncipe al buen gobierno. Finalmente, una guirnalda de frutos y hojas entre recortes de cuero da paso a la medalla central, donde se representa el Sacrificio de Isaac que, según se ha interpretado, debió sustituir a la heráldica que solía aparecer en este lugar, aunque en realidad su estilo es igualmente manierista y no se aparta del resto de relieves. Puede que dentro del discurso que se describe en esta alegórica bandeja, pueda representar el Amor de Dios que debe estar siempre en el gobierno del príncipe cristiano.

Una pieza en la que ya María Jesús Sanz advirtió de su posible origen flamenco y con la que coincidimos en dicha atribución, en tanto fueron bastante habituales este

tipo de creaciones de riqueza ornamental y figurativa en el manierismo nórdico.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 457.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, 1925, Sevilla, pp. 475-476.

RODA PEÑA, J.: "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 13-14, 2007-2008, p. 139.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo,* Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 93.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 47-48.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 149.

SANZ SERRANO, M. J.: "Fuente de Paiva", en *La Fiesta en la Europa de Carlos V, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V,* Madrid, 2000, pp. 391-392.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Sevilla, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, 1977, p. 168.

BANDEJA MEXICANA DONADA POR DOÑA ANA MARÍA DE PAIVA, 1600-1630

Anónimo mexicano

52 (dm) cm

Plata sobredorada cincelada y grabada, esmaltes

Marca: ciudad de México

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Doña Ana de Paiva (+1694), hija del portugués don Diego de Paiva y hermana de los canónigos Francisco y Juan de Paiva, el 23 de agosto de 1688 donó a la catedral hispalense un legado formado por dos bandejas o fuentes sobredoradas muy ricas y una alfombra de seda para su uso en las grandes ceremonias catedralicias. El Cabildo lo recibió con agrado, comisionando a los canónigos Juan de Loaisa y Luis de Federigui para que en su nombre diesen las gracias a tan magnánime devota, haciendo lo propio el deán con sus hermanos prebendados que estaban presentes en la reunión. Así se inicia la historia de la presencia de un legado que sin duda enriqueció el ajuar catedralicio y que trajo consigo dos piezas de orfebrería de primer orden, como son esta bandeja mexicana y otra de estilo renacentista, las cuales formarán parte de los altares de culto principales que se han venido montando en la catedral hasta nuestros días.

La que nos ocupa está identificada gracias a sus ricos esmaltes que muestra en su superficie, marcada también por la técnica del picado de lustre que reproduce los motivos geométricos, además de otros apliques de fundición, que serán características del adorno de las piezas manieristas del primer tercio del siglo XVII. No obstante, su singularidad se haya en el punzón de la ciudad de México que presenta, lo que marca la diferencia con respecto a otras semejantes que se hacían en la península, prueba de la uniformidad que adquiere la platería de esta época en todo el territorio del imperio español. En concreto, esta bandeja presenta un elegante diseño, de formato circular, perimetrada por una hilera de esferillas, con una amplia orilla que da paso al fondo del que sobresale la parte central. En este lugar destaca el gran botón esmaltado de traza circular, donde un entramado concéntrico y estrellado de paredes argénteas en forma de roleos separan los esmaltes de colores azules, verde y miel que le confieren su policromía. Estas mismas tonalidades y diseño se repiten en el resto de los esmaltes que aparecen en la bandeja. En el borde resaltado del botón central aparecen pequeños esmaltes ovales entre querubes de fundición, alternancia que vemos también en el fondo de la bandeja, aunque aquí se añaden parejas de esmaltes rectangulares, que se repiten en la orilla de este plato, todo ello rodeado de un delicado picado de lustre que reproducen cartelas de ces y foliáceas. A todo este ornato se unen los apliques de querubes, los cuales presentan una característica que singulariza el adorno de las piezas de platería mexicanas de esta época, y es la consecuente reproducción de sus alas plegadas y una cresta de plumas sobre la cabeza.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890, p. 457.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Sevilla, Imprenta de Álvarez, 1925, Sevilla, pp. 475-476.

RODA PEÑA, J.: "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 13-14, 2007-2008, p. 139.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo,* Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, p. 93.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 47-48.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *La plata y otras dádivas indianas en la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2024, pp. 80-81.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 149.

SANZ SERRANO, M. J.: "Fuente de Paiva", en *La Fiesta en la Europa de Carlos V,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 391-392.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla,1977, p. 168.

INCENSARIO, 1791

Antonio Agustín Méndez López (Sevilla, doc. 1772-1818)
Oro cincelado
24'5 cm de altura y 81'5 cm con las cadenas tensadas
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Se inicia en un pie de planta circular que presenta la inscripción: «DIRIGATUR ORATIO MEA SICUT INCENSUM IN CONSPECTU TUO Å D. 1791», la cual viene a hacer referencia a un pasaje bíblico encontrado en el Salmo 141 que, traducido, significa que "se dirija, que suba, a tu presencia mi oración como el humo del incienso". Los dígitos indican el año de realización de la pieza, 1791. Un segundo nivel convexo con entramado vegetal a modo de red romboidal da paso al fogón o quemador, el cual, partiendo de un cuerpo troncocónico con volutas y guirnaldas, se muestra con perfil achatado. En este, siguiendo con la estética neoclasicista, destacan cuatro cartelas ovaladas entre guirnaldas y rosetas donde aparecen representados los santos sevillanos san Isidoro, san Leandro, san Laureano y san Fernando[1], todo bajo un entablamento puramente clasicista con cornisas salientes. Este modelo es continuado también en el cuerpo de humo, el cual se muestra realmente como una obra arquitectónica. En primera instancia encontramos las escalinatas sobre las cuales se levantan unas columnas pareadas de orden corintio con sus típicas basas molduradas y fustes estriados, las cuales acogen en su interior unas portadas caladas por mallas romboidales. Estas caras o fachadas, donde se usan otros recursos clásicos como los arcos de medio punto o las pilastras, presentan un frontón partido, avenerado y con roleos y florecillas, apareciendo más formas caladas en la parte superior. Posteriormente el artista vuelve a recurrir al entablamento liso, aunque esta vez más pronunciado, y sobre el que reposa una balaustrada con pináculos. La bóveda o casquete, que remata el cuerpo de humos, alterna más mallas caladas con bandas y pequeñas cartelas sobre palmas, todo rematado por un ángel de bulto redondo que sostiene la cadena de tiro. El manípulo, con anilla superior conformada por un roleo vegetal, es de perfil acampanado con gallones, el cual sostiene las cinco cadenas mediante argollas que salen de las hojas de acanto situadas sobre un grueso toro con ornamentación vegetal.

Gracias a un inventario de alhajas de la catedral realizado en el año 1770 sabemos que la pieza costó un total de 31.000 reales de vellón, que pesa 65 onzas y que además fue donada por el comerciante don Manuel Paulín de la Barrera, estrenándose tras su hechura en la festividad del Corpus Christi el día 23 de junio de 1791. Igualmente, gracias al citado documento, sabemos que actualmente le faltan, bien por alguna sustracción o bien por alguna pérdida casual, varias perlas de oro que rodeaban las cuatro cartelas que acogen a los santos y otras ocho guirnaldas de oro verde en el mismo cuerpo, las cuales debían ir entrelazadas a las aún presentes. De igual forma, junto a él se realizaron una copita y unas tenazas de oro -que pesaron 13 onzas y 7 adarmes- para sujetar la candela del mismo, las cuales costaron 5.632 reales de vellón, además de una caja para guardarlo en 800 de la misma moneda[2].

El artífice resulta ser Antonio Agustín Méndez López, hijo del también platero Timoteo Antonio Méndez Bejarano, hermano de los plateros Antonio Gregorio Méndez López y Miguel Andrés Méndez López, y seguramente sobrino del también platero Antonio Zoilo Méndez[3]. Documentado desde el año 1772 tras su aprobación como maestro, recientemente hemos descubierto que falleció en el año 1818, siendo enterrado en la capilla del Calvario del antiguo convento Casa Grande de San Francisco el día 30 de abril[4] con la asistencia del clero

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 9742, f. 170r.

[2] ACS, FC, Secc. I, Sign. 9742, ff. 170r-v.

[3] Platero que hallamos documentado desde 1748, cuando nació su hijo Antonio. APSS, libros sacramentales, bautismos, libro 63, f. 44r.

[4] APSS, libros sacramentales, defunciones, libro 32, f. 74v.

de la parroquia de la Magdalena y de la Hermandad de San Pedro Ad Víncula[5]. Posteriormente, su cadáver fue exhumado y trasladados sus restos el 23 de marzo de 1841 "[…] y luego se sepultó en la bóveda destinada para los oficiales de la hermandad Sacramental de dicho Sagrario, y se halla esta la primera a la salida del mismo a la catedral, entre la capilla de los Jácomes y Bautismo […]"[6].

Fermín Lazpiur Santos

[5] ARPSMMS,libros sacramentales, defunciones, libro 11, f. 78v.

[6] APSS, libros sacramentales, defunciones, libro 32, f. 74v.

BIBLIOGRAFÍA

LAZPIUR SANTOS, F.: "La renovación de la plata labrada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX", en *Las artes suntuarias al servicio del culto divino (XVI-XVIII),* Enredars, Sevilla, 2024, p. 473.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 633-634.

NAVETA, 1792

Antonio Agustín Méndez López (Sevilla, doc. 1772-1818)
Plata sobredorada, cincelada, repujada y torneada
25 cm de largo y 18 cm de alto
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Naveta de estilo rococó que arranca de pestaña circular lisa sobre la que reposa el pie de perfil convexo y vástago troncocónico rematado por gollete, todo ornamentado a base de rocallas, hojas de acanto y listel liso en el tercio inferior. La nave, de borde ondulado, aparece dividida en secciones poligonales y completamente repleta de rocallas, recurso artístico empleado igualmente en la cubierta. Esta, que se podría dividir en tres secciones, se compone de tapa en la proa, centro rehundido de perfil semicircular, y popa de la que sobresale un querubín alado, el cual posee un anillo para sustentar la propia pieza.

Por el inventario de alhajas de la catedral fechado en 1770 sabemos que la realizó el artista platero Antonio Agustín Méndez López en 1792 "con motivo del incensario de oro que hizo", siendo adquirida por el cabildo el día 8 de octubre. Esta, con un peso de 29 onzas y 2 adarmes, tuvo un costo total de 1.197 reales de vellón con 17 maravedíes, los cuales se dividen en: 582 reales de vellón con 17 maravedíes de la plata nueva, 120 por el renovado de la plata vieja empleada en su fabricación y 495 por los 5 castellanos y medio de oro en dorarla[1].

Sobre este platero, del que ya hemos comentado algunos de sus datos biográficos en el análisis del incensario de oro para los Oficios, sabemos que aprobó como maestro en 1772 y que, un año más tarde y hasta 1775, aparece como secretario segundo en el libro de acuerdos y cabildos de la hermandad de San Eloy. Luego escalaría un puesto hasta el año 1777 al ser nombrado secretario primero y, más tarde, a partir del mes de diciembre, se le propuso ejercer como mayordomo para las elecciones del siguiente año venidero. En los años 1783 y 1793 fue nombrado cónsul por lo tocante a plata, mientras que en 1796 sabemos que trabajó de nuevo para el cabildo catedral cuando se le encargó el soporte y guarnición del relicario del Lignum Crucis con el pectoral de Clemente XIV. De las últimas noticias que tenemos sobre él resulta interesante saber que en 1809 declaró poseer un capital de 40.000 pesos, cantidad solamente superada por los plateros Rafael de Góngora, José Jiménez y Vicente Gargallo[2]. Asimismo, le encontramos en repetidas ocasiones como maestro en los libros de aprendices, donde aparecen anotados en su taller Francisco de Osorio desde 1782, José de Guzmán en 1784, Pedro Ramón Ponce en 1785, José María Palomino en 1787, Manuel María Francisco Guerrero en 1790, Antonio José María Guzmán en 1791, Miguel Pedro Antonio Pichardo en 1793 y Manuel María de los Reyes Cañete en 1794.

Fermín Lazpiur Santos

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco Siglos de Platería Sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, p. 371.

LAZPIUR SANTOS, F.: "La renovación de la plata labrada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX", en *Las artes suntuarias al servicio del culto divino (XVI-XVIII),* Enredars, Sevilla, 2024, p. 473-474.

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 9742, f. 173r.

[2] AGAS, FGP, legajo 0009, folio suelto.

TERNO DONADO POR EL CARDENAL GRAVINA O DE SAN PEDRO, 1818

Anónimo siciliano

Tisú encarnado, hilo de oro, lentejuelas y hojillas

Capa pluvial 146 x 302 cm. Dalmática 135 x 131,5 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En las fiestas de los mártires, la Iglesia estipula el color rojo para su liturgia, por ello la catedral conserva varios ternos de este color de gran riqueza, los cuales estuvieron reservados para algunas fiestas en concreto. El caso del terno de San Pedro es representativo de esta circunstancia y su llegada a la seo se debió a la donación realizada por el cardenal Pietro Gravina y Napoli, quien ocupó la Nunciatura apostólica de España entre 1803 y 1816, año en el que fue designado arzobispo de Palermo y cuya sede ocupó hasta su muerte en 1830. En concreto, este regalo a la seo hispalense fue comunicado al Cabildo el 8 de agosto de 1818, inmediatamente después de llegar al reino de las Dos Sicilias, leyéndose una carta del prelado remitida desde Nápoles y fechada el 10 de marzo de dicho año. En ella, este exponía que ofrecía a la seo hispalense un terno encarnado para que sirviera de manera exclusiva el día de san Pedro por "el singular apreciado que siempre me ha merecido, y me merece un cabildo tan distinguido y recomendable, y de mi reconocimiento por los favores que en tantas ocasiones me ha dispensado, cuya memoria conservaré eternamente sellada en mi corazón"[1]. Sin duda, se trataba de una carta de agradecimiento y de despedida, de aquellos años en los que el nuncio papal había ejercido su cargo y que fueron bastante convulsos, en tanto tuvo que enfrentarse a los difíciles tiempos de la invasión francesa y a la posterior vuelta de Fernando VII.

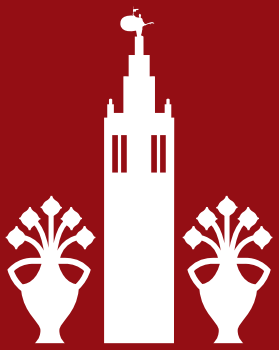
El terno fue registrado en el inventario catedralicio de manera inmediata, y fue descrito como "de Tisú de Italia de oro muy ligero sobre fondo encarnado bordado de hilillo y ojuela de lo mismo"[2], descripción que coincide con el conjunto conservado, compuesto por casulla, capa, pareja de dalmáticas y otras piezas menores, y donde apreciamos una gran diversidad de puntos tratados con gran minuciosidad. En todas ellas muestran un diseño ornamental típicamente neoclásico, basado en ramos con grandes lazadas que, de manera ordenada y simétrica, cubren las superficies prescritas para ello. En la casulla, tanto la cenefa como el capillo se muestran enteramente bordados, mientras que el reflejo del dorado de la tela de tisú del resto de la capa mantiene la suntuosidad de la pieza. De igual manera sucede en la casulla y las dalmáticas, cubriendo las bandas de la primera y los faldones, cuerpos y mangas de las segundas. Dichos ramos están compuestos por alargados tallos de hojas apuntadas terminadas en pequeñas margaritas que enmarcan claveles de hojas estilizadas, sin olvidar la aparición de granadas en las dalmáticas y el capillo de la capa pluvial. Sobre su manufactura, ante la procedencia de la donación, puede ser perfectamente siciliana, donde este tipo de bordados hay bastantes ejemplos similares en los ornamentos eclesiásticos del periodo neoclásico.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7729, f. 86v

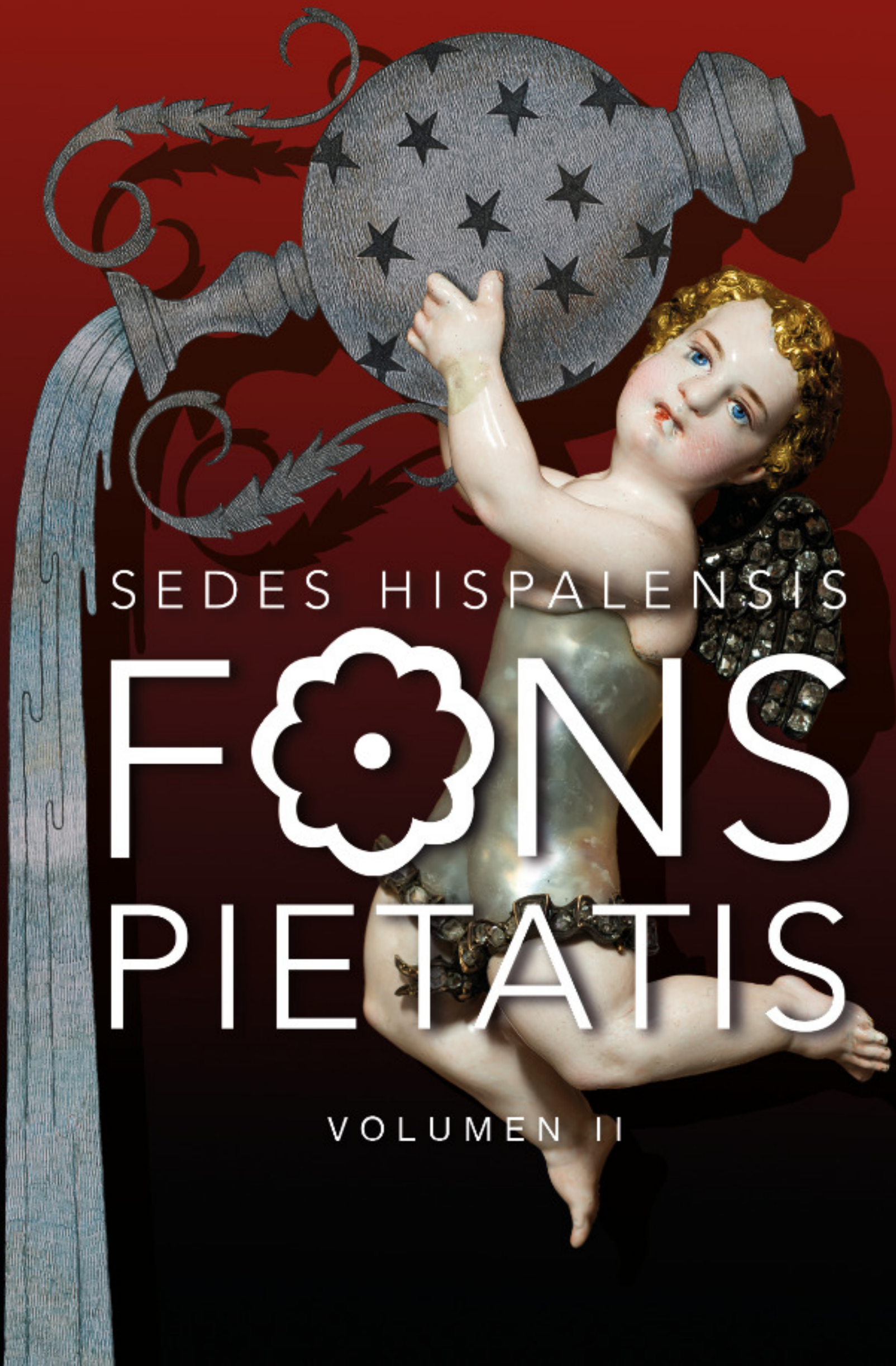
[2] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 6944 B, ff. 50-v

Esta publicación se terminó de componer
en las dependencias de Páginas del Sur
el día ocho de diciembre del año dos mil veinticinco,
celebración de la Inmaculada Concepción de la Virgen María.



VISTA Y PERSPECTIVA DE LA
ZA DEL PERDON, TORRE, Y LA
MAJOR, POR LA PUE
VERTA DE LOS PALOS

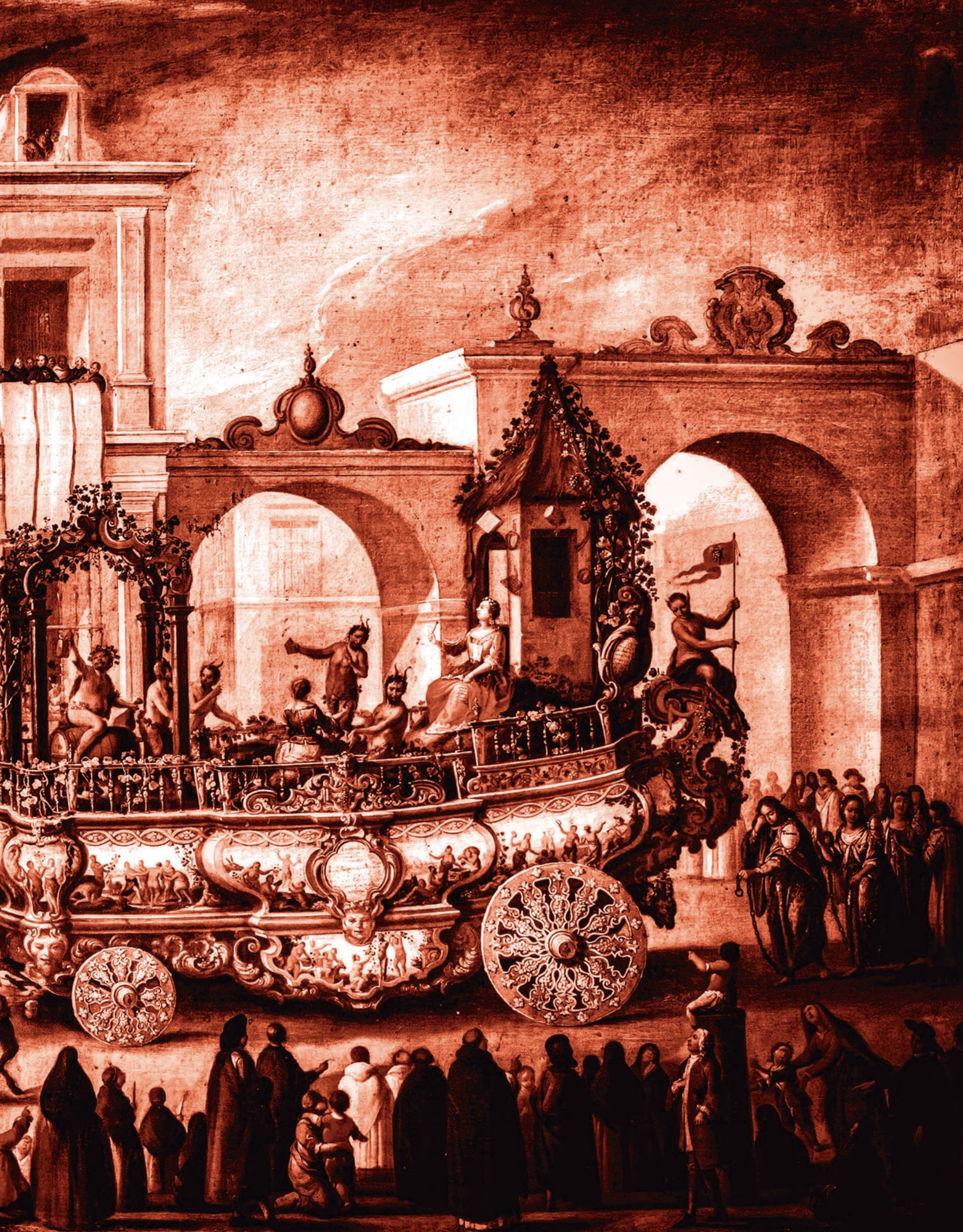
CABILDO CATEDRAL
METROPOLITANO
SEVILLA



SEDES HISPALENSIS

FONS PIETATIS

VOLUMEN II



Excmo. y Rvdmo. Sr. D. José Ángel Saiz Meneses
ARZOBISPO DE SEVILLA

Ilmo. Sr. D. Francisco José Ortiz Bernal
DEÁN-PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. Francisco Román Castro
DELEGADO EJECUTIVO DE ADMINISTRACIÓN Y PATRIMONIO DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. Adrián Ríos Bailón
DELEGADO EJECUTIVO DE PASTORAL Y PERSONAL DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

M. Iltre. Sr. D. José Luis García de la Mata Calvo
ARCHIVERO Y BIBLIOTECARIO DEL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE SEVILLA

Sra. Dña. Ana Isabel Gamero González
CONSERVADORA DE PATRIMONIO HISTÓRICO ARTÍSTICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Sr. D. Miguel Ángel López López
ARQUITECTO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

SEDES HISPALENSIS

FONS PIETATIS

VOLUMEN II

EXPOSICIÓN
3 DE NOVIEMBRE - 20 DE DICIEMBRE DE 2024
SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

SEVILLA, 2025

EXPOSICIÓN

ORGANIZA
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

COMISARIO
Pedro Manuel Fernández Muñoz

DISEÑO EXPOSITIVO
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla
y Pedro Manuel Fernández Muñoz

PRODUCCIÓN Y MONTAJE MUSEOGRÁFICO
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

CONSERVACIÓN PREVENTIVA
Ana Isabel Gamero González y
Mari Cruz Gabarro Bando

PRODUCCIÓN GRÁFICA
4 Impresores

ILUMINACIÓN
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

COORDINACIÓN DE SEGURIDAD
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

SEGUROS
UMAS

AGRADECIMIENTOS
Catedral de la ciudad de Panamá
Fundación Santander
Hermandad de la Amargura
Hermandad del Amor
Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina
Hermandad de la Esperanza de Triana
Hermandad de la Estrella
Hermandad de los Estudiantes (Écija)
Hermandad de los Gitanos
Hermandad de la Hiniesta
Hermandad de la Macarena
Hermandad de Monte-Sión
Hermandad de la O
Hermandad de la Redención
Hermandad Sacramental del Sagrario
Hermandad de San Benito
Hermandad del Silencio
Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro
Hermandad del Valle
Institución Colombina
Monseñor José Domingo Ulloa Mendieta
Parroquia de San Roque
Real Maestranza de Caballería de Sevilla

CATÁLOGO

EDITA
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla

PRODUCCIÓN
Ediciones Sagastizábal

COORDINADORES DE LA EDICIÓN
José Roda Peña
Antonio Joaquín Santos Márquez

DISEÑO DE CUBIERTA
Taller Daroal

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Páginas del Sur S.L.

ESTUDIOS INTRODUCTORIOS
Ramón de la Campa Carmona
Francisco Manuel Delgado Aboza
Antonio Flores Holgado
José Gámez Martín
Herminio González Barrionuevo
Salvador Guijo Pérez
Antero Pascual Rodríguez
Nuria María Prados Torres
Álvaro Recio Mir
Amparo Rodríguez Babío
Francisco Javier Sánchez de los Reyes
Antonio Joaquín Santos Márquez

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS
Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS):
Fondo Capitular (FC), Fondo Capilla Real (FCR),
Fondo Hermandad de la Granada (FHG)
Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS):
Fondo Arzobispal (FA), Fondo Hermandad de San
Pedro ad Vincula (FHSPV), Fondo Parroquia del
Salvador (FPS)
Archivo de la Real Parroquia de Santa María
Magdalena de Sevilla (ARPSSMS)
Archivo Parroquial de Villaverde del Río (APVR)
Archivo de la Archicofradía Sacramental del
Sagrario (AASS)
Archivo Histórico de la Hermandad de
la Hiniesta (AHHH)
Archivo Municipal de Sevilla (AMS)
Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS):
Sección Protocolos Notariales de Sevilla (SPNS)
Biblioteca Capitular y Colombina (BCC):
Fondo Gestoso (FG), Fondo Luque Cabrera (FLC)
Biblioteca del Arzobispado de Sevilla (BAS)

FICHAS
Emilio José Balbuena Arriola
Álvaro Cabezas García
Nuria Casquete de Prado Sagrera
Ramón de la Campa Carmona
Virtudes de la Riva Pérez
Elena Escuredo Barrado
Pedro Manuel Fernández Muñoz
Antonio Flores Holgado
Rafael Gallardo Montesinos
Ana Isabel Gamero González
María Isabel González Ferrín
Salvador Guijo Pérez
Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá
Fermín Lazpiur Santos
Pedro Luengo
Juan Carlos Martínez Amores
Pedro Manuel Martínez Lara
Rafael Ramón Morales Mora
Manuel Morales Morales
Enrique Muñoz Nieto
María Nieto Lozano
Isabel Núñez Díaz
María Gema Pérez Morales
Nuria María Prados Torres
Luis Prieto Sánchez
Álvaro Recio Mir
José Roda Peña
Amparo Rodríguez Babío
Jesús Romanov López-Alfonso
Rosa María Salazar Fernández
Francisco Javier Sánchez de los Reyes
José Ignacio Sánchez Rico
Antonio Joaquín Santos Márquez

FOTOGRAFÍAS
Daniel Salvador-Almeida González
ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla
SGI-Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

IMPRESIÓN
Artes Gráficas Moreno

ISBN
978-84-09-79567-3

DEPÓSITO LEGAL
SE 3071-2025

Índice

IX. LA CELEBRACIÓN DE LA SEMANA SANTA EN LA CATEDRAL HISPALENSE. LOS SANTOS OFICIOS Y LAS PROCESIONES 10

Ciclo Pascual en Sevilla: Catedral y cofradías. Liturgia, historia y arte

Ramón de la Campa Carmona

Fichas catalográficas 66

X. LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA 104

El paso de palio de Nuestra Señora del Socorro

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

Fichas catalográficas 126

XI. LA FESTIVIDAD DEL CORPUS CHRISTI 156

La procesión del Corpus Christi en Sevilla

Antonio Joaquín Santos Márquez

Fichas catalográficas 176

XII. LOS SEISES 270

Los seises de la catedral de Sevilla

Herminio González Barrionuevo

Fichas catalográficas 290

XIII. LAS CORONACIONES CANÓNICAS 308

Veni de Libano, sponsa mea, veni et coronaberis.
Las coronaciones canónicas en la catedral de Sevilla

Salvador Guijo Pérez

Fichas catalográficas 322

XIV. CAPILLAS Y DEVOCIONES EN LAS GRADAS DE LA CATEDRAL 380

Las gradas de la catedral de Sevilla:
un espacio urbano para la piedad

Francisco Manuel Delgado Aboza

Fichas catalográficas 398

XV. OCHO PILARES DEVOCIONALES DE NUESTRA DIÓCESIS 414

Sevilla, tierra de religiosidad popular

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA 454

IX

La celebración de la Semana Santa en la Catedral hispalense. Los Santos Oficios y las procesiones

Ciclo Pascual en Sevilla: Catedral y cofradías. Liturgia, historia y arte

RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA

EL CICLO PASCUAL EN LA LITURGIA

Empecemos por delimitar el periodo del año litúrgico que vamos a estudiar. El ciclo pascual se extendía, desde la Alta Edad Media, desde el Domingo de Septugésima hasta la hora de Nona del sábado siguiente a Pentecostés. Tiene como su culmen dos fiestas centrales: la *Pascha crucis,* es decir, el Viernes Santo, y la *Pascha resurrectionis*, el Domingo de Pascua.

Se diversificaba en varias etapas: tiempo de Septuagésima, como antesala de la Cuaresma, el tiempo de Cuaresma (hasta el V Domingo exclusive), el tiempo de Pasión (hasta el Jueves Santo), el Triduo Sacro y el tiempo Pascual. En la actualidad, en el uso ordinario del Rito Romano, tras la reforma litúrgica, iniciada en 1955 y ultimada en 1969, suprimido el citado tiempo de Septuágésima, el de Pasión y la octava de Pentecostés, empieza el Miércoles de Ceniza y acaba el Domingo de Pentecostés.

TIEMPO DE SEPTUAGÉSIMA

Comprende los tres domingos de Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima hasta el Miércoles de Ceniza. Se concebía como un tiempo de transición entre el gozo del ciclo natalicio y la penitencia y austeridad cuaresmal. Los tres domingos eran privilegiados de segunda clase y rito semidoble. Su origen está en la diversa práctica del inicio del ayuno cuaresmal, y se remonta en Occidente al siglo VI. Caía no antes del dieciocho de enero ni después del veintidós de febrero, por lo que ambos días se denominaban *llaves de Septuagésima.*

¿Cuáles eran sus particularidades? En primer lugar, su carácter de transición hacía que se permitiera el adorno de los altares y el uso del órgano y de dalmática y tunicela, mientras que, por otro lado, se omitía siempre la exclamación *Alleluia* y su canto en la misa antes del evangelio[1], que era sustituido ya por el tracto, y el *Gloria* en la misa dominical, y el color litúrgico pasa a ser de verde a morado.

Los domingos de Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima (RC 1923, art. 251. 254-257) eran de segunda clase y rito semidoble. En las dos primeras no se tocaba el órgano, por costumbre inmemorial de esta iglesia.

En la catedral el retablo se cubría después de vísperas, concluidos los dos aleluyas, antes de completas. Así debía estar siempre que se celebrara oficio *de tempore*, excepto los días de procesión festiva que pudieran ocurrir o alguna solemnidad. La *Salve* se cantaba y celebraba en la capilla de la Antigua con la misma solemnidad que durante el año con ornamentos blancos.

En el altar se colocaban dos candeleros y no había *segundarios* en la procesión. En el coro había dos con pluviales para entonadores. En los oficios dominicales, "desde Maytines hasta Completas an de servir el frontal rico bordado y los ornamentos de el Celebrante y Diáconos an de ser de tela o también bordados como el frontal, en lo que toca al frontal del Sábado en la tarde y Capa de Preste serán de terciopelo llano, y las de los Caperos, assí en Missa como en Vísperas, serán de damasco, y estas como las del Preste con zanafas bordadas de santería, y una destas dos capas de los Caperos servirá también en Maytines como entre

[1] En la lección del *Martirologio Romano* en prima del sábado anterior al Domingo de Septuagésima, se leía esta cláusula como la primera: *"Dominica Septuagessimae, in qua deponitur Canticum Domini, Alleluia".* En vísperas, al verso *Benedicamus Domino* se le añadirán dos Aleluyas, que "tiene entonación particular puntada a canto llano, la qual sirve sólo este día y en esta ocasión" y a la respuesta *Deo gratias* también, y no se rezará hasta el Sábado Santo, siendo sustituida en la invocación inicial del oficio divino por *Laus tibi, Domine, Rex aeternae gloriae.* El verso lo cantaban los caperos con el sochantre, respondidos por el coro.

Los seises ensayando. Bailaban de rojo en el Triduo de Carnaval. Fondo Luque Cabrera, Biblioteca Capitular y Colombina, Catedral de Sevilla.

año suele, en esta Dominica de Septuagéssima y en las dos siguientes los Diáconos se visten con Dalmáticas".

Aparte de cubrir el retablo, igualmente, como los domingos de Cuaresma, se "prepararán los Vestuarios morados de los Acólitos de cirios, Segundarios y Thuriferarios", además de los ministros. Se usaba la cruz, "la de dos braços de jaspe leonado", con su velo rico morado. Se ponían así mismo fundas moradas a misales y libros, "preparando también a su tiempo la Palia rica de este color sobre el frontal del Altar mayor, aviendo también puesto el frontal de la Credencia", así como algunas alfombras de las que suelen servir en los domingos o ferias dobles de durante el año. Se ponía pabellón morado en el púlpito para el sermón que había todos los domingos.

Se colocaban cuatro sillas de brazos altos de terciopelo morado, para celebrante y ministros y la otra para el prelado si asistiese, y otras de brazos bajos del mismo color para el asistente de la ciudad, de venir, y tres silletas rasas también de terciopelo de dicho color para los asistentes del prelado. Todas en buen orden al lado de la epístola dentro de la capilla mayor donde suelen, vueltas de espaldas. "La alfombra pequeña y el doçel y almohadas moradas con que se adereça el faldistorio del Prelado y el otro doçel grande y pequeño y almohadas todo también morado, con que se a de adereçar". También se preparaban los lugares o asientos de los caperos con sus doselillos morados.

Triduo de Carnaval o Carnestolendas

El Domingo de Quincuagésima era particular por el comienzo del triduo de Carnaval, que continuaba lunes y martes, en forma de Jubileo de las cuarenta horas.

Este consiste en la exposición prolongada y solemne del Santísimo Sacramento, es decir, en la custodia, en el altar mayor del templo, exceptuando, a veces, el periodo nocturno, en que se ocultaba por un velo. Las cuarenta horas se distribuían en el periodo de tres días.

¿Por qué este número de horas? Porque, conforme a la tradición, fueron cuarenta las que transcurrieron desde la muerte del Señor, sobre las tres de la tarde del Viernes Santo, al alba del Domingo de Resurrección, sobre las siete de la mañana, según nos transmite San Agustín[2]. Viene, además, a sumarse al simbolismo bíblico del número cua-

[2] *De Trinitate*, Libro IV, cap. VI, 10.

renta (aparece en la escritura en torno a medio centenar de veces), que veremos después.

Esta forma de piedad eucarística, surgida en Milán en 1527 bajo la iniciativa del agustino Antonio Bellotti (+1528), de Rávena, y continuada por el dominico Tomás Nieto, se hizo muy popular en la Italia de mediados de dicha centuria, teniendo como agentes principales al venerable capuchino Giuseppe Piantanida da Fermo, obra cuya difusión es asumida por toda la orden, sobre todo en sus predicaciones cuaresmales; San Felipe Neri, el beato Juvenal Ancina y los filipenses en general; San Antonio María Zaccaria, junto a su amigo, el ermitaño fray Buono de Cremona, y la congregación fundada por él, los barnabitas, así como a San Ignacio y los jesuitas.

Es controvertido el momento en que la exposición eucarística se convirtió en el centro de este ejercicio piadoso, si bien tuvo su origen en Milán; pudo ser en 1534 por obra del referido P. Buono de Cremona, con los barnabitas, o en el 1537 a manos del capuchino citado Giuseppe da Fermo.

La expansión de esta *piadosa práctica* comenzó rápidamente, tras la aprobación del papa Paulo III Farnese por breve de veintiocho de agosto de 1537, a extenderse al resto de la Europa católica: El Padre Matías Bellintani da Salò (+1611), la introdujo en Francia y en Bohemia; el P. José de Rocaberti, jesuita de Barcelona (+1584), lo hizo en España; los capuchinos en Alemania, Países Bajos y Suiza. Originariamente el carácter principal era de súplica por la paz[3] y defensa de la cristiandad, terminando por prevalecer el de reparación.

Tras un primer ordenamiento de San Carlos Borromeo en el I Concilio Provincial de 1565 y en 1576, uno de los primeros que empezó a regular la praxis de esta devoción por medio de unas elaboradas *Instrucciones* fue el nombrado filipense beato Juvenal Ancina, obispo de Saluzzo, fomentando su solemnidad y decoro.

Finalmente, tras una primera reglamentación del papa Clemente VIII Aldobrandini en 1592, fue el papa Clemente XII Corsini, en 1731, quien ordenó para el desarrollo de este ejercicio piadoso un minucioso y definitivo código de rúbricas extendido a toda la Iglesia, que pasó a conocerse como *Instrucción Clementina*.

Practicado este ejercicio piadoso en diferentes momentos del año, según las comunidades, en los siglos XVII y XVIII se hizo común, sobre todo por el apostolado de los jesuitas a partir de la segunda mitad del XVI, siguiendo el ejemplo de San Ignacio en Roma, en los tres días precedentes al Miércoles de Ceniza, como acto de desagravio y reparación ante los excesos del Carnaval profano a modo de un *carnaval santificado*, con un ritual fastuoso y un rico aparato ornamental para la conmoción de los fieles. Uno de los primeros ejemplos promovido por los jesuitas fue en Macerata, localidad de Las Marcas (Italia), en 1556, como desagravio a una comedia irreverente.

Por decreto de la Sagrada Congregación de Indulgencias de veinticinco de julio de 1763[4], Clemente XIII Rezzonico concedió indulgencia plenaria perpetua a los que, confesados y comulgados, visitasen la exposición de las XL Horas en Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima hasta el Miércoles de Ceniza exclusive o sólo el Jueves de Sexagésima.

A esto se unía la concesión de Pío VII Chiaramonti de trescientos días de indulgencia a los fieles cada vez que asistiesen a un devoto ejercicio en honra de la Virgen de los Dolores invocándola como mediadora en los diez últimos días de Carnaval, desde el Domingo de Sexagésima hasta el Miércoles de Ceniza exclusive. A los que, confesados y comulgados, lo frecuentasen al menos cinco días, se aumentaba a indulgencia plenaria, siempre que rogasen por la Iglesia *ad mentem Romani Pontificis* por decreto de dieciocho de junio de 1822. Por eso muchos septenarios dolorosos y funciones de cofradías se celebraban y se siguen celebrando con función el Domingo de Carnaval.

Así, va acompañado de un altar fastuoso, en cuyo lugar principal se ubica el trono con el ostensorio, alumbrado por cuatro cirios, y a los lados seis cirios, tres por cada parte, y, abajo, sobre las gradas del altar, abundante cera y flores. Al menos, en total, veinte cirios debían estar permanentemente encendidos durante la exposición. En el barroco llegaron a idearse importantes *máquinas escenográficas* efímeras de exaltación eucarística, conforme al carácter teatral de la piedad contrarreformista.

Durante las horas de exposición, se desarrollaban sermones y pláticas, plegarias y cantos. Los filipenses difundieron la costumbre de los conciertos sacros durante el periodo de exposición del Santísimo Sacramento, uno de los orígenes de la forma musical del oratorio.

En la catedral de Sevilla se implantó en estas fechas, Domingo de Quincuagésima y lunes y martes de carnestolendas[5]. Francisco Contreras y Chaves, caballero de Calatrava,

[3] Señalado claramente, por ejemplo, en la Constitución *Graves et diuturnae* del papa Clemente VIII Aldobrandini, del 25 de noviembre de 1592, en que establecía la práctica en Roma con este fin. En este mismo sentido, se señalaba una Misa *pro pace,* cantada, el segundo día de la exposición en la *Instrucción Clementina.*

[4] "El carnaval cristiano", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa,* tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 150-152.

[5] DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises de la Catedral de Sevilla,* Im-

Caballerizo Real y familiar del Santo Oficio, veinticuatro de Sevilla, prior del Consulado, natural y vecino de esta ciudad de Sevilla, por testamento de veinticuatro de julio de 1679 legó todo su caudal al Cabildo Catedral, para después de la muerte de su esposa Ana María de Veidaza, con las siguientes condiciones: "en los tres días de Carnestolendas de cada un año harase fiesta al Santísimo Sacramento, teniendo a su Divina Majestad manifiesto en el altar mayor con la misma pompa y grandeza que los muy ilustres señores capitulares celebran la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción que fundó Gonzalo Núñez de Sepúlveda".

Muerto él en 1682 y ella en 1691, el Cabildo aceptó la dotación el diecisiete de enero de 1692. Las misas, sermones, vísperas y maitines tenían manual de ella. Resultando insuficiente la renta del legado, el Cabildo acordó suplir con sus bienes lo que faltaba, y en 1695 se celebró por primera vez con danzas y villancicos de seises y con el aparato del Corpus.

En la misa de los tres días había sermón, y, después de Sexta, se cantaban las letanías del Santísimo Sacramento, con asistencia a la capilla mayor, dotadas por la fundación de Ruy González de Volante. Por la tarde, había maitines pluviales y, después, baile de seises.

El lunes y martes de feria se tocaba el órgano en la misa, vísperas, maitines y laudes, por razón de la exposición solemne del Santísimo. En todas las horas, las antífonas sálmicas eran preentonadas por los niños seises, y era cantado por ellos el invitatorio de maitines.

Se exponía el Santísimo en el altar de plata pequeño (RC 1923, art. 252-253) por la mañana y tarde desde una hora antes de empezar el coro, y se ocultaba por las mañanas a las doce y por la tarde después del baile de los seises, lo que hacía de oficio uno de los mayordomos. Durante la procesión de tercia del domingo, primer día del triduo, se quedaban orando ante el Santísimo cuatro capitulares.

En cuanto a la información sobre el altar o trono de plata utilizado, que se colocaba bajo el dosel en el altar mayor, remito al profesor Santos Márquez, que colabora también en esta misma obra[6].

Cuando se instalaba completo, este, promovido por el Cabildo, creado a partir de mediados del XVII y enriquecido gradualmente durante esta segunda mitad de siglo y en la siguiente centuria, cristalizó por la obra de Juan Laureano de Pina y sus discípulos.

Sirvió de modelo ampliamente difundido por todo el Arzobispado de Sevilla y diócesis sufragáneas. Aunque mermado en la francesada, aún hoy sigue siendo una impresionante máquina barroca argéntea.

Podemos encontrar aún hoy émulos, obras del siglo XVIII, en Santa María de Carmona, Nieves de Olivares, Santiago y Santa María de Utrera[7], en la provincia de Sevilla; Santa María y San Pedro de Arcos, Santa María Coronada de Medina Sidonia, o los Milagros del Puerto de Santa María, en la de Cádiz.

A pesar de que la citada *Instrucción Clementina* establecía que no debía haber imágenes, pinturas y reliquias en el ornato del altar, que, en todo caso debían ser retiradas o cubiertas, vemos que la praxis entre nosotros no cumplía dicho requisito[8], como tampoco en la procesión del Corpus Christi.

En la actualidad el baile de los seises, que, además de en este triduo precuaresmal, se sigue realizando también en las octavas del Corpus y de la Inmaculada, como prevén las actuales *Reglas de Coro,* en los artículos 63 a 65, se hace por la tarde, salvo que se acuerde otra cosa, a las cinco y media de la tarde, en un acto de adoración eucarística en el altar mayor con el siguiente orden: exposición solemne del Santísimo Sacramento, acto penitencial, oración colecta, lecturas bíblicas, predicación, oración de los fieles, baile, bendición con el Santísimo y reserva de este.

TIEMPO DE CUARESMA

En un principio la cuaresma comenzaba el sexto domingo antes de Pascua, el llamado Domingo I, pero por no ser de ayuno los domingos, estos se reducían a treinta y seis, por lo que en los siglos VI-VII se anticipó al miércoles anterior o de Ceniza, llamado por ello *caput ieiunii*, mientras que el domingo se denominaba *caput quadragesimae.* La fecha más temprana para el Miércoles de Ceniza es el cuatro de febrero y la más tardía el diez de marzo.

En este tiempo todos los domingos eran privilegiados de 1ª clase, y las ferias, todas mayores, privilegiadas la de Ceniza y las tres primeras de la Semana Mayor: Lunes, Martes y Miércoles Santo, no privilegiadas, las demás.

En el coro, la nona se cantaba por la mañana, excepto

prenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904, pp. 258-262.

[6] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023.

[7] MENA GARCÍA, J.: "El trono de la Parroquia de Santiago el Mayor, la presencia del taller de Palomino en Utrera y el ostensorio del Hospital de la Santa Caridad", en *Custodias y Tronos de Plata de Utrera*, Consejo de Hermandades y Cofradías, Utrera, 2022, pp. 164-189. GARCÍA GONZÁLEZ, P.: "El trono de plata de la Hermandad Sacramental de Santa María de la Mesa de Utrera", en *Custodias y Tronos de Plata de Utrera*, Consejo de Hermandades y Cofradías, Utrera, 2022, pp. 190-204.

[8] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla", *Ensayos. Historia y teoría del arte,* nº 22, 2012, pp. 88-111.

los domingos (RC 1923, art. 262). Desde el Sábado de Cenizas, las vísperas se adelantaban también a la mañana, después de la nona o de la misa ferial, según el oficio, menos también los domingos, que se hacían por la tarde (RC 1923, art. 263).

Se acentúa el carácter penitencial con respecto al Tiempo de Septuagésima: en el ornato del altar no se ponen flores ni reliquias, no se toca el órgano sino como acompañamiento del canto cuando se hace, el *Gloria* se suprime en la misa dominical y el *Te Deum* en maitines, el morado es también su color y la dalmática y la tunicela se sustituyen por las planetas, de las que ya hemos hablado.

No se tocaba el órgano en los oficios y misas de domingo y de feria, exceptuado el Domingo IV *Laetare*, que se usaban ornamentos de color rosado, como alivio penitencial, con dalmática y tunicela, en anuncio de la cercana Pascua, y se permitía adorno de flores en el altar. Había sermón los domingos y viernes. Se entraba en el coro por la tarde desde el sábado después de Ceniza a las tres y media de la tarde (RC 1923, art. 264).

De la cuaresma comenta Ortiz de Zúñiga[9]: "en que la repetición de Sermones en las Fiestas, y Ferias, es igualmente fructuosa, y admirable, y en su intermedio las tres Dominicas, en que el Santo Oficio de la Inquisición publica sus zelosos Edictos de Fe, assistiendo a su soberana representación".

Como refiere el P. Aranda[10], el veintinueve de mayo de 1639 el Cabildo admitió la dotación de Mateo Vázquez de Leca "para que perpetuamente en todos los Sermones que en ella y fuera donde asiste el Cabildo, se predicaren, digan los Predicadores después de la Salutación [avemaría] el 'Alabado', y el Elogio de la Inmaculada Concepción, para frequentar la gran devoción que tiene esta Santa Iglesia y esta Ciudad a estos dos Santíssimos Misterios; y porque en esto no huviesse falta o descuido, tuviesse obligación el Maestro de Ceremonias de avisárselo al Predicador, por lo qual le dexó renta que goza por este cuidado".

Para toda la Cuaresma se ponían en la capilla mayor, en el presbiterio bajo, asientos para los regidores, que estaban también toda la Semana Santa menos el Jueves Santo por la mañana.

Cuando asistía el Tribunal de la Inquisición se colocaba al lado del evangelio tres sillas iguales de terciopelo, tapizadas, a ser posible, del color del día, de brazos bajos, de frente al altar, arrimadas a la reja, con alfombra o moqueta al pie de ellas, dejando sitio para los oficiales y familiares del Santo Oficio sin estorbar el paso del diácono y acólitos al púlpito del evangelio, colocados en dos o tres filas.

Al lado de la epístola se colocaba el Tribunal de la Audiencia. Frente al altar mayor, cerca de la puerta de la reja, dos escaños largos, formándose como dos coros, alfombrado el suelo entre ambos, para asiento de los oidores, alcaldes de corte, fiscal y alguacil mayor, y entre los escaños alguna silla, de brazos bajos, a poder ser del color del día, para asiento del regente de la dicha Audiencia, si asiste en persona, con cojín delante del mismo color. Detrás del escaño derecho, sin estorbar el paso al púlpito de la epístola ni al aparador, se ponían tres filas de bancos rasos, mirando al tribunal, para los oficiales y abogados de la misma Audiencia. Estos bancos, como los de la Inquisición, sin cubrir.

Miércoles de Ceniza

Como hemos dicho ya, señalaba el comienzo de la Cuaresma. En cuanto al oficio coral (RC 1923, art. 258-262), aunque estuviese expuesto el Santísimo, los maitines no tenían órgano, y el invitatorio, el responsorio primero, y la preentonación de las antífonas lo hacían los seises.

Después de nona se bendecía e imponía la ceniza. Esta ceremonia tiene origen en la antigua disciplina de la penitencia pública; este día se expulsaba ritualmente a los pecadores públicos, una de cuyas ceremonias era la imposición de la ceniza.

Al desaparecer o caer en desuso esta costumbre, se generalizó el imponer la ceniza a todos los fieles, incluso al clero, hasta que el rito fue incorporado a toda la Iglesia por Urbano II, en el Concilio de Benevento, en el 1091.

El ceremonial era el siguiente. El altar era dispuesto con frontal morado y seis candeleros con velas de cera blanca, flanqueando el crucifijo. En el ángulo de la epístola del altar se colocaba una bandeja de plata con la ceniza seca y cernida, hecha con los ramos y palmas del año anterior, cubierta con velo morado.

En la credencia, acetre con agua bendita e hisopo, aguamanil con su palangana y toalla y bandeja con miga de pan. Los tres manípulos, el estolón para el diácono y la casulla del preste (esta podía estar en el asiento), todo de color morado.

En la sacristía, los ornamentos de los ministros sagrados: tres amitos, albas y cíngulos, dos estolas, una capa pluvial y dos planetas, también de color morado, los ciriales, el incensario y la naveta.

[9] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andaluzía*, Imprenta Real, Madrid, Madrid, 1677, p. 441.

[10] DE ARANDA, G.: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras […]*, Impresor Thomas López de Haro, Sevilla, 1692, p. 457.

Capa morada, siglo XVIII, Catedral de Sevilla (foto Cabildo Catedral). Se usaba entre otras ceremonias el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Ramos.

Después de nona, mientras se revestían los ministros, el preste con pluvial y los otros con planetas, subía el Cabildo, los capellanes reales y beneficiados al altar mayor, delante los más antiguos. Imponía la ceniza el prelado o el deán.

Todo preparado, el preste se encaminaba al altar: delante el acólito del acetre e hisopo, detrás los de los ciriales con estos encendidos, el maestro de ceremonias, y él en medio de los ministros, los tres con la cabeza cubierta.

Llegados ante el altar, se descubrían y, previa la debida reverencia, subían la grada. El preste besaba el altar, y se encaminaba al misal (en el lado de la epístola), quedando un poco más atrás el diácono a su derecha y el subdiácono a su izquierda, mientras el maestro de ceremonias descubría la ceniza y los ceroferarios retiraban los ciriales.

Tras el canto de la antífona *Exaudi nos* por los cantores, con el clero sentado, el preste, de cara al altar cantaba cuatro oraciones; en las dos primeras hacía la señal de la cruz hacia la ceniza con la derecha mientras tenía la izquierda posada sobre el altar. Finalizadas estas, aspergía la dicha ceniza y luego la incensaba, siempre tres veces (medio, izquierda, derecha).

A continuación, se procedía a la imposición, para lo que los ministros se colocaban en el centro del altar: el preste en medio, a su derecha el diácono y a su izquierda el subdiácono, ambos levantando las fimbrias del pluvial al primero. Si celebraba el obispo, tras serle impuesta la ceniza por el deán o dignidad sustituta, se sentaba en un sillón, tocado de mitra, y los diáconos asistentes en dos bancos rasos, uno a cada lado.

Previo aviso del maestro de ceremonias, se acercaba el más digno del Cabildo, el deán o su sustituto, que tomaba con el pulgar e índice un poco de ceniza y la colocaba en forma de cruz sobre la inclinada cabeza del celebrante.

En ese momento el coro empezaba a cantar las antífonas correspondientes, mientras el celebrante imponía la ceniza al que se la había impuesto, a los ministros, canónigos, beneficiados, capellanes, clérigos del seminario y demás eclesiásticos, y a continuación a los magistrados y nobles.

Todos se acercaban de dos en dos, haciendo genuflexión antes y después, en el borde de la grada; los capitulares la recibían inclinados, los demás arrodillados. La imposición iba acompañada de la famosa frase: *"Memento homo, quia pulvis est et in pulverem reverteris"*[11].

En el coro, el sacristán mayor la imponía a los seminaristas, salmistas, seises y colegiales. Después, fuera del coro, a los fieles.

El celebrante, acabada la imposición, acompañado de los ministros, se dirigía a la credencia donde se lavaba las manos con agua y se las frotaba con la miga de pan, alzándole los ministros las fimbrias del pluvial. Tras secárselas, se dirigían al altar los tres y se colocaban como al principio, cantando el celebrante una oración.

A continuación, se celebraba una procesión en la que se cantaban las Letanías de los Santos, "según costumbre muy antigua de esta Santa Iglesia", yendo delante los más modernos.

Habiendo regresado al altar, los ministros se dirigían al asiento donde tomaban los manípulos y el preste cambiaba el pluvial por la casulla, comenzando entonces la misa. Asistían a la misa dos capitulares con capas si estaba el prelado, si no, no.

[11] Recuerda, hombre, que polvo eres y al polvo volverás.

Tenía sermón moral de una duración máxima de una hora; antes, el que el predicador tomaba la bendición, aunque el prelado no se hallase presente, costumbre inmemorial de esta Santa Iglesia.

TIEMPO DE PASIÓN

Este periodo de tiempo comprende las semanas V y VI de la Cuaresma, de la que constituye el último tramo, que adquiere un colorido especial porque empieza a intensificarse la memoria de la Pasión de Cristo.

Velación de las cruces e imágenes

La rúbrica general era que antes de las I Vísperas del Domingo V de Cuaresma, llamado de Pasión por iniciar este tiempo, se cubrían las imágenes que estaban al culto y veneración de los fieles: las del Señor, cualquiera que sea su misterio y advocación, incluso de pasión, incluidas las cruces de los altares que sirven para la celebración de la misa, y las de la Virgen y de los santos, todas con un velo morado o negro no transparente que impidiese verlas al trasluz, y que no debía estar adornado con figuras o imágenes.

Las cruces lo estarán hasta que el preste haya descubierto el crucifijo a adorar el Viernes Santo y las dichas imágenes hasta el *Gloria* de la Vigilia Pascual. En el actual Misal Romano se conserva la rúbrica, pero con carácter potestativo. No obstante, sí se toleraba llevar las imágenes descubiertas en las procesiones penitenciales, como es uso inmemorial entre nosotros, así como tener descubierta la imagen de la Dolorosa el Viernes de Dolores.

En cuanto al uso de la catedral, el maestro de ceremonias Villegas prescribe[12]: "Cubrirse an, assí mesmo desde este día las Cruzes; assí la que está fija sobre el facistol en el Choro, como también las que son portátiles, como es la del Prelado, las de la Yglesia; y la que suele llevar el Preste en las manos, en las Processiones, y está siempre en medio de el altar mayor; y finalmente las demás, que suelen estar en los altares particulares y principalmente, en las de las Cappillas más principales desta Sancta Yglesia, lo qual se hará con esta diferencia, que la que está fixa sobre el facistol en el choro, se cubrirá desde este día por la mañana antes de començar los officios, porque después no se perturben con el cubrirla en el ínterin que se celebraran, y esta nunca más se descubrirá hasta el Viernes Sancto, aunque se ofrezcan días ni ocasiones de festividad en la Yglesia: y las que son portátiles, como la del Prelado, y las demás, se cubrirán al mesmo tiempo que se han de començar Vísperas y no antes. Las unas cruces, y las otras (se advertirá) que se an de cubrir siempre con velos de seda de color negro, y no de otro ninguno, aunque sea la del Prelado, siendo Cardenal".

Para cubrir el Calvario de nuestro retablo mayor, había un velo llamado Sábana Santa con una cruz desnuda pintada en medio, por lo que no entra en el mandato referido más abajo, y en derredor los instrumentos de la Pasión: escala, lanza, corona, columna, azotes, túnica, martillo, clavos…: son los *arma Christi*.

El citado maestro Villegas anota[13]: "Este día [Sábado de Pasión], antes de las horas, porque en ellas no se causse impedimento, cubrirán los peones de esta Sancta Yglesia, la Ymagen de el Crucifixo, que está encima de el retablo de el Altar mayor, y las dos laterales de nuestra Señora, y de Sant Juan Evangelista, con un velo de lienço negro, en que están dibujadas todas las insignias de la Passión. El qual velo nunca se quitará de delante de las tres Ymágines, hasta el Viernes Santo, al tiempo que descubre la Cruz en el officio de el mesmo día, como después se dirá".

Llevaba en 1824 el rótulo tomado del himno de vísperas *Vexilla regis*[14]: "O crux, ave, spes unica, hoc Passionis tempore, piis adauge gratiam reisque dele crimina".

El deán Manuel Torres y Torres, cordobés discípulo de José María Rodríguez Losada, que pintó numerosos cuadros y más de doscientos reposteros en que imitaba los tapices, pintó en 1895 para ello un gran lienzo al óleo de dieciocho metros cuadrados: en el centro, sobre una cruz flordelisada, un círculo con el monograma de Cristo y una ancha orla perimetral de estilo plateresco con los símbolos de los evangelistas en los ángulos y atributos y signos de la Pasión en los lados y en las esquinas bajas y altas, el sol y la luna[15].

El velo del altar mayor de nuestra catedral[16] tenía más de 1300 varas, y existía también la costumbre de que se cubría el altar mayor los días no solemnes y particularmente

[12] ACS, FC, Secc. II, Sign. 09259, Sebastián Vicente DE VILLEGAS, Maestro de Ceremonias de la Catedral, *Sábado antes de la Dominica de Passión. Advertencias, de lo que an de preparar los Sacristanes de esta Sancta Yglessia, y por su orden los Peones, en el officio de la Seña*, ms. ca., 1630.

[13] *Ibidem.*

[14] Bellísimo himno en siete estrofas, fue escrito por Venancio Fortunato (Treviso, ca. 530-Poitiers, 600) para una procesión de una reliquia del *lignum Crucis*, y se introdujo posteriormente como himno de Vísperas en el Tiempo de Pasión y Jueves y Viernes Santo.

[15] GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla: desde los tiempos más remotos hasta nuestros días,* Establecimiento Tip. de Hijos de Fe, Sevilla, 1873-1892, tomo II, pp. 338-339, 469.

[16] ALONSO MORGADO, J.: "La augusta imagen de Nuestra Señora de la Sede, Titular de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana y Patriarcal (Conclusión)", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa*, tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, p. 216.

los feriales. Como la iluminación era de velas, entrañaba peligro de incendio, como ocurrió el dieciséis de noviembre de 1665, en que el velo se prendió en vísperas, aunque milagrosamente sin consecuencias, por la rapidez con que subieron los mozos a descolgar el velo, que fue consumido totalmente por las llamas.

Por esto se hizo una celebración en acción de gracias el veintiuno de noviembre, fiesta de la Presentación de María en el Templo, dedicada a la Virgen de la Sede, que preside el altar mayor.

Un uso particular de esta catedral[17] era descubrir las cruces e imágenes cuando concurría una celebración que no era *de tempore.* A esto se añadían el Domingo de Ramos para la procesión de palmas, por considerarse festiva[18], y se ocultaba antes de la misa después del sermón, así como el Jueves Santo por la mañana hasta ser depositado el Santísimo en el Monumento.

Al respecto dice el maestro Villegas[19]: "El Retablo de el Altar mayor, assí mesmo, desde este día antes de Vísperas, y en todo el tiempo de Passión (quando es el officio de tempore) á de estar cubierto con sus velos o cortinas de Lienzo azul, de tal manera, que no se descubra nada de el mismo retablo; a diferencia, de las demás ferias de cuaresma, y de entre año, en que está algo descubierto por la parte de en medio".

Ceremonia de la Seña[20]

Ceremonia propia de la Iglesia de Sevilla entre varias Iglesias de España, que se extendió a las colegiales y parroquias principales del Arzobispado. Como no está prescrita en la liturgia general de la Iglesia Romana, adoptaba una variedad de usos desde tiempo inmemorial. En la catedral se realizaba cinco días en la Cuaresma: sábado de la IV semana y domingo de Pasión, sábado de Pasión y Domingo de Ramos, y Miércoles Santo (RC 1923, art. 265-271).

Interpreta José Alonso Morgado, "El ser cinco los días en que se practican, recuerda las cinco edades que estuvo el mundo sin el conocimiento claro e intuitivo de Jesucristo: la primera, desde Adán hasta Noé; la segunda, desde Noé hasta Abraham; la tercera, desde Abraham a Moisés; la cuarta, desde Moisés a David; y la quinta desde David hasta el nacimiento de Cristo nuestro Señor y sus cinco Llagas, que como fuentes purísimas lavaron las culpas de los cincos sentidos corporales".

Cuando en los sábados las vísperas a lo menos desde la capítula eran del domingo, la ceremonia tenía lugar durante el himno; si eran de fiesta de rito doble de primera clase, se hacía después de dichas vísperas.

El Domingo de Pasión se ejecutaba en el himno de vísperas, a no ser que fuesen de fiesta, caso en el que se hacía después de nona, como si concurría con día de rogativas, pasando estas antes de comenzar el coro.

Comenta Ortiz de Zúñiga[21]: "Llegan en ella en la Semana Santa, con la memoria de la Passión de Christo, funciones de las mayores de esta Iglesia, que atraen con su fama los Estrangeros, y siempre hallan en ellas que celebrar los naturales, comienza por la devota, y significativa ceremonia de las Señas, en que se ve tremolar el Sagrado Estandarte de la Cruz […]. Sale el Cabildo del Coro con las capas de tafetán negro, que usan sus Prebendados, desde el primer día de Noviembre, donde todos se arrodillan, y cantando el Coro el Hymno 'Vexilla Regis prodeunt' […]".

Y añade más adelante sobre la promoción y popularidad de la ceremonia: "acude mucha gente por devoción, y por varias indulgencias que ay concedidas por los Cardenales Arçobispos Don Juan de Cervantes el año 1369, por el Cardenal Arçobispo Don Pedro Gonçález de Mendoza el de 1478 y el Cardenal Arçobispo Don Alonso Manrique el de 1538, todos de a cien días de indulgencia perpetua a los que assisten devotamente a esta santa ceremonia, que en otras Iglesias se usa diferentemente".

Sobre ello prescribe el maestro Villegas[22]: "Tendrán cuidado assí mismo los Sacristanes este día, y los demás, en que ay Seña, que son los quatro, que adelante se dirán, desde antes de las horas por la mañana, de que estén puestos en los dos corredores o barandas que van desde la reja

[17] ACS, FC, Secc. II, Sign. 09259, Sebastián Vicente DE VILLEGAS, Maestro de Ceremonias de la Catedral, *Sábado antes de la Dominica de Passión. Advertencias, de lo que an de preparar los Sacristanes de esta Sancta Yglessia, y por su orden los Peones, en el officio de la Seña*, ms. ca., 1630, s.f.

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibid.*

[20] DE FLORES, L. J.: *Observaciones sobre el Origen, Antigüedad y mística significación de la Ceremonia de la Seña, que se hace en el tiempo de Pasión en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla y sobre la Cruz que con otros instrumentos de Pasión se pone en un velo llamado Sábana Santa, con que se cubre el Crucifixo del Altar Mayor,* ms., Sevilla, 1824 (B. C. C. 59-3-46). ALONSO MORGADO, J.: "La ceremonia llamada de la Seña u ostensión de la sagrada bandera en la Santa Iglesia Catedral", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa,* tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 271-277.

[21] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos...*, op. cit., p. 441.

[22] ACS, FC, Secc. II, Sign. 09259, Sebastián Vicente DE VILLEGAS, Maestro de Ceremonias de la Catedral, *Sábado antes de la Dominica de Passión. Advertencias, de lo que an de preparar los Sacristanes de esta Sancta Yglessia, y por su orden los Peones, en el officio de la Seña,* ms. ca., 1630, s.f.

que está delante de el Altar mayor hasta los púlpitos de el Evangelio y Epístola, tres doselitos o paños pequeños de terciopelo negro; dos al lado del Evangelio, y uno a el de la Epístola; y sobre cada uno fixados con alfileres o de ottra manera, un papel o vitela, en que estén en suma escriptas de lettra grande, las Indulgencias, que se ganan en assistir estos días a la Ceremonia de la Seña; conforme a las que por sus Bullas, an concedido algunos summos Pontífices; a esta Sancta Iglessia".

Al pie de la grada del altar se ponían tres atriles pequeños de pie algo alto, uno al centro y dos a los lados, con sendos libros a folio con letra y partitura del himno *Vexilla Regis*, y al pie del atril del centro se ponía una almohada o cojín de terciopelo azul o morado, para cuando se hincara de rodillas el chantre o dignidad que hiciere la Seña.

Al salir la ceremonia del coro, todos se levantaban, hasta que pasaba la dignidad ejecutora del facistol. Subía al altar mayor el chantre, y, en su defecto, la dignidad más preeminente o el canónigo más antiguo, acompañado de dos canónigos, los más antiguos de cada coro, y también se sumaban, según costumbre inmemorial, tres o cuatro capitulares de cada lado.

A este le era entregada la bandera de tafetán negro con una cruz carmesí que la atravesaba, que se había montado en la sacristía alta en un asta de junco indiano o hinojo, y, puesto en medio del altar mayor, tras tocar con ella el ara y los lados del evangelio y de la epístola, a ciertas pausas la tremolaba sobre los prebendados, que arrodillados la rodeaban ante las gradas del altar mayor, mientras se cantaba el himno *Vexilla regis*.

El color negro de la bandera recuerda las tinieblas que padeció el mundo hasta la muerte de Cristo y el duelo de la Iglesia, y la cruz roja que la humanidad fue lavada por la sangre derramada en el Calvario.

El nombre *seña* tiene aquí el significado de estandarte o bandera militar. El origen remoto de esta ceremonia lo sitúan los historiadores en la Antigüedad romana, porque a la muerte de un caudillo victorioso un jefe ondeaba sobre los soldados, postrados en tierra, el estandarte con que había conseguido las victorias en señal de tristeza y duelo. Su significado era, por tanto, la preparación del pueblo para la celebración de la Pasión: la Iglesia acogía a sus fieles bajo la bandera de Cristo, que entregará hasta la última gota de su sangre en el Calvario por la salvación del mundo.

Los *Vexilla* son como los estandartes militares de reyes y príncipes que se interpretan simbólicamente como los sacramentos o se identifican con los *arma Christi*: la cruz, los flagelos, la lanza y los otros instrumentos de la Pasión, con los que venció al pecado y a la muerte, recordando sin duda, además, el lábaro de Constantino.

Su origen inmediato hay que buscarlo, sin duda, en la adoración de la Cruz practicada en la Iglesia oriental mediada la Cuaresma, que pasó al rito hispánico. De la catedral se extendió esta práctica a otras iglesias del Arzobispado, como la de Santiago de Alcalá de Guadaira, donde ha conservado una ceremonia de este tipo por la Cofradía de Jesús Nazareno, así como a muchas de las catedrales americanas. Se conserva en la catedral de Quito.

Domingo de Pasión. Sermón de la Doctrina Cristiana[23]

Aunque se hablará más ampliamente de esta celebración en otros lugares de este libro, no podemos dejar de mencionarla, pues fue tan importante que le dio incluso nombre a esta jornada como *Domingo de Doctrina.* Se desarrollaba en el Patio de los Naranjos.

Vestigio de esta es el púlpito de piedra, llamado *Púlpito de la Granada* por su cercanía a esta capilla, que se eleva sobre una columna de mármol con su tornavoz en el centro del lado de Levante, adosado a un pilar de la galería almohade.

Ambrosio de la Cuesta remonta su origen a cuando se hacía allí después de la Reconquista una predicación apologética con dotación todos los domingos del año a moros y judíos, que no podían entrar en el templo, para su conversión.

El P. Aranda[24] retrotrae su origen a época almohade, que continúa en la cristiana: "El qual me persuado, que de más antiguo estava allí: porque siendo aquel atrio la entrada de la Mezquita , y ser costumbre de los Moros no hazer sus prédicas dentro de las Mezquitas, donde observan tanto silencio, en particular quando hazen el Salá, que aunque los maten no se osan quexar, […] en aquel Púlpito sin duda se debió de predicar la maldita ſecta de Mahoma en tiempo de Moros; y por quitarles tan perverso vso, procuraron los Chriſtianos, que en el mismo se enseñasse la Ley de Jeſu-Chriſto, y se predicasse contra los errores del falso y abominable Profeta.

Puede aver sucedido esto assi: porque se hallan en vnos apuntamientos manuscriptos […], que de cosas muy antiguas de la Santa Iglesia de Sevilla dexó el Maestro Francisco

[23] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Noticias relativas a la Historia de Sevilla,* Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1886, pp. 147-148; ALONSO MORGADO, J.: "El Sermón de la Doctrina Cristiana que se predica en el Patio de los Naranjos la Domínica de Pasión", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa*, tomo VI, Imprenta de D. Telesforo Ansón, Sevilla, 1884, pp. 227-238.

[24] DE ARANDA, G.: *Vida del Siervo…,* op. cit., pp. 168-170.

Sermón de la Doctrina, Domingo de Pasión, 1918, foto donación de don Alfonso Jiménez Martín al Archivo de la Catedral de Sevilla. Vemos el orador sagrado en un púlpito portátil, quizá por restauración del famoso Púlpito de la Granada. Sentados delante se ven los niños del Hospicio.

de Medina, Abad de la Vniversidad de los Beneficiados de esta Ciudad, de donde fue natural (que originales paran oy en poder de Don Christóval Báñez de Salcedo, Cavallero muy versado en toda erudición) las siguientes palabras, sacadas sin duda de aquella primitiva Ordenación de la Iglesia ,hecha por su primero Arçobiſpo el Infante D. Felipe, […]: 'Que para que todos tengan noticia de los Beneficios de Dios, y le den gracias por ello: manda predicar todos los Domingos el Santo Evangelio en la Santa Iglesia, para que se conviertan a Dios los Fieles, y se quiten los pecados que llaman la ira de Dios contra nos: y dize, que punan mucho contra la mala secta de Mafoma los tales 20 Predicadores': a que añade el Maestro Medina de su letra esta nota al margen: 'Esta Predicación se passó al corral de los Naranjos, y después la Nave de la Granada, salvo si allí no fue la primera institución': y no diziendo el quando, dexa lugar para discurrir, que el passarse los Sermones a la Nave y Púlpito de la Granada, fue muy luego, por ser sitio conveniente para que acudiessen los Moros que avían quedado en Sevilla, a estos Sermones, que no debían entrar a oírlos en la Iglesia".

Una lápida votiva nos recuerda su importancia histórica por los eclesiásticos que lo ocuparon: *"D*[eo] *O*[ptimo] *M*[aximo] */ En este sitio predicaban San Vicente Ferrer, / San Francisco de Borja, / el Venerable Padre Fernando de Contreras, / el Beato Juan de Ávila, / el Venerable Padre Fernando de Mata, / el Beato Diego José / de Cádiz / Dignidad Honorario / De esta Sta. Metropolitana / y Patriarcal Iglesia / y otros grandes Varones / Que con su apostólico celo / lograron maravillosos / frutos en esta Ciudad"*. A ellos podemos añadir muchos otros, como Bernardo de Toro, el célebre defensor de la Inmaculada, o el padre Tirso Gonzalez, misionero de la Compañía de Jesús.

Desde este púlpito se realizaban tanto predicaciones extraordinarias como ordinarias todo el año, para los que el Cabildo convidaba a reputados predicadores a los que pagaba según el canon establecido. Como dice el P. Aranda[25]: "mandó el Cabildo en 14 de Febrero del año de 1499, 'Que los Sermones de Lunes, Miércoles, y Viernes de Cuaresma, que antes eran en el Púlpito de la Granada, sean entre los dos Coros'".

Aunque no por eso se dejó de predicar en este lugar, oficio que se dotó y encomendó por el Cabildo a los curas del Sagrario para los domingos que no había sermón en la catedral. Cuando no lo permitían las inclemencias del tiempo había un púlpito portátil de madera dentro de la nave.

[25] *Ibidem,* p. 169.

José Alonso Morgado nos cuenta que todavía, en su época, a finales del siglo XIX, como recuerdo de estas pasadas glorias quedaba el sermón de los niños de la Doctrina Cristiana en este domingo, que se celebró hasta los años veinte del siglo pasado, tras haber pasado al Viernes de Dolores.

Fue originado por los jesuitas en 1548, que habían instituido las procesiones de niños por las calles cantando la Doctrina. El canónigo Cuesta y Saavedra lo recuerda: "Y después que este Púlpito se reedificó —en 1692— como se dijo arriba, en él se han predicado las pláticas de la Doctrina Cristiana en la Domínica in Passione, en el Jubileo que tienen los Padres de la Compañía de Jesús, concedido a los fieles que acostumbran oírla explicar a los dichos Padres; y en este día tienen señalado de salir recitándola por las calles, y vienen al Sagrario de la Santa Iglesia en procesión, a la cual concurre innumerable pueblo, y en la circunferencia de las Gradas, a distancias proporcionadas se ponen a explicarla, y en el Púlpito del Patio de los Naranjos, suben y hacen diferentes pláticas sobre puntos de la Doctrina, una, dos y tres veces, conforme al concurso y estado del tiempo por la tarde, y yo he asistido a ellas diferentes años".

Aunque a finales del XIX quedó reducida a la que se hacía con los niños del hospicio en el patio de los Naranjos, en sus principios era dirigida por los referidos padres jesuitas a los niños de la Casa Hospital de la Doctrina, casi frente de San Luis, que los acompañaban procesionalmente cantando la Doctrina por las calles hasta allí.

Extinguida dicha fundación benéfico a fines del XVIII, los sustituyeron los Niños Toribios y los de las Escuelas Pías de la Purísima Concepción de La Salle de calle San Luis, y, por último, uniéndose los Niños Toribios en el Hospicio Provincial, los acogidos en él.

A los padres de la Compañía de Jesús, que predicaban dicho sermón de Doctrina a los Niños en el patio de los Naranjos, sucedieron sacerdotes de la ciudad invitados por la Junta Directiva del Hospicio Provincial. Salían a las tres de la tarde del dicho domingo en procesión los acogidos de ambos sexos y los del colegio de sordomudos y ciegos al citado recinto para escuchar el sermón.

A finales del siglo XIX, según refiere José Alonso Morgado, iban los niños y niñas con las Hijas de la Caridad llevando un simpecado con imagen de la Virgen de la Esperanza, escoltado por dos faroles, y cerraba un crucifijo, Cristo Coronado de Espinas (que habían sido de la Cofradía del Pecado Mortal) llevado por un sacerdote con paño humeral morado, y a sus lados otros también con faroles y velas, y, detrás, capellanes, profesores y empleados, precedidos por la Junta Provincial Directiva del establecimiento. Por el centro de la procesión, a proporcionadas distancias, iban grupos de cantores entonando a cláusulas breves el texto de la Doctrina.

Mientras llegaban, la gente se iba congregando en el patio de los Naranjos. Al entrar en el lugar la comitiva, sus componentes se iban colocando delante del púlpito. Al lado derecho de este, sobre un altar portátil se colocaba el crucifijo con sus luces. Esa parte del patio, al ser ya primavera, estaba entoldada. El suelo estaba alfombrado para que el auditorio se pudiera sentar en el suelo mientras que a los lados estaban dispuestos bancos para las autoridades, Junta del Hospicio y profesores. Todos en profundo silencio escuchaban al predicador. Al terminar, los niños se encaminaban de vuelta en el mismo orden que habían venido y el resto del auditorio se marchaba enfervorizado a sus casas.

Viernes de Dolores

La devoción a María Dolorosa, tan intensa en nuestras latitudes, también tenía su refrendo en el culto catedralicio. Las primeras vísperas se celebraban con rito doble mayor, había órgano y maitines de pluviales, según manual de la fundación de Vicente Paulín de la Barrera. La tercia era sin órgano, contando con procesión y misa a continuación que presidía la dignidad de turno, dotadas por José Carlos Tello de Eslava, canónigo de esta iglesia, electo obispo de Canarias, y por su hermana Isabel, ambos almonteños.

SEMANA MAYOR

Veamos ahora las reglas generales para los oficios de Semana Santa (RC 1923, art. 278-281). La misa conventual era celebrada por el deán, al que asistían de diácono y subdiácono los canónigos más modernos, a excepción de los días que celebrase el prelado.

Las horas canónicas las oficiaban las dignidades en turno, de más moderno a más antiguo. Las capas, en todas las horas y oficios, las portaban canónigos. El rezo de las lecciones de maitines las semitonaban los capitulares en turno del más moderno al más antiguo.

La resonancia de la magnificencia y solemnidad de los cultos catedralicios y de las procesiones penitenciales de las cofradías atrajo siempre mucha cantidad de forasteros a la ciudad, incluso varios reyes participaron en ellos, como veremos.

Domingo de Ramos

Esta jornada litúrgica, que es el Domingo VI de Cuaresma, abre la Semana Santa. Esta solemnidad, conocida

El cardenal Eustaquio Ilundáin y el cortejo del Cabildo Catedral en la procesión de las Palmas por las gradas altas. Se hizo por las gradas altas por el ambiente tenso socio-político anticlerical. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano. 5 de abril de 1936.

desde tiempos muy antiguos en Roma como *Dominica in Palmis de Passione Domini*, pórtico de la Semana Santa, es conocida por nosotros popularmente como Domingo de Ramos.

La liturgia de este día es una mezcla de alegría y de tristeza: la aclamación de Jesús como rey en su entrada en Jerusalén es pórtico de su Pasión. Precede a la eucaristía la bendición y procesión de los ramos y palmas, en la que se entonan cánticos alusivos al triunfo de Cristo.

Por eso la tradición litúrgica, recogiendo la unión indisoluble del misterio de la sagrada entrada en Jerusalén con la Pasión, en la que se consuma el mesianismo de Jesús que aquí es proclamado abiertamente, une la celebración de la sagrada entrada y la conmemoración de la pasión en la eucaristía del Domingo de Ramos. Se señala la llegada de la "hora" de Jesús que se consumará en otro monte: el Calvario. Por eso en el uso ordinario del rito romano se han trocado los ornamentos morados cuaresmales por los rojos.

Cualquier nota alegre y triunfante se ahoga al comienzo de la eucaristía, a la que embarga un sentimiento de profundo dolor, que llega a su culmen con la lectura dialogada de la Pasión, antes siempre de San Mateo, y hoy, según el ciclo de lecturas, de uno de los sinópticos (San Mateo, ciclo A; San Marcos, ciclo B; San Lucas, ciclo C), que no va precedida ni de incienso ni de cirios, como de ordinario el evangelio de la misa, en señal de duelo.

Se entraba en el coro a las ocho de la mañana. Terminada tercia, se procedía a la bendición y distribución de palmas, seguida de la procesión por gradas bajas. Después de la procesión había sermón, dotados uno y otra por la fundación de Alfonso Vefedor, que fue canónigo magistral de esta Iglesia. En la misa, que seguía a la dicha procesión, asistían cuatro canónigos con capas, y tenía manual dotado por Francisco Bernal de Estrada.

El cardenal Pedro Segura durante la procesión de Palmas en la calle Alemanes. Este año las palmas fueron sustituidas por ramas de olivo debido a la dificultad de traerlas de levante a causa de la Guerra Civil. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano. 10 de abril de 1938.

Refiere el abad Gordillo[26] que había indulgencia perpetua con remisión de todos los pecados el Domingo de Ramos desde el sábado a las primeras vísperas a los fieles que, confesados y comulgados, y con la Bula de la Santa Cruzada, visitasen el altar mayor de la catedral y rogasen por la paz y concordia entre los príncipes cristianos, la extirpación de las herejías y la tranquilidad de la Iglesia, concedida por el papa Gregorio XIII Buoncompagni.

Como ya hemos insinuado, está caracterizada esta jornada por la procesión de palmas. Desde el punto de vista salvífico, la entrada en Jerusalén seis días antes de la Pascua marca el último hito decisivo del viaje de Jesús de Galilea a Jerusalén, especialmente de la última etapa desde Jericó, para la celebración de la Pascua. Señala que ha llegado la "hora" a Jesús de morir e instaurar plenamente su reino espiritual, la ratificación voluntaria y definitiva de su entrega, que implica la culminación de su proceso *kenótico* en la cruz.

La celebración dramática de la entrada triunfal por medio de la procesión litúrgica, como gozosa manifestación de la fe cristiana, portando palmas y ramos de olivo[27], símbolos de la confesión martirial, surgió en el siglo IV obviamente en la Ciudad Santa de Jerusalén con un marcado carácter apologético de mesianismo regio.

Se celebraba ya en el siglo IV en Jerusalén con asistencia de toda la ciudad y de los monjes de la Laura de Pharan,

[26] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana… estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernales Ballesteros,* Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, pp. 116-117.

[27] Donde no hay palmas (en climas fríos), o junto a ellas, se utilizan ramos de otros arbustos u árboles, los más comunes, los de olivo.

a nueve kilómetros al nordeste de la ciudad, fundada por San Caritón alrededor del 330. La presidía el patriarca, que, para imitar al Redentor, cabalgaba en un jumento.

Sólo Juan en su evangelio cita las palmas[28], que se han convertido en la especie vegetal más característica de la procesión, y que, a menudo, una vez secadas, se rizan artesanalmente componiendo dibujos geométricos y florales.

A esto se une el simbolismo grecorromano de asignarse a la diosa Nike, y ser, por tanto, símbolo de victoria, por lo que esta procesión se presenta como referencia a la del triunfo romano. Este significado se recoge en la liturgia celestial de Apocalipsis 7, 9, en que la multitud vencedora está en pie vestida de blanco ante el trono y el Cordero sosteniendo ramas de palma.

Las palmas eran luego muy codiciadas para colgarlas en los balcones a fin de proteger con ellas los domicilios. El Barón de Davillier, en el capítulo ya citado, nos relata un antiguo uso: "Parece ser que siguiendo un uso muy antiguo, el capítulo de la catedral de Sevilla envía cada año una cierta cantidad de estas palmas a los canónigos de Toledo, que a cambio de este obsequio, hacen presente cada año de la cera que sirve para confeccionar el Cirio Pascual".

Tal importancia llegó a gozar en Sevilla el comercio de las palmas, que Guichot[29] cuenta, como dato curioso, que en 1646 un portugués avecindado en Sevilla en la collación del Salvador compró al rey el privilegio del monopolio de la venta de las palmas en la ciudad, por el gran consumo que de ellas se hacía en la catedral, en todas las parroquias y en conventos de frailes y monjas.

Esto provocó protestas, que fueron vertidas incluso en un sermón cuaresmal en la catedral por el monje basilio Fr. Juan Chrisóstomo, predicador apostólico de vida ejemplar.

Esta indignación llevó al limosnero cardenal arzobispo Agustín Spínola, que, tras consultar a la Diputación de Ceremonias de la Catedral si eran precisas las palmas en la procesión y respondérsele que podía también hacerse con ramos de olivo, promulgase un edicto que ordenaba que en todas las parroquias de su Arzobispado se hiciese con dichos ramos de olivo, y que no se pasasen a ningún mayordomo de fábrica ni de conventos de clausura de jurisdicción ordinaria ningún gasto por pequeño que fuese en palmas. Esta decisión fue secundada por el Cabildo Catedral. No se admitieron incluso cuando llegó un momento que el portugués, burlado, quiso darlas de balde.

Desde entonces, mientras subsistió tal privilegio, que cesó porque los herederos no quisieron ya hacer uso de él, sobre finales de siglo, sólo se usaban palmas en los conventos de monjas, que las tenían en sus huertos y heredades; así un cogollo de palma pasó de costar cuatro o seis reales a un real, por lo que volvieron a usarse en las parroquias por su abaratamiento o porque las ofrecían de limosna.

Velázquez y Sánchez refiere también que en 1810, debido a la ocupación francesa (el jueves día doce de abril había hecho su entrada en la ciudad José Bonaparte), faltaron palmas en la procesión por la difícil comunicación con las provincias de Granada y Murcia, de donde se solían importar, utilizándose ramos de olivo y haciéndose la procesión por las últimas naves sin salir a las gradas, por miedo a irreverencias de la soldadesca gala[30]. Igualmente pasó en el siglo XX en los años de la Guerra Civil española.

Volviendo a la historia de la procesión, progresivamente se fue extendiendo en la Alta Edad Media, pasó a Occidente, donde se documenta en el ámbito hispano y galicano en el siglo VII, y ya estaba introducida en Roma en el periodo postcarolingio, a fines del siglo X, y plenamente desarrollada entre los siglos XI-XII.

Ha generado diversos elementos dramatúrgicos de religiosidad popular. Desde el siglo X, en algunas localidades el preste iba a lomos de un burro en la procesión. De ahí surgió por entonces[31], lo que no podemos dejar de citar, como precedente más antiguo de procesión de imágenes en Semana Santa, aunque en Centroeuropa, en Alemania, que posteriormente alcanzarían tanta importancia entre nosotros, en dicho siglo: el *Palmesel* o asno de la palma, o *Cristo de Ramos*, conjunto escultórico de madera de tamaño natural o inferior, que mostraba a este sobre el burro, bendiciendo con la mano derecha.

Se deslizaba sobre ruedas, y luego era expuesto a la pública veneración detrás del altar hasta el Miércoles Santo. Muchas de estas imágenes fueron víctimas de la iconoclastia de los protestantes, y fue una costumbre extinguida progresivamente en la Ilustración, tan nociva en todos lados para todo lo religioso popular, aunque en 1897 todavía quedaban en uso unos cincuenta. Se documenta también en otros lugares aún en la actualidad, como en la catedral de Ayacucho (Perú), conducido por el arzobispo y por el alcalde, reminiscencia, sin duda, del genio evangelizador de los misioneros.

[28] Importadas a Jerusalén de Jericó principalmente, en el evangelio de Juan es una alusión a la Fiesta de Sucot o de los Tabernáculos (*cf. Levítico* 23,40).

[29] GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla*…, op. cit., tomo II, p. 294..

[30] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850,* Imprenta y Librería de Hijos de Fé, Sevilla, 1872, p. 111.

[31] Su uso ya documentado en los tiempos de San Ulrico Obispo de Ausburgo (+973).

Procesión de Palmas. Vemos la manguilla con el subdiácono de servicio detrás, ya de dalmática morada en vez de planeta, suprimida en la reforma de la Semana Santa de 1956, seguido de los niños de la Escolanía. Se ven los hábitos de invierno, negro el de los beneficiados y violeta el de los canónigos. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Gelán. 1960.

En Inglaterra y Normandía, en la floración del culto eucarístico del siglo XI, se porta en la procesión la reserva eucarística, presencia real de Cristo, por lo que se convierte en teofórica, costumbre que parece fue introducida por Lanfranco, arzobispo de Cantorbery (+1089), y que es uno de los precedentes de las procesiones eucarísticas.

Volviendo a la liturgia postridentina, el color litúrgico de procesión y misa en el Rito Romano era el penitencial de la cuaresma: el morado. En el altar se colocaba frontal de este color y seis candeleros de cera blanca, o siete si celebraba de pontifical el ordinario del lugar, es decir el arzobispo, y se solía adornar con ramos de palma u olivo en lugar de flores.

En otros ritos occidentales variaba el color de los ornamentos de la procesión. En el carmelitano[32] se hacía con ornamentos blancos, mientras que la misa era de morado. Para la misa se quitaba el frontal blanco que se había sobrepuesto al morado para la procesión. Igualmente se usaba este color en el rito dominicano, el preste con capa pluvial así como dalmáticas los ministros[33].

En la catedral se colocaba en el altar el frontal morado más rico, que no se quitaba hasta después de las Tinieblas del Miércoles Santo, y se cubría la grada del altar con una o dos alfombras, así como se usaban los ornamentos más preciosos del mismo color, que se disponían en la sacristía alta.

Amitos, albas con faldones o redropiés y bocamangas o brazales bordados, cíngulos y planetas para los diáconos asistentes o de honor, si celebraba el arzobispo, y para los ministros (diácono y subdiácono de servicio), y manípulos para la misa para el celebrante y ministros sagrados. Amito y pluvial rico para el asistente mayor (normalmente el deán[34]), e, igualmente pluvial y casulla para el celebrante.

De la misma manera debían estar preparados los ornamentos propios de los domingos: dos pluviales de damasco, morados en este caso, con cenefas bordadas para los pre-

[32] *Officium Hebdomadae Sanctae et Octavae Paschatis juxta Ritum Carmelitarum necnon Missa Resurrectionis cum ordinario Missae interpositis rubricis Reverendissimi Patris Magistri Aloisii Mariae Galli Prioris Generalis ejusdem Ordinis jussu editum*, Tornaci Nerviorum, typis Societatis S. Joannis, Desclée, Lefebvre et Sociorum, S. Sedis Apostolicae et Sacrae Rituum Congregationis typographi, 1899, p. 27.

[33] *Missale juxta ritum Fratrum Ordinis Praedicatorum*, Juan Bernardo Sessa y Bartolomé Baretio, Venecia, 1596, p. 60; *Missale juxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum auctoritate apostolica approbatum*, Miguel Perego-Salvioni, Roma, 1823, pp. XXX y 95-97.

[34] Las de este suelen ir tachonadas de estrellas bordadas, además de capillo y orifrés perimetral, también bordado.

bendados que habían de asistir como cantores, así como las dalmáticas de los acólitos.

Pondrán también en la sacristía junto a los vestuarios ordinarios de los demás domingos, que eran las dos capas pluviales de damasco morado con cenefas bordadas para los prebendados que habían de asistir en la misa por cantores, los vestuarios de los acólitos, a saber, los tres de los turiferarios, los dos de los ciriales y los otros dos de los segundarios, todos del mismo color.

La cruz procesional estaba armada con su manga o velo más rico al lado del evangelio. Se usaba la cruz más lujosa (que es la que llamaban de oro o de Merino) con su manga o velo también el más rico y cubierta de velo morado. En la reforma de 1956 se mandó que la cruz procesional fuera descubierta en esta procesión, uso atestiguado en muchas Iglesias en la Edad Media, por tributarse en ella a Cristo honores de triunfo.

Se aderezaba el púlpito del evangelio, donde se predicaba, con su paño de seda morado, y colgando los doselitos pequeños que se ponen las dominicas en los atriles colaterales del coro; donde se sentaban los prebendados cantores o entonadores, llamados caperos.

Se colocaba al lado de la epístola o en el medio una mesa cubierta de mantel blanco para los ramos y palmas, que se cubrían con un tapete morado o blanco hasta el momento de la bendición. En la credencia, lo necesario para la misa solemne, con aparador si era pontifical.

En la sacristía, los ornamentos de celebrante y ministros: amitos, albas, cíngulos, manípulos, para los tres; estolas para diácono y celebrante; capa para la procesión y casulla para la misa para el preste, planetas para diácono y subdiácono y para los diáconos de honor, si la misa era pontifical, sobrepelliz y estola morada para el sacerdote que distribuía los ramos y los tres libros para el canto de la Pasión.

Tras la tercia se hacía la bendición y aspersión del agua bendita, el preste revestido de capa y diácono y subdiácono de planetas. Terminada esta, se colocaban los manípulos y subían al altar, mientras el maestro de ceremonias descubría los ramos y palmas. El coro cantaba la antífona *Hosanna,* seguida por la oración colecta del preste.

Seguidamente el subdiácono dejaba la planeta en el asiento y recibía el epistolario para cantar la lección en el púlpito correspondiente, tras lo que se volvía a revestir de la planeta, y se cantaba su responsorio. El clero estaba sentado durante la antífona, de pie a la oración y de nuevo sentado durante la lección y responsorio.

A continuación, el diácono iba a la credencia y se despojaba de la planeta y se colocaba el estolón; tras recibir el evangeliario lo ponía en medio del altar para ministrar el incienso al celebrante, y, tras recibir la bendición, recogía el evangeliario y se encaminaba al púlpito correspondiente, acompañado del subdiácono, turiferario y acólitos con ciriales.

Terminado el canto del evangelio iban diácono y subdiácono a la credencia donde dejaban los manípulos y el diácono el estolón volviendo a tomar la planeta y subían al altar, colocándose a los lados del celebrante.

El preste, a continuación, vuelto al altar, cantaba una oración en la que, girado hacia ramos y palmas, los bendecía con la derecha mientras posaba la siniestra sobre el altar. Luego cantaba con las manos juntas un prefacio, tras el que rezaba el *Sanctus.* A continuación, cantaba cinco oraciones haciendo, como antes, la señal de la cruz sobre ramos y palmas, tras las cuales se aspergían e incensaban estos, acabando con el canto de una oración de cara al altar.

Entonces procedía la distribución de ramos y palmas. Los ministros sagrados se colocaban de cara al pueblo con la cabeza descubierta, el diácono a la izquierda del preste y a la derecha el subdiácono elevando la fimbria del pluvial. Si era el prelado, los distribuía sentado tocado de mitra, flanqueado por los diáconos de honor, cubiertos y sedentes también el sillas rasas.

El maestro de ceremonias tomaba la palma del celebrante y del deán o dignidad siguiente, y se ponía cerca del diácono mientras se acercaba el miembro señalado del Cabildo, que recibía la palma del celebrante y, tras besarla, se la entregaba sin besarle la mano, que la recibía, la besaba y la entregaba al diácono, que la dejaba sobre el altar o daba para su custodia a un capellán o acólito, mientras el coro entonaba la antífona *Pueri Hebraeorum*, seguida de las demás mientras durara la distribución.

Después, el celebrante, con la cabeza descubierta, entregaba la palma al más digno; como es un canónigo, en la grada superior inclinado, besando primero la palma y después la mano, y se volvía a su sitio. Luego, presentándoselas el maestro de ceremonias, las recibían del celebrante los ministros, y la entregaban a un capellán, colocándose a los lados de él.

Seguidamente, las recibían los clérigos por su orden, tras ser proporcionadas por el diácono, que las recibía del maestro de ceremonias, con la diestra, mientras el subdiácono le alzaba la fimbria del pluvial.

Estos se acercaban de dos en dos, por orden de dignidad: canónigos revestidos de ornamentos y aun de solo hábito coral, los beneficiados, sacerdotes y clérigos con sobrepelliz y eclesiásticos no revestidos, inclinados los canónigos y arrodillados el resto. Después, las autoridades. Por último, el pueblo, a la entrada del presbiterio.

Terminada la distribución, el preste se lavaba las manos igual que tras la imposición de la ceniza, y subía al altar para cantar una oración, mientras un clérigo ataba una palma bendecida al mástil de la cruz procesional.

Entonces, mientras el sochante repartía los procesionarios a veinteneros y capellanes de mejores voces, salían dos acólitos turiferarios de la sacristía con sus navetas e incensarios encendidos y se acercaban al prelado, dando uno de ellos la naveta abierta al maestro de ceremonias, que la entregaba al asistente mayor.

Los turiferarios se arrodillaban y acercaban los incensarios al prelado con mitra, mientras le servía el incienso el asistente mayor, los diáconos colaterales en pie y descubiertos. Se retiraban al lado del evangelio y los tres se sentaban. Salían en ese momento de la sacristía los cuatro acólitos de cirios o *segundarios* que se ponían de rodillas delante del altar mayor.

El diácono del evangelio, descubierto, acompañado por uno de los sacristanes mayores, hechas las debidas reverencias, vuelto el rostro al coro, daba entrada al comienzo de la procesión con el verso, en canto llano: *Procedamus in pace*, al que el coro contestaba de la misma manera: *In nomine Christi. Amen.* Los sacristanes hacían señal a la torre para comenzar el tañido de la procesión, que proseguía sin pausa alguna hasta el fin de ella.

Abría la procesión la cruz de la Santa Iglesia que partía del altar mayor, llevada por algún sacristán menor, yendo delante un turiferario y dos ceroferarios, con los ciriales encendidos y levantados, seguidos del subdiácono con su palma en la mano, acompañado de uno de los sacristanes mayores. Uno o varios cetreros abrían paso y guiaban la procesión.

Arrancaba por el lado de la epístola, por la nave más cercana a la capilla de la Antigua, y salía por la puerta de San Miguel, continuando por gradas bajas, hasta la puerta de los Palos. El sochantre, a canto llano, entonaba la antífona primera para la procesión, prosiguiendo hasta que la procesión saliera de la iglesia, momento en que acólitos o mozos de coro recogían los procesionarios. Todos los revestidos fuera de los acólitos iban cubiertos en el exterior. celebrante y ministros, al salir de la capilla mayor.

Iban todos de dos en dos, con las palmas en las manos. Se incorporaban las cruces de las iglesias parroquiales de la ciudad divididas en dos coros y en medio la de la Santa Iglesia por sus antigüedades, llevándolas los sacristanes menores descubiertos con sobrepellices.

"Por guardar la costumbre que en esto ay, aunque no es regla", iban adornadas con palmas pequeñas. Delante de la de la Santa Iglesia, los acólitos con los cirios encendidos y levantados y, detrás de la cruz, el subdiácono de la epístola revestido de planeta y cubierto, con palma en la mano, precedido de los sacristanes mayores.

Luego todo el clero de la ciudad revestido de sobrepellices: los del seminario, el clero parroquial y capellanes, los de la iglesia colegial del Salvador, y, por último, los de la catedral, el celebrante y el diácono (pues el subdiácono iba con la cruz), si no iba el arzobispo, los magistrados y autoridades.

Luego "por sus choros todo el Clero de las Iglesias de esta Ciudad, a los quales ya se les abrá repartido Palmas en cada una, y vendrán aquí con ellas", todos con sobrepellices: capellanes de las iglesias y monasterios, seguidos de "los servidores de los beneficios de las iglesias llamados de tiempos antiguos: los curas".

Seguían los capellanes de la Santa Iglesia, los últimos de ellos los de coro, beneficiados de la veintena, entre ellos en medio el sochantre entonando, luego los beneficiados de la Universidad con al fin de ellos el abad mayor, los canónigos de la colegial del Salvador, racioneros músicos, el último de ellos en el coro derecho el maestro de capilla, prebendados, canónigos y racioneros no ordenados *in sacris*, mediorracioneros ordenados *in sacris*, racioneros enteros, canónigos, dignidades, y, entre ellos, el crucífero del prelado con dos acólitos *segundarios*, con cirios levantados y encendidos, después ministro del báculo con toalla o *vimpa* y pluvial, levantado con el cuerno de él hacia delante entre los dos ministros de libro, con él cerrado ante el pecho, y de candela, con ella encendida en la palmatoria.

Iban a continuación el asistente mayor con pluvial y palma, a su izquierda el diácono del evangelio con planeta. El prelado iba revestido con su pluvial y mitra preciosa, entre los diáconos asistentes revestidos de planeta que le llevarán los cantos del pluvial por delante con una mano y en la otra la palma. El prelado llevaba la palma en la mano izquierda y con la derecha bendecía al pueblo.

Detrás veintenero de mitra, con su toalla al cuello. A su lado el capellán de la mitra *aurifrigiata* llevándola con su toalla al cuello. Un capellán de coro iba con un *abentalle* o mosqueador rico "con que o haga sombra al Prelado, quando se diere Sol, o se haga ayre con él, si lo pidiere"[35]. Detrás, en dos coros, seguían capellanes y criados del prelado, los de sobrepelliz del principio y otros sin ellas para lo que se ofreciese.

[35] Era circular de raso blanco montado sobre una pértiga. Todavía se ven en las fotos de las procesiones del cardenal Segura. Deben tener un origen similar a los flabelos pontificios.

De la de su época escribe Ortiz de Zúñiga[36]: "La Procesión de los Ramos en su Dominica, es solemnísima, y que acuden todas las Cruzes de las Parroquias de la Ciudad, sale por la Puerta de San Miguel, y rodeando sobre las gradas los tres lados de la Iglesia, y bolbiendo a entrar en ella por la puerta de la Torre, se hace la ceremonia del 'Attolite portas', que acuerda a Christo entrando triunfante en Gerusalén".

El abad Gordillo[37] comenta que "es una de las grandes estaciones que tiene Sevilla, y conforme a su magnificencia porque se junta infinita multitud de pueblo en la Santa Iglesia Catedral, y se dicen los oficios del día, y se bendicen los ramos de palmas en gran número para distribuir al clero catedral, y a sus capellanes y ministros. […] Repártense más de trescientas palmas, todas agradables y coloridas, con liberalidad y franqueza", a las que se sumaban las que traían los clérigos de sus iglesias particulares.

Y añade que las cruces parroquiales asistían con sus velos, algunos muy costosos, adornadas con un "cogollo muy limpio de palmas", que llevaban los sacristanes menores[38] y, con gran asistencia de pueblo, y, siempre que estaba, presidíala el arzobispo.

Durante la procesión se cantaban las antífonas correspondientes. Salía por la puerta de San Miguel a las "calles anchas de las Gradas", dando la vuelta al templo hasta llegar a la puerta de los Palos, donde se hacía la ceremonia llamada del *Attolite, portas*. Habiendo entrado todas las cruces parroquiales, la de la catedral se quedaba fuera entre sus ceroferarios, al lado derecho de la puerta, con los que la acompañaban. Seguían entrando hasta la cruz del prelado, permaneciendo los de detrás fuera formados, como iban, en procesión.

Entonces el maestro de ceremonias avisaba a los porteros para que cerraran la puerta del todo. El maestro de capilla y los músicos desde dentro de la Iglesia permanecían "muy junto a la dicha puerta". Avisando el maestro de ceremonias al sochantre y al asistente mayor, este descubierto, y teniendo delante algunos veinteneros para cantar los versos a canto llano, comenzaban el himno *Gloria laus*[39] los músicos con acompañamiento de órgano dentro de la iglesia, cantando la primera y la segunda estrofa, respondiendo "a canto llano muy de espacio el dicho Assistente con los que están con él fuera della", siguiendo los mismos músicos cada vez la repetición del mismo himno también dentro a canto de órgano y, dejadas las demás estrofas y estribillo por decir, el subdiácono, descubierto, tomaba la *cruz de Pitanças,* que se había traído para ello de manos del sacristán y con el pie o hasta daba dos o tres golpes "algo de espacio" en la puerta y se abría de par en par prosiguiendo la procesión, devolviendo dicha cruz al sacristán. Entonces entonaba el sochantre a canto llano el responsorio *Ingrediente Domino*[40], mientras que entraba la procesión por el postiguillo del coro del lado del evangelio "por la mucha gente que a este tiempo suele aver entre Choros".

De ella dice el abad Gordillo[41]: "se hace la ceremonia del 'Attolite portas' devotamente y de manera que confiesan los que la ven que es de mucha devoción, piedad y digna de que todo el pueblo cristiano se presente en ella".

Simbolizaba la entrada triunfal de Jesús en el cielo, cuyas puertas, cerradas por el pecado, fueron abiertas en virtud del sacrificio de la cruz al cortejo de los justos. Esta costumbre, aunque registrada en el *Pontificale Romanum* del siglo XII, no se introdujo en el *Missale Romanum* hasta 1604 bajo el papa Clemente VIII Aldobrandini.

Llegados a la capilla mayor, el subdiácono y los ceroferarios dejaban respectivamente la cruz y los ciriales en su sitio; el clero, tras hacer genuflexión, iba a sus asientos, y el celebrante y el diácono, tras hacer genuflexión descubiertos en la grada inferior, iban a sus asientos, donde entregaban sus palmas, el celebrante dejaba el pluvial y tomaba el manípulo y la casulla y los ministros los manípulos, para la misa.

En el artículo 52 de las actuales *Reglas de Coro,* se dice: "Preside el Prelado, al que acompañan dos diáconos vestidos de dalmáticas, o en su defecto dos Capitulares como presbíteros asistentes vestidos con casulla. Terminados los Laudes, se procede a la bendición de palmas y ramos. Al comenzar la bendición, los Capitulares están en el Coro bajo portando las palmas. La procesión, con capas, tiene

[36] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos...,* op. cit., pp. 441-442.

[37] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., pp. 115-116.

[38] El orden de precedencia en tiempos del abad Gordillo (+1644) era la de la Catedral en el centro, en el lado de la derecha: la de Santa Cruz, la del Salvador, la de San Vicente, la de la Magdalena, la de San Lorenzo, la de San Miguel (parroquia desaparecida), la de San Andrés, la de San Martín, la de San Juan de la Palma, la de San Pedro, la Omnium Sanctorum y la de San Gil; en el lado de la izquierda: la de San Julián, la de Santa María la Blanca, la de Santa Ana, la de San Isidoro, la de San Nicolás, la de San Bartolomé, la de San Esteban, la de Santiago, la de San Ildefonso, la de Santa Catalina, la de San Román, la de San Marcos, la de Santa Marina y la de Santa Lucía (también desaparecida). *Ibidem,* p. 120.

[39] Himno obra de Teodulfo de Orleans (+821).

[40] "Al entrar el Señor en la Ciudad Santa, los jóvenes hebreos, anunciando la resurrección de la vida, con ramos de palmas proclamaban: Hosanna en las alturas".

[41] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., p. 116.

lugar por gradas bajas, desde la Puerta de San Miguel a la de los Palos". El color de dichas capas es el rojo, previsto al presente en el uso ordinario del Rito Romano.

A la entrada, se tenía el sermón de Ramos, que correspondía al canónigo magistral. Primitivamente, como en otros lugares, este sermón debió pronunciarse en el exterior de la catedral, antes de la entrada, porque en los *Estatutos* publicados en 1601 se recoge la prescripción: "Que el sermón del Domingo de Ramos se haga siempre dentro en la Iglesia entre los dos choros"[42]. Y empezaba la misa solemne.

Canto de las Pasiones

Uno de los elementos característicos de la Semana Santa era el canto de las Pasiones: el Domingo de Ramos según San Mateo, el Martes Santo según San Marcos, el Miércoles Santo según San Lucas y el Viernes según San Juan.

El Domingo de Ramos, durante el canto de la Pasión, celebrante y ministros sostenían las palmas en su mano izquierda hasta el comienzo del evangelio de la misa. La Pasión, en la misa solemne o en el oficio litúrgico del Viernes Santo, era cantada por tres diáconos, por lo general sacerdotes que ejercían de tales, distintos de los que servían a la misa. Las partes de la sinagoga correspondientes a la turba o pueblo podía ejecutarlas a coro la *Schola Cantorum.*

Para cantarla se revestían de los ornamentos diaconales morados, negros el Viernes Santo: amito, alba, cíngulo, manípulo y estola transversal ordinaria sin estolón. Se disponía en el plano de la capilla mayor en peana o tablado a la entrada de la misma, con atril, el que representaba a Cristo (señalado en el libro por una cruz), en el púlpito del evangelio el evangelista (señalado con una C de cronista) y en el de la epístola el de la sinagoga (señalado con una S), mirando al pueblo. Todos escuchaban de pie, y al momento de la muerte de Cristo se arrodillaban por el tiempo aproximado de un paternóster.

La última parte del texto se consideraba el evangelio de la misa, por lo que, vueltos en pie, el subdiácono llevaba el misal al extremo del evangelio del altar, donde el celebrante lo leía. El diácono de la misa, dejada la planeta en la credencia y tomado el estolón, ponía el evangeliario en medio del altar y ministraba el incienso. Sin los acostumbrados *Dominus vobiscum* y *Sequentia*… incensaba el libro y cantaba el pasaje. El Viernes Santo no iba el preste al lado del evangelio ni había incensación.

Curiosamente, en el *Missale Divinorum* hispalense de 1565[43], anterior a la reforma de Pío V, se ponía en vez de

Constituciones del Arzobispado de Sevilla. Hechas i ordenadas por el Ilustrissimo Reverendissimo Señor Don Fernando Niño de Guevara Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1609.

incienso mirra, resina aromática que aparece en Mateo 2, 11 entre los dones ofrecidos por los magos de Oriente en la Epístola y con uno de los elementos que fue ungido en su sepultura, como se lee en Juan 19, 39-40. Simboliza la naturaleza humana mortal de Jesús.

Estación de penitencia de las cofradías

El cardenal Fernando Niño de Guevara[44], imbuido del espíritu de Trento, en su idea de reforzar la autoridad arzobispal y depurar la religiosidad popular, trata en las Sinodales de 1604 de las hermandades y cofradías, y en especial de las prácticas y procesiones de Semana Santa.

En el Libro I, título *De Constitutionibus*, capítulo II, se ordenaba "Que no se hagan Cofradías para exercicio de

[42] *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla,* Sevilla, 1601, f. 61v.

[43] *Missale Divinorum secundum consuetudinem almae ecclesiae Hispalensis denuo impressum,* Juan Gotherio, Sevilla, 1565, f. 76r.

[44] *Constituciones del Arzobispado de Sevilla. Hechas i ordenadas por el Ilustrissimo Reverendissimo Señor Don Fernando Niño de Guevara Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla,* Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1609.

Cofradía de la Borriquita por las Gradas, Domingo de Ramos, siglo XIX. Fondo Luque Cabrera, Biblioteca Capitular y Colombina, Catedral de Sevilla.

obra pía, sin licencia del Ordinario" (fol. 22 r.) Es el primer y principal instrumento de control.

Sobre las procesiones de Semana Santa, para evitar encuentros furtivos entre sexos, con las consiguientes *deshonestidades,* en el Libro III, cap. XVI, (fol. 89 v.) se establecía "que los hombres no estén entre las mujeres en las Iglesias, Processiones i estaciones", sobre todo "i en especial en la noche de la Natividad del Señor, i en la Semana Santa".

En el mismo Libro III, el cap. XXXIII trata de "lo que se ha de guardar en las Processiones de disciplinantes" (fol. 98). Se dice que "por aver sido informados, que es grande el desorden que ai en este Arzobispado, i principalmente en esta ciudad de Sevilla; así en las imágines, i insignias que en ellas se llevan, como en el hábito y poca devoción, i profanidad con que los penitentes van", se hicieron una serie de ordenamientos.

Que todas recorrieran un itinerario aprobado por el provisor eclesiástico y salieran de día, y, a lo sumo, entraran a las nueve de la noche, excepto la Veracruz por privilegio apostólico. Esta última condición, como hace ver Bermejo[45], aunque fue reiteradamente recordada a través del tiempo, no fue muy observada.

Entre otras prescripciones del mismo capítulo, como la supresión de representaciones sacras vinculadas a las procesiones de las cofradías, sobre todo el Viernes y el Sábado Santo, ante la constatación de que había procesiones desde el Domingo de Ramos al Viernes Santo por la tarde, además del gasto de cera que provocaba en las fábricas de las iglesias "mientras passan por ellas las dichas Processiones, resulta grande inquietud i desasossiego, en días tan sanctos, en que solamente conviene, que el pueblo se ocupe en contemplar i celebrar con gran devoción los misterios de la Passión de nuestro Redemptor, que en aquella semana representa la Iglesia", se ordenaba que sólo hubiera procesiones desde la tarde del Miércoles a la del Viernes Santo, lo que mandaba que se ejecutase a los jueces y vicarios, en caso de Sevilla, al provisor eclesiástico (fol. 98-99).

Para facilitar la labor de inspección y control de estas procesiones, a consecuencia de estas *Constituciones*, lo que nos interesa particularmente, se ordenó en la ejecución de estas Sinodales que todas las cofradías de Sevilla hicieran estación a la catedral, menos las establecidas en la margen derecha del Guadalquivir, que lo harían a la parroquial de Santa Ana, señalándose su orden correspondiente de antigüedad en cuanto cofradías penitenciales y en cuanto a su salida en el día concreto[46]. Hasta entonces, aunque la mayor parte hacían estación en la catedral, algunas lo hacían a la Cruz del Campo, y varias a otras iglesias, cuyos sagrarios visitaban.

En cuanto a las de Triana[47], la primera en cruzar el puente de barcas y acudir a la catedral, fue la O en 1830, a la que secundaron en 1845 la Esperanza de Triana y la de la Sangre y Encarnación, que ya lo había intentado en 1815.

Para organizarlas se elaboró un listado o nómina de ellas, en que fueron ordenadas por su antigüedad como cofradías de penitencia y permanencia en su jornada, designándose el lugar de cada una, en función de lo cual se hiciese cada año el señalamiento de las horas de su salida de las que notificasen hacer la estación de penitencia.

[45] BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882, p. 30.

[46] *Ibidem*, p. 31.

[47] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías Sevillanas,* Editorial Castillejo, Sevilla, 1990, pp. 44, 187.

El paso del Triunfo de la Cruz, la popular Canina, por delante de la Puerta del Perdón, litografía del siglo XIX. Fondo Luque Cabrera, Biblioteca Capitular y Colombina, Catedral de Sevilla. Detrás del paso se ven las cruces parroquiales con las manguillas negras, ya descubiertas, en la procesión del Santo Entierro, por ser general.

Como dice Bermejo[48], por estas ordenaciones, con concreciones posteriores, "mejoraron muy mucho las cofradías. Contribuyó no poco a este adelanto su concurrencia a la Santa Iglesia Catedral; pues entrando en ellas el estímulo, adquirió nuevos bríos el fervor de sus individuos, con lo que se elevaron a un auge hasta entonces desconocido".

Las cofradías siempre han entrado por la puerta de San Miguel y salido por la puerta de los Palos. Por dentro de la catedral, como comenta Ortiz de Zúñiga[49], "mudan en estas veinte y quatro horas [del Jueves Santo] las Cofradías la estación por entre el Monumento [haciendo estación en sus cuatro caras], y el trascoro, y en el Viernes en la tarde buelven a hazerla por entre los dos Coros".

Se estableció un juzgado que estaba formado por el provisor con su fiscal y el presidente del Ayuntamiento, o alguno de sus tenientes, asistidos de notario, de secretario y otros oficiales de estas autoridades.

Llamadas las cofradías por su orden, se les designaba la hora en que habían de hacer la estación de penitencia a las que manifestaban su disposición de hacerla, de lo que se extendía acta duplicada de esta diligencia para los archivos de ambas jurisdicciones.

A efectos de organización[50], se convocaba ese juzgado en la catedral, que hasta 1843 se celebró en la capilla de las Doncellas, y desde el año siguiente en el antecabildo. Durante el siglo XX se dispuso en la sacristía mayor, en la sala capitular, pasando finalmente a la capilla Real, tal y como se viene haciendo en la actualidad, cuya mesa preside el vicario general, y la componen el presidente y secretario del Consejo de Cofradías y el delegado de Fiestas Mayores del Ayuntamiento.

Al principio era el Martes Santo, mientras se cantaba la Pasión en la misa, hasta que en 1880 se pasó al Sábado de Pasión, al ser ya común las estaciones el Domingo de Ramos. Finalmente, catorce días antes del Domingo de Ramos.

De las estaciones de penitencia de las cofradías, dice lo siguiente Ortiz de Zúñiga[51]: "y en la tarde de este día comienzan a hacer estación a la Santa Iglesia las Cofradías de Sangre, que pasan por entre los dos coros a hacer reverencia al Santísimo Sacramento, que son más o menos, según la variedad o fervor de la devoción de sus Cofrades; pero en que se ve en todas las de estos días una de las mayores grandezas de Sevilla en la cantidad de cera, en lo lucido de estandartes, guiones y banderolas, en la plata de insignias y varas, en lo rico de los pasos a que con muchos grados no es comparable lo que se hace en otra alguna Ciudad de España. Y en que siendo en la christiana devoción que las fomenta igual en todas el fruto de la devoción, a lo ostentoso de la exterioridad no puede desearse cosa de mayor exemplo, y de más christiana grandeza".

Un segundo tribunal[52] acabó por establecerse en 1777, formado por tenientes de asistente, con escribanos, alguaciles y fuerza armada, en un zaguán de una casa, al sitio de la Cruz de Cerrajería.

Tenía como función verificar que se cumplía la normativa impuesta por el rey Carlos III y sancionada por el arzobispo Francisco Delgado y Venegas que prohibía disciplinantes, empalados y otros géneros de penitencia pública, así como para vigilar los horarios señalados[53], con potestad de multar o de prohibir que continuara la procesión. Se constituyó en el zaguán de una casa de la calle Sierpes, "al sitio de la Cruz de la Cerrajería". Fue suprimido en 1835.

En cuanto a las jornadas procesionales de la Semana Santa, se habían restringido en 1604, como hemos visto, a la tarde del Miércoles Santo, antesala de la Pasión por ser el día de la traición de Judas, y celebrarse ya el oficio de Ti-

[48] BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla…*, op. cit., p. 40.

[49] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos...*, op. cit., p. 442.

[50] BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla…*, op. cit., pp. 39-40.

[51] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos...*, op. cit., p. 239.

[52] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías…*, op. cit., p. 40.

[53] Como esto último se demostró imposible, se exigía al menos la presentación de la manguilla de la cofradía, que se incorporaba cuando su cofradía llegaba ante el tribunal.

Carlos V e Isabel de Portugal, Rubens (copia de Tiziano), óleo sobre lienzo. Palacio de Liria, Madrid. Se casaron en el Alcázar en 1526 y pasaron en Sevilla la Semana Santa de ese año.

nieblas, Jueves Santo por la tarde (con visita al Monumento) y Viernes Santo desde el alba, aunque algunas salieron a lo largo del tiempo de madrugada, hasta consolidarse dicho tramo horario, y por la tarde.

En el primer tercio del siglo XVIII ya empezaron a salir cofradías el Domingo de Ramos por la tarde, por ejemplo, la Borriquita (ya reflejado como fijo en sus *Reglas* de 1759) y la Amargura. Ya tendremos que llegar al siglo XX, en el que surgen el Lunes Santo, el Martes Santo y el Sábado Santo.

Las dos primeras jornadas responden a la consolidación y auge que experimentaron las cofradías en las primeras décadas del siglo XX. El Martes Santo surgió al señalar dicha jornada su estación penitencial la Cofradía de Santa Cruz, que hizo su primera estación de penitencia en 1905, aunque en la segunda mitad del XIX ya habían salido intermitentemente algunas cofradías en esta jornada. El Lunes Santo lo creó la Cofradía del Museo en 1923, aunque ese año no llegó a salir por lluvia.

Por último, después de la reforma litúrgica de la Semana Santa, a iniciativa del cardenal arzobispo José María Bueno Monreal, al trasladarse a la noche del Sábado Santo la Vigilia Pascual con la reforma de la liturgia de la Semana Santa, y haberse recomendado dejar dicho día para ejercicios de piedad, se creó dicha jornada, que en los primeros años hizo la carrera oficial a la inversa.

Por último, no podemos dejar de reseñar que la estación de penitencia en la catedral de la Cofradía de la Antigua y Siete Dolores el Jueves Santo por la tarde era singular[54]. Por no tener lugar en la catedral, se había erigido en el hospital de San Gregorio, frente a la parroquial de la Magdalena, y en 1568 se estableció en el real convento de San Pablo, casa grande de los dominicos, en cuyo compás labró capilla propia, una Hermandad de la Virgen de la Antigua. Veneraba una copia de la imagen de la catedral donada por el emperador Carlos V en su visita a Sevilla en 1526, y que aprobó sus reglas en 1546.

A esta se unió en 1596 la de los Siete Dolores y Compasión, con reglas sancionadas en 1566, que se había fundado con una pintura de dicho tema, ofrendada por Felipe II en 1570, en el desaparecido convento dominico de Santo Domingo de Portaceli trasladándose posteriormente a capilla propia en el compás de San Pablo. En el altar mayor se colocó una imagen dolorosa genuflexa de talla, hoy en la actual parroquial de la Magdalena. Extinguida a principios del XIX, por ser una hermandad nobiliaria, ante la decadencia de este estamento, dicha capilla la ocupa en la actualidad la Cofradía de Montserrat.

En su estación de penitencia de la tarde-noche del Jueves Santo, que hacía con una imagen de Nazareno que, andando el tiempo, a su extinción, pasó a ser titular de la Cofradía de la Candelaria, y la Dolorosa antes citada, debido a su título de la Antigua, por su prestigio social, respaldado por la nobleza y la propia monarquía, hacía estación, una vez rodeado el Monumento, en la capilla de la Virgen de la Antigua volviendo sus pasos y haciendo oración, para lo que se descubría el fresco de la imagen, por privilegio concedido por Urbano VIII Barberini. El Cabildo admitía cuatro velas de a libra para que ardieran durante el paso de la cofradía.

Visitas de Reyes y altos dignatarios

El diez de marzo de 1526 llegó el emperador Carlos a Sevilla, ciudad que había elegido para celebrar sus esponsales con Isabel, infanta de Portugal, de mítica belleza.

Puesto que se casaron el Domingo de Ramos, se aplazaron las celebraciones hasta Pascua, pero añade Ortiz de Zúñiga[55]: "La Semana Santa que se siguió, suspendió las fiestas prevenidas; pero dizen los memoriales de aquel tiempo, que se celebró con tanta grandeza, que no fue la que menos admiración dio a los muchos Estrangeros, que concurrieron, porque lo incomparable de su culto, es en esta Ciudad de toda su antigüedad, y avía ya gran núme-

[54] DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: "Historia de las Hermandades de Penitencia", en *Sevilla Penitente,* tomo I, Gever, Sevilla, 1995, pp. 61 y 65. CARRERO RODRÍGUEZ, J: *Anales de las Cofradías…,* op. cit., p. 568.

[55] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos...,* op. cit., pp. 483-491.

ro de Cofradías, de las que con sus estaciones a la Santa Iglesia, en el Miércoles, Jueves y Viernes Santo, mueven la devoción, y la piedad".

Como historia también el citado Ortiz de Zúñiga[56], en el año 1624, decidió Felipe IV visitar Andalucía, "assí por el deseo de visitarla, como de disponer sus Costas, y Puertos, mejor con su presencia para las invasiones, que de armas Inglesas se esperavan". Entró en la ciudad en viernes primero de marzo a las cuatro de la tarde con el infante Carlos y permaneció por trece días. Iba a pasar aquí la Semana Santa, pero al final cambió de planes, pasando de Miércoles Santo a Domingo de Pascua en Granada.

El rey Felipe V llegó a Sevilla el tres de febrero de 1729, cuando hacía más de un siglo de la visita de un rey a la ciudad, y aquí estuvo establecida la Corte hasta 1733. Habiendo marchado a Cádiz el rey el diecinueve de dicho mes por motivos militares de defensa, regresó a Sevilla a las tres de la tarde del Domingo de Ramos diez de abril[57].

El padre Solís[58] nos refiere que "Assistió su Magestad con toda la Real Familia en la Santa Iglesia Catedral en tribuna, para ello formada, al lado de el Evangelio en la Mayor Capilla a los Oficios de la Semana Santa, por aquellas dilatadas horas, que el Coro gravíssimo de esta Iglesia ocupa en sus funciones; sin relevarse, de hallarse presente a las Tinieblas de el Jueves, y Viernes Santo [celebradas el Miércoles y el Jueves Santo respectivamente], y a las Processiones de Pasión, que fueron este año, más que en otros; por servir nuestros Naturales con este costoso, Religioso obsequio a sus Magestades y Altezas: quienes el mismo Jueves Santo, servidos de toda la Corte, y grandeza, visitaron el Depósito de el Santíssimo en su Marabilloso Monumento por todas quatro Fachadas, en cada una expendiendo buen rato de Oración".

Amplía el mismo autor la información en sus *Annales*:

La Familia de Felipe V, Louis Michel Van Loo, óleo sobre lienzo, 1743, Museo del Prado (Madrid).

"Pero porque el presente tiempo de Semana Santa instaba por exercicios más devotos, resolvieron sus Magestades dar grandes indicios de su inclinación azia esta parte, resolviendo asistir a todos a vista de su Pueblo, en la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia. De lo que noticiado el ilustríssimo Señor Deán, y Cabildo, dispuso en la Capilla Mayor, á el lado de el Evangelio, una Tribuna, capacísima de toda la Real Familia, con distinción de sitios, y adorno maravilloso, rompiendo la gran rexa, que la separa por allí de lo restante de el Templo, para que con el mayor desahogo, y conveniencia pudiessen sus Magestades, y Altezas atender con su acostumbrada piedad a tan tiernas, y significativas funciones; y se les pudiesse rendir aquel honor, que a el Soberano, y Personas Reales prescribe el Ceremonial Eclesiástico, que todo lo previene cuerdamente".

El Cabildo Catedral diputó para servir a la Familia Real, en las funciones que asistiese, al arcediano de Sevilla, el doctor Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1682-Ciudad de México, 1747), de noble familia, que fue por ello gratificado por el rey con el título de sumiller de cortina y con su presentación al Arzobispado de México, que aceptó, y fue electo y consagrado allí en 1730, al que añadió en 1734 los cargos de virrey y capitán general.

Habiendo llegado desde Sanlúcar el Domingo de Ramos diez de abril, siguiendo el relato del mismo autor, el Miércoles Santo, trece de abril, por la mañana, fue la primera vez, narra Solís, que ocuparon la referida tribuna, asistiendo a los oficios "y misteriosa, y tierna ceremonia de el Rompimiento de el Velo, que se hace en esta Santa

[56] *Ibidem*, p. 642.

[57] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla. Metrópoli de la Andalucía,* Tomo I, Imp. de E. Rasco, 1887, pp. 201-203.

[58] SOLÍS Y RIBADENEYRA, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Imprenta Manuel de la Puerta, Sevilla,1739, pp. 154-156; DE ZÚÑIGA, L. B. (seudónimo de SOLÍS Y RIBADENEYRA, A.: *Annales eclesiasticos, i seglares de la ... ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada, ó lustro de la Corte en ella [Texto impreso]:con dos apendices, uno desde el año de 1671 hasta el de 1728, i otro desde 1734 hasta el de 1746,* Imprenta de D. Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla, 1748, pp. 86-88. MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos…*, op. cit., t. I, p. 202; GÁMEZ MARTÍN, J.: "Sevilla. Templo, Corte y Ciudad. Felipe V y la Semana Santa en el Lustro Real", en *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica,* Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 275-278.

José I Bonaparte, Josée Flaugier, óleo sobre lienzo, ca. 1809, MNAC. Pasó en Sevilla la Semana Santa de 1810.

Iglesia, con bien sentida, y solemne magestad". Ofició de pontifical, como en los restantes días, el arzobispo Luis Salzedo y Azcona.

A las cinco de la tarde, prosigue Solís, se presentaron para asistir al oficio de Tinieblas, "en que perseveraron hasta las diez de la noche, finalizando el Miserere cantado por la Música, que oyeron con no menor gusto, que el que tuvo el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia en su harmoniosa composición".

Así lo describe un anónimo poeta en un pliego conmemorativo[59]: "El Miércoles de mañana / los Reyes, y Real Familia, / al Rompimiento del Velo / fueron; o, acción bendita! / Cabildo y Señor Deán / gustosos, los encaminan / a una Tribuna costosa, / vistosa y tan embutida / en terso crystal, tan fino, / que al diamante le oponía".

En la mañana del Jueves, asistieron de nuevo a los oficios marchando a pie seguidos por la grandeza, siendo esperado por el arzobispo, debido a que se retrasó; por ello, la ceremonia acabó a las dos y media de la tarde. Participaron en la procesión de traslado del Santísimo al Monumento.

Por la tarde también, acompañados de la Corte, volvieron a la catedral después de las cuatro. Asistieron a la ceremonia del Mandato y visitaron el Monumento, "que no reconoce igual", desde una tribuna que colocaron en el trascoro ante el altar de la Virgen de los Remedios, tras lo que pasó a la tribuna real, desde donde contemplaron las seis cofradías que hubo; "todo se aventajó en esta especie a lo restante de España, y por ventura de el Mundo: motivo, porque ha solido decirse, que el mayor obsequio, que podía Sevilla hacer a un Rey, era la representación de su Semana Santa".

Por la tardanza de las ceremonias litúrgicas las cuatro cofradías esperaron en la calle y tuvieron que pasar por la catedral rápidamente casi sin detenerse: el Gran Poder, la Cena, Montesión y la Vera Cruz. Se retiraron al Alcázar tras las Tinieblas, que fueron sobre las nueve y media.

Lo mismo ocurrió el Viernes Santo, asistiendo la Familia Real con la Corte desde las diez de la mañana a los oficios, "y se edificó grandemente en la adoración de la Cruz, viendo cargado de ella, y descalzo, a su anciano Venerable Arzobispo, que denotaba bien en su postura el peso que cargó sobre los cansados ombros de nuestro Redemptor, Insignia de su principado en aquel día". Acabaron las ceremonias sobre las dos de la tarde.

Por la tarde, volvieron a ocupar la tribuna para ver el paso de seis cofradías: la Macarena, la Exaltación, Montserrat, el Museo, el Santo Entierro y la Soledad, tras lo que se retiraron al saber que el *Miserere* era rezado en esa jornada, a pesar del ofrecimiento de que, si era de su gusto, se cantaría como los dos días anteriores, a lo que contestó "que no se alterasse la usada práctica".

El Sábado Santo asistieron por la mañana a la Vigilia Pascual, llegando a las once y media, apostillando Solís, "con que dieron glorioso cumplimiento a su bien experimentada devoción, y común edificación de todo el Pueblo, que no acababa de aplaudir la religiosa piedad de sus Augustos Soberanos".

Así resume el anónimo poeta del pliego, recogiendo la gran satisfacción del pueblo sevillano: "Aquí, pues, sus Magestades / meditando de rodillas, / con las Horas en los ojos, / de Dios Pasión, y fatigas, / sin faltar a circunstancia / de estos santos, y altos días: / vieron Ritos, Ceremonias, / Misereres, Cofradías, / Santo Entierro, Monumento, / y de Aleluyas la Missa. / Tú sola, tú sola, insigne / Sevillana Corte antigua, / tú sola, tú has merecido, / por noble, y por fidedigna, / que te visiten los Reyes".

[59] *Verídica noticia, que especifica el jubiloso aplauso, con que la Ciudad de Sevilla recibió a sus Magestades, Príncipes, y Altezas el Domingo de Ramos. Y la devoción fervorosa, con que sus Magestades, y Familia Real asistieron en su Santa Iglesia Metropolitana en los días de Semana Santa a los Divinos Oficios, y Festividad de la Pasqua, en este mes de Abril de este año 1729,* Viuda de Francisco Leefdael, Sevilla, 1729, 4 pp.

En 1730 estuvieron los reyes fuera de la ciudad. Los años 1731, 1732 y 1733, la Familia Real celebró la Semana Santa en la capilla del Alcázar, "con la magnificencia, y aparato, que pedía ser la de el Rey Cathólico".

Pasamos al siglo XIX. El rey José I Bonaparte visitó Sevilla por segunda vez en abril de 1810 camino de Madrid[60]; llegó el día doce de este mes, en vísperas de Semana Santa. Refiere Velázquez y Sánchez[61] que, en protesta por la ocupación francesa de la ciudad[62], las cofradías decidieron, excusándose, no hacer ninguna la estación de penitencia.

Nada fue normal en esa Semana Santa; la procesión catedralicia del Domingo de Ramos fue por el interior del templo y careció de palmas; no hubo truenos en el rompimiento del velo el Miércoles Santo; el Jueves Santo no se cantó el *Miserere* solemne y se cerraron los templos al toque de oración.

José Bonaparte, "escitada su curiosidad por la descripción que se le había hecho de las procesiones de Sevilla", manifestó a las autoridades su deseo de ver algunas, por lo que estas previnieron a las cofradías la reconsideración de su postura en nuevos cabildos de urgencia, comunicando su decisión a la Prefectura.

Sólo tres se prestaron a realizar estación de penitencia, en la tarde del Viernes Santo: la del Prendimiento, entonces en Santa Lucía, la del Gran Poder, en San Lorenzo, y la de la Carretería, en su capilla. Primera y tercera llevaron su cortejo habitual de nazarenos, y la segunda "convite de gala y duelo", pero, a pesar de haber sido este su deseo y de haberle preparado ambos Cabildos sitios de preferencia en el vestíbulo del ayuntamiento y en el atrio del colegio de San Miguel, el nuevo rey usurpador no salió del Alcázar, de seguro despechado por el plante de las cofradías o prevenido por cuestiones de seguridad.

Sí había realizado el Jueves Santo la visita a los Monumentos de la catedral, del Salvador, de San Miguel, de San Vicente y la Magdalena (la cual por ironías de la vida mandó derribar poco después), dejando una importante limosna. Se marchó de la ciudad el dos de mayo.

Personajes de extrema importancia en la Sevilla del último tercio del XIX fueron los duques de Montpensier, Antonio de Orleans (+Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1890), hijo del rey Luis Felipe de Francia, y la infanta María Luisa Fernanda (+Sevilla, 1897), hermana de Isabel II, pues estos establecieron su corte *chica* en Sevilla en 1848[63], donde fue fijada su residencia por el Gobierno de España, al ser exiliados con el derrocamiento del rey francés, tras pasar por Londres, teniendo como centro el Palacio de San Telmo desde 1850. Jugaron un importante papel en la recuperación de la religiosidad sevillana, muy mermada en su esplendor por la francesada y las desamortizaciones[64].

Ya en 1849, participaron en los fastos del Domingo de Ramos en la catedral, cuya procesión se hizo por el interior por causas climatológicas, y ese día no hubo procesiones penitenciales. El Lunes Santo realizó la estación de penitencia la Cofradía de la Borriquita; los duques la contemplaron desde la galería del ayuntamiento.

Los duques, y sobre todo la infanta, por su intensa y sincera religiosidad, participaban anualmente en los fastos de Semana Santa del primer templo sevillano: procesión de palmas, rompimiento del velo el Miércoles Santo, oficios del Jueves, visita a los Monumentos, empezando por las cuatro caras del de la catedral, lavatorio en palacio, oficios de Tinieblas con el *Miserere,* oficios del Viernes y Sábado… Contribuyeron también a la restauración del imponente Monumento catedralicio.

En 1850, habiendo expresado los duques al Ayuntamiento su deseo de contemplar las procesiones, se les habilitó un gabinete en la galería baja de la casa consistorial. En lo sucesivo, sería instalada una tribuna de honor donde mismo se hace hoy. Ese mismo año, por expreso deseo de la infanta al corregidor, se realizó el primer Santo Entierro Grande, que se repetiría en el siglo XIX en 1854, 1874, 1890 y 1898, con la participación ese año primero, tras la *Canina,* de la Oración del Huerto, del Prendimiento, del Desprecio de Herodes, de Pasión, de la Humildad, de la Exaltación, Expiración, Tres Necesidades, Quinta Angustia, Mortaja, y el Yacente y Duelo.

Una reina, también vinculada con la Semana Santa sevillana, fue la muy católica María Amelia de Borbón, esposa de Luis Felipe I de Francia y exiliada en Sevilla en 1853, que encontró en las cofradías y su devoción "los más sensibles alivios".

Andando el tiempo, otro de los visitantes regios que acudieron a la contemplación de los cortejos penitenciales y participaron en la liturgia catedralicia fue el rey Alfonso XII en su visita a la ciudad en 1877[65], que coincidió con la Semana Santa, en la que anunciaron su estación de penitencia diecisiete cofradías.

[60] FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M. C.: *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX,* Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 30-40.

[61] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla…*, op. cit., p. 112.

[62] *Ibidem.*

[63] *Ibid.*, p. 674.

[64] FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M. C.: *Imágenes y representaciones…*, op. cit., pp. 256-258.

[65] *Ibidem,* pp. 431-433.

Refiere Guichot[66]: "En la tarde de este día [veintisiete de marzo] —Miércoles Santo— el Rey y toda la Real familia presenciaron desde el palco, que para el efecto el Ayuntamiento había levantado en la esplanada de las Casas Consistoriales, el paso de las Cofradías. Acto que se repitió en la tarde del siguiente día y Viernes Santo con la particularidad de que, al pasar la procesión del Santo Entierro por delante del mencionado palco, el Rey y toda la Familia Real abandonaron su asiento y acompañaron la cofradía, presidiéndola, hasta la catedral, donde se detuvieron hasta ver pasar la procesión de la Soledad, que cerraba la marcha de las cofradías que hicieron estación aquella tarde".

Las tres cofradías que hicieron estación el Miércoles Santo —Lanzada, Cristo de San Agustín y Siete Palabras— tuvieron que retrasar su entrada en la plaza de San Francisco por la demora del rey en ocupar la tribuna. Después asistió al *Miserere* de Eslava.

La familia real[67], el Jueves Santo, asistió junto a los Montpensier a los oficios catedralicios en el altar mayor. El rey vestía uniforme de capitán general de alta gala y su madre y hermanas mantilla blanca de blonda. Acompañaron también al Santísimo al Monumento con velas encendidas, y el obispo de Zela, que había celebrado por estar la sede vacante, Manuel María León González y Sánchez, entregó al rey la llave del arca, que se colgó al cuello con cordón de oro.

Se realizó a las dos de la tarde, en presencia de la Familia Real, autoridades e invitados, en el Salón de Embajadores, la ceremonia del lavatorio de los pies de doce pobres, ante la presencia del mismo obispo auxiliar, a los que el rey regaló sendos trajes, y a los que él mismo a continuación sirvió la mesa, retirando él mismo las viandas que se les colocaban en una cesta con vino y pan, cubiertos y servicio de mesa. La ceremonia duró una hora.

A la terminación se dispuso con gran pompa el cortejo regio, con la participación de las mismas autoridades, para cumplir con la tradición de la visita de siete sagrarios: las cuatro caras del Monumento de la catedral y los de las iglesias del Sagrario, de San Alberto, el Salvador, San Juan de Dios y San Buenaventura, marchando a continuación a los palcos, donde contemplaron el discurrir de las hermandades de Montesión, Quinta Angustia y Pasión.

En cuanto a la Madrugada, nos transmite Gámez Martín: "La princesa de Asturias estuvo toda la noche en los palcos particulares de los marqueses de Santa Cruz. Si nos preguntamos por el rey y hacemos caso de lo manifestado en las famosas memorias del articulista Cavestany, en aquellos entonces joven secretario al servicio de Isabel II, Su Majestad estuvo presenciando las cofradías de incógnito junto a él y a don Pedro Solís, alcalde de los Reales Alcázares, tomando incluso copas en la famosa taberna 'Casa Perico', presenciando ya de vuelta desde el arco de su nombre, a la Virgen de la Esperanza hasta su entrada en la iglesia de San Gil".

En la mañana del Viernes Santo de nuevo asistió la Familia Real a los oficios catedralicios, perdonando el rey con gesto magnánimo a seis reos condenados a muerte en la adoración de la Cruz, sentenciando: "Yo los perdono para que Dios me perdone". Qué tiempos, cuando los reyes tenían temor de Dios.

Por la tarde, se encaminaron a los palcos a ver las nueve cofradías, por este orden: la Carretería, la Exaltación, la Soledad de San Buenaventura, San Isidoro, Montserrat, el Cachorro, Mortaja, Santo Entierro y Soledad. La primera, que llegó a dicho lugar a las tres y media de la tarde, esperó allí tres horas por el retraso del rey, al que le gustó mucho el paso de las Tres Necesidades, según transmite Carrero[68].

Al pasar el Santo Entierro, con gran beneplácito del pueblo, el rey, que había sido invitado por la hermandad con antelación, bajó de los palcos con su familia, ocupando presidencia oficial tras el paso del Duelo, teniendo a su derecha al gobernador civil, Antonio Guerola, y a su izquierda al alcalde, señor Ybarra; detrás de los mismos iban la reina madre, la princesa de Asturias, sus hermanas las infantas y los duques de Montpensier. En la catedral, debajo del reloj, en el brazo sur del crucero, esperó el paso de la Virgen de la Soledad, que le conmovió mucho.

Y Guichot añade: "El sábado 31, último día de la estancia del rey D. Alfonso XII en Sevilla", asistió "a los Oficios [de la Vigilia Pascual] en la Santa Iglesia Catedral, permaneciendo en la misma hasta la terminación de la misa mayor". Como comenta Gámez, después de ésta, giró una visita a la Catedral, y "El monarca, al llegar a la Sala Capitular, anunció al deán la nueva de que concedía al cabildo hispalense el título de excelentísimo en recuerdo de su visita y en agradecimiento a la grandeza litúrgica de las ceremonias a las que había asistido y que había dejado honda huella en su espíritu". Fue despachado Decreto Real firmado de propia mano del rey y refrendado por

[66] GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla…*, op. cit., tomo VI, p. 86.

[67] GÁMEZ MARTÍN, J.: "La corona de España y la Semana Santa de Sevilla. Alfonso XII en la procesión del Santo Entierro de 1877. Devoción, monarquía y sentimiento", *Isidorianum*, nº 25/50, 2016, pp. 385-424.

[68] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías…*, op. cit., p. 449.

el ministro de Gracia y Justicia, Fernando Calderón, con fecha del seis de julio.

El rey Alfonso XIII, que siempre tuvo predilección por Sevilla, pasó en esta ciudad, muy joven, recién casado, con su esposa la reina Victoria Eugenia de Battemberg, la Semana Santa de 1906, en un periplo que realizó por diversos lugares del país.

El Domingo de Ramos a la plaza de San Francisco llegó la Cofradía de San Roque momentos antes de presentarse en el palco regio Alfonso XIII y los infantes María Teresa y Fernando de Baviera, ovacionados por el público. La Amargura, a su paso por la tribuna, entregó al rey una petición de indulto para José Serrano, hermano de la corporación, por homicidio involuntario.

El rey el Jueves Santo, en su visita a los Monumentos, acudió al Salvador, donde contempló los pasos de la Hermandad de Pasión, junto a su junta de gobierno, y a San Lorenzo, parándose ante los pasos de la Cofradía del Gran Poder, acompañado por el hermano mayor de la cofradía.

Por la tarde presidió la Cofradía de las Cigarreras de la plaza de San Francisco a la catedral, de la que era hermano mayor desde 1894, mientras que la reina Victoria Eugenia, acompañada de la reina de Portugal, acudió a la Magdalena para ver la salida de la Cofradía de la Quinta Angustia.

En la mañana del Viernes Santo, después de entrada la Cofradía de la Macarena, el rey invitó al Alcázar a los *armaos*. La Guardia Real los recibió militarmente formada, y el monarca, en el interior, les pasó revista, dando después un ágape a sus miembros.

La familia real participó también en la Semana Santa de 1930, la de la Exposición Ibero-Americana. Los reyes llegaron la mañana del Martes Santo, quince de abril en un tren especial, con el infante Jaime y las infantas Beatriz y Cristina. Se hospedaron en el Alcázar. Sólo el infante Jaime presenció el paso de cofradías ese Martes Santo en la tribuna presidencial de la plaza de San Francisco, con la infanta Luisa de Orleans y sus hijas.

El rey y las infantas el Miércoles Santo presenciaron el paso de las cofradías del Baratillo, los Panaderos, Cristo de Burgos, Siete Palabras y Sagrada Lanzada, mientras el infante Jaime viajó a Málaga para presidir la cofradía de la Piedad, que lo había nombrado hermano mayor honorario.

La familia real asistió la mañana del Jueves Santo a los oficios en la catedral, presididos por el cardenal arzobispo Eustaquio Ilundain y Esteban. Por la tarde hicieron su estación de penitencia las cofradías de la Trinidad, los Negritos, la Exaltación, las Cigarreras, Montesión, Quinta Angustia, el Valle y Pasión, contempladas desde la tribuna presidencial de la plaza de San Francisco.

El rey se incorporó en el Casino Militar, en la calle Sierpes, a la presidencia de la Hermandad de las Cigarreras, y la acompañó hasta la entrada de la avenida de la Constitución, tras lo que regresó al palco. Tras cenar en el Alcázar, la familia real presenció en la catedral la interpretación del *Miserere* de Eslava en el oficio de Tinieblas.

En la madrugada, la familia real presenció la salida del Gran Poder desde los balcones del edificio de Obras Públicas en la plaza de San Lorenzo, y después de verla contemplaron el cortejo de la Cofradía del Silencio.

Por la mañana de esa jornada, los reyes y su séquito se trasladaron a la catedral para asistir a los oficios, celebrados por el citado cardenal Ilundain. Por la tarde, la familia real volvió a ocupar de nuevo la tribuna de la plaza de San Francisco. Hay una simpática foto, publicada en ABC, del rey, dialogando desde la tribuna con dos nazarenos de la Carretería. A la hora conveniente, el rey, como hermano mayor efectivo, presidió el cortejo del Santo Entierro, acompañado del alcalde y del cardenal, desde su salida hasta la catedral.

El Domingo de Resurrección, la familia real acudió de nuevo para la celebración de la Pascua a la catedral, entrando por la puerta del Príncipe. Tras la Misa Pontifical, que presidió el mismo cardenal Ilundain, que dio la bendición papal, en la sala capitular se bendijo el cordero pascual que, asado, fue distribuido entre todos los asistentes, y se repartieron huevos de Pascua, conforme a la tradición regia en la celebración de la Pascua en el Palacio Real desde la época de Isabel II.

El general Francisco Franco, Jefe de Estado español, con su esposa y su hija, estuvieron en Sevilla en 1940 desde el veinte de marzo, Miércoles Santo, y se hospedaron en el palacio Yanduri.

En la tarde del Miércoles Santo[69] visitó al Gran Poder en San Lorenzo, donde fueron recibidos por la junta de gobierno de la hermandad; a la Macarena en la Anunciación, en cuyo libro de honor firmó, y a la Esperanza de Triana en San Jacinto, cuya junta de gobierno regaló a su esposa un ramo de flores y una vela rizada. También contempló en la tribuna presidencial de la plaza de San Francisco el paso de las cofradías.

Asistió la familia el Jueves y el Viernes Santo a los oficios en la catedral, que se celebraron normalmente con la solemnidad acostumbrada, presididos por el cardenal arzobispo Pedro Segura y Sáenz.

[69] *Ibidem*, pp. 370, 395, 426.

Sevilla, 19-4-1930. Los reyes de España, Alfonso XIII y su esposa Victoria Eugenia, acompañados de sus hijas, las infantas Beatriz y Cristina, visitaron los Sagrarios durante la celebración de la Semana Santa. EFE/Carmona.

Como relata el ABC[70], el Jueves, el jefe de Estado, acompañado de su esposa, tocada con mantilla negra, y de su hija salió del palacio sobre las nueve, dirigiéndose a pie al primer templo hispalense, acompañado por el Ayuntamiento bajo mazas, que le esperaba en la puerta del Alcázar, a partir de la cual cubría el recorrido una compañía de infantería con bandera y música, que se ubicó en la puerta del Príncipe. A ambos lados, la gente lo vitoreaban a su paso.

Poco antes, habían llegado al templo el ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer, y los demás miembros del Gobierno. En dicha puerta lo esperaban los generales Carbajo, Martín Moreno, Merry, García Ruiz, Martín Prat y González Espinosa, los coroneles con mando en la plaza y numerosos jefes y oficiales.

Al llegar, la banda interpretó el Himno Nacional, y entró acompañado de esposa e hija, siendo recibidos bajo palio, según privilegio de la monarquía hispánica, como Jefe de Estado[71], y seguido del Jefe de la II Región Militar, teniente general Fidel Dávila Arrondo, y de su séquito, con los Jefes de la Casa Militar y Civil, general José Moscardó Ituarte y general de división Julio Muñoz Aguilar, respectivamente.

Se ubicaron en la capilla mayor Franco, en sitial al lado del evangelio, y los miembros del gobierno, y en otros lugares las representaciones militares, mandos de Falange Española y Tradicionalista y de las JONS, las autoridades civiles y cuerpo diplomático. Acabados los oficios se le despidió con los mismos honores en la citada puerta. Acompañaron el traslado del Santísimo Sacramento al Monumento.

[70] *ABC. Edición de Andalucía,* sábado 22 de marzo de 1940, p. 4.

[71] Igualmente, los presidentes de la República de Francia, como Jefes de Estado, como lo era Franco, conservaron muchos privilegios concedidos a la monarquía franca. Hace unos años, en el 2022, el propio Macron tomó posesión como protocanónigo honorario en San Juan de Letrán, título concedido al rey Enrique IV de Borbón a él y sus descendientes en 1604, recuperado en 1957.

El Jefe de Estado, General Francisco Franco, con su esposa e hija, en la tribuna de la Plaza de San Francisco en la Semana Santa de 1940.

A las cinco y media de la tarde de esa jornada del Jueves la familia Franco marchó a pie hasta la plaza Nueva, acompañados por jefes de las Casas Militar y Civil ya mencionados. Franco, que vestía el uniforme de general con la banda de la Cruz Laureada, fue aclamado por el pueblo en su recorrido, al entrar en el ayuntamiento y, sobre todo, a su aparición en el palco presidencial, donde saludó al pueblo brazo en alto. Expresó su admiración ante el arte de las imágenes y de los pasos sevillanos. No abandonó su palco hasta el final del discurrir de las cofradías, momento en el que regresó al palacio Yanduri, haciendo estación de camino en el Monumento de la catedral.

En la madrugada del Viernes Santo, su esposa e hija salieron a pie a ver cofradías, entre ellas la salida del Silencio desde un balcón[72]. A la mañana siguiente, Viernes Santo también asistieron a los oficios con el mismo protocolo que la jornada anterior, tras lo que volvió a su residencia. Por la tarde volvió a salir a las siete de la tarde, con su esposa e hija, dirigiéndose al Gobierno Civil, y desde allí al ayuntamiento, donde fue cumplimentado por las autoridades, para presenciar el paso de las cofradías como el día anterior.

A las diez menos cuarto dejó la tribuna, encaminándose a pie por la calle Tetuán al Casino Militar, igual que había hecho Alfonso XIII en 1930, donde fue recibido por la junta del mismo, para presidir la estación de penitencia de la Cofradía del Santo Entierro, de la que era hermano mayor. Primeramente, se incorporaron los ministros (Serrano Suñer, Peña Ibáñez Martín, Benjumea, Alarcón y Gamero del Castillo), seguidos del personal de las Casas Militar y Civil, y, a continuación, el jefe de Estado entre los generales Moscardó y Muñoz Aguilar. Se retiró en la plaza de San Francisco al llegar al palco presidencial, donde se reunió con su esposa e hija, para regresar a su residencia.

Algunos interpretaron que el cardenal Segura hubiera excusado su participación en la procesión del Santo Entierro, alegando motivos de salud y que la esperaría en la catedral, como un desaire[73]. Pero no debemos olvidar que sí había ido a cumplimentar al Jefe de Estado el Miércoles Santo y que había sido recibido, el único, solo en audiencia privada.

En aras a la verdad, teniendo en cuenta el carácter meticuloso y cuadriculado del cardenal, sin duda estaría disgustado, además de por no haberse comunicado oficialmente el viaje a Sevilla de Franco, porque este, el Jueves Santo, llegó con retraso, cuando ya comenzaban los oficios con Segura revestido de pontifical, y, después del traslado del Santísimo al Monumento, la comitiva de aquel se retiró sin volver al altar, como estaba previsto, acompañando al celebrante.

[72] CARRERO RODRÍGUEZ, J: *Anales de las Cofradías…*, op. cit., p. 348.

[73] MARTÍNEZ SÁNCHEZ, S.: *El Cardenal Pedro Segura y Sáenz (1880-1957).* Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 363-370. GIL DELGADO, F.: *Pedro Segura. Un cardenal de fronteras,* BAC, Madrid, 2002, pp. 349-353.

En los oficios del Viernes, en cambio, el Jefe de Estado estaba ya en su sitial cuando llegó el cardenal, que fue directo al Monumento, y se marchó acabada la ceremonia antes de que el prelado se despidiera de las autoridades. Era todo preludio de las manifestaciones de tensiones entre Segura y Franco que vendrían justo después, pero eso es otro tema.

Las visitas de los reyes Juan Carlos I y Felipe VI han sido circunstanciales y menos relevantes, y no han revestido la oficialidad de las reseñadas aquí, pues se han limitado a ser meros espectadores.

Altercados públicos en el entorno catedralicio en Semana Santa

A lo largo de su historia, bien en épocas de inestabilidad socio-política, bien simplemente por la gran aglomeración de personas que han siempre concitado los desfiles procesionales penitenciales, se han producido diversos altercados y conflictos de mayor o menor trascendencia, como hemos vivido en la primera década del siglo XXI, en muchas ocasiones en el entorno de la catedral, por ser el epicentro de la fiesta.

Por hacer referencia a uno en el siglo XVII, relacionado con la catedral, que recoge Guichot[74], el Jueves Santo diecisiete de abril de 1642, después de las seis de la tarde, cuando estaban pasando las cofradías por la catedral, hubo en las Gradas una reyerta con cuchilladas, "cosa contingente donde hay concurso", y entró por la puerta del bautismo un hombre herido seguido de mucha gente, corriéndose la voz de que era una revuelta de portugueses, por los muchos que había en la ciudad.

Las mujeres se apresuraron a refugiarse en las capillas y llenaron el coro hasta las sillas altas y la capilla mayor, incluido el presbiterio. Los prebendados fueron corriendo al Monumento a reservar el Santísimo mientras los caballeros, con espada en mano, acudieron a las puertas para cerrarlas. Los pasos de la cofradía que estaba pasando quedaron desamparados.

Pasada media hora de confusión, pareció aquietarse el ambiente, pero de nuevo volvió el alboroto al acudir los padres, maridos y hermanos de las mujeres refugiadas allí al correrse la voz, por lo que se personó el asistente con la guardia de los soldados para custodiar el interior del templo.

Ante el anticlericalismo imperante durante el trienio liberal, no salieron cofradías entre los años 1820 a 1823, prolongándose su ausencia hasta el año 1826, en que sólo salieron siete[75].

Damos un salto ahora a los tiempos convulsos del primer tercio del siglo XX, en concreto a la madrugada del Viernes Santo dieciocho de abril de 1919; cuando el Gran Poder estaba parado tras cruzar el umbral de la puerta de los Palos estalló un explosivo. La autoría de aquel atentado fue de un grupo de terroristas[76].

Todo empezó con un altercado que produjo un "caballero elegantemente vestido", al serle permitida la entrada en la catedral a tres religiosas mientras que a él se lo habían prohibido momentos antes. Esto ya provocó la alarma entre el público circundante que estaba contemplando la salida de la cofradía.

Pero, aún más, un claretiano, el P. Ramón Quizá Herranz, que se encontraba allí con otro sacerdote, al acercarse a la verja para esquivar a la turba, pisó un explosivo que un terrorista había colocado en dicho lugar, y que estalló en ese momento[77]. El impacto provocó un hoyo en el suelo de unos treinta centímetros de diámetro y unos quince de profundidad y daños el zócalo de la verja.

Esto incrementó el pánico del público, que huyó en todas direcciones, y empezaron a propagarse toda clase de hipótesis fantasiosas sobre lo ocurrido, incluso que se había encontrado otra bomba en el Monumento del trascoro.

Transitaba la cofradía del Calvario por la plaza de San Francisco cuando se propagó la noticia del estallido de la bomba, que, al coincidir con el apagón del alumbrado público, provocó la huida descontrolada de todo el público de los palcos, arrollándolo todo a su paso y perdiendo toda clase de objetos.

No podemos dejar de decir que ni el Gran Poder ni el Calvario alteraron la compostura de sus cortejos procesionales y que disminuyó drásticamente la afluencia de público, hasta notarse incluso en la entrada de la Macarena.

Desde las páginas de *El Correo de Andalucía*, el popular canónigo Muñoz y Pabón lanzó una idea que pese a la favorable acogida inicial no llegó a prosperar. En un artículo titulado *Hagamos patria,* el escritor sugirió la organización de una salida extraordinaria de la imagen del Señor del Gran Poder en gesto de desagravio.

El cardenal Almaraz y el alcalde de Sevilla, conde de Urbina, llegaron incluso a fijar la fecha (domingo cuatro de mayo de 1919), pero la junta de oficiales de la hermandad

[74] GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla*…, op. cit., tomo VI, p. 266.

[75] CARRERO RODRÍGUEZ, J: *Anales de las Cofradías*…, op. cit., p. 44.

[76] *Ibidem*, pp. 367-368.

[77] El religioso, herido bien por la dinamita bien por las piedras que arrancó el impacto, cayó al suelo y fue trasladado primero a la Casa de Socorro de la Plaza de San Francisco y de allí a la Clínica de la Salud, y se le tuvo que amputar la pierna izquierda unos días después.

a la postre se opuso incomprensiblemente a tal procesión, y fue respetada su decisión (tomen nota para muchas circunstancias de actualidad).

En la visita del Jefe de Estado Francisco Franco en 1940, recién acabada la Guerra Civil, de la que ya hemos hablado, se abortó un complot de atentado contra este el Viernes Santo, patrocinado por la Internacional Comunista.

Los cabecillas del mismo fueron abatidos en un tiroteo, con solo un superviviente, el anarquista Manuel Romero López, que, apresado, acabaría confesando toda la trama, que no se haría pública hasta el año siguiente, 1941, en que fue ejecutado.

Franco, informado del tema, supeditando su seguridad personal para que no se alterase la situación, sólo autorizó, como medida de protección, que un guardia civil, armado con un subfusil ametrallador, montara vigilancia, oculto, debajo del palco principal del ayuntamiento desde el mismo Miércoles Santo, no alterando el ir a pie en sus desplazamientos.

Omito hablar de los sucesos de la II República Española[78] y de la primera década del siglo XXI, con las famosas *carreritas*, cuyos agentes nunca se han sacado a la luz, por estar muy en la mente de todos y por carecer de espacio para ello.

Cabildo de Venia el Miércoles Santo

El Miércoles Santo por la mañana empezaba el coro a las ocho de la mañana. Después de prima, tenía lugar el *Cabildo de Venia* (RC 1923, art. 285-288), que presidía el prelado, según la costumbre inmemorial de esta Iglesia, en la sala capitular. Hasta la construcción de la actual esta estaba en el desaparecido Corral de los Olmos. Se leían primero los nombres de los canónigos por el cuadrante. Seguidamente se procedía a dar cuenta de la memoria de las limosnas a asilos, hospitales, cárcel y pobres. Luego el maestro de ceremonias *convidaba* los oficios para los pontificales de Jueves y Viernes Santo. Hecho todo esto, el deán o presidente nombraba cirineos y celadores, uno de cada coro.

A continuación, el prelado, o en su defecto el presidente, dirigía una plática, exhortando a la mutua caridad y al perdón de las ofensas, que terminaba pidiéndolo y otorgándolo a todos. Lo secundaban todos los asistentes por orden de antigüedad, poniéndose de rodillas uno a uno en el centro de la sala. Al final, todos de rodillas, ante sus asientos, rezaban alternando a dos coros el salmo *Miserere* con preces finales propias dirigidas por el chantre.

[78] RECIO, J. P.: *Las Cofradías de Sevilla en la II República,* Abec Editores, Sevilla, 2011.

En las actuales *Reglas de Coro* se dedican a este acto los artículos 59 a 61. Se sigue celebrando en la misma jornada, pero después del oficio de lecturas, presidido por el deán, comenzándose por la lectura de la nómina de canónigos por el cuadrante, realizándose lo demás como hemos descrito, salvo la supresión de la memoria de limosnas, el convite de los oficios para los Pontificales y el nombramiento de cirineos y celadores.

Se especifica en el artículo 60 que la petición de perdón se materializa haciendo de rodillas "tres inclinaciones profundas: al centro, al coro contrario, por deferencia, y a su coro".

Acabado el cabildo de venia, volvían al coro para rezar tercia, sexta y nona, tras las que se celebraba la misa y, a continuación, las vísperas con la *Ceremonia de la Seña*, de la que trataremos aparte (RC 1923, art. 289).

Rompimiento del Velo

El Sábado de Pasión se había echado también un velo blanco que ocultaba el altar, como comenta el maestro Villegas[79]: "Procuraráse, acabada la Missa mayor, de el mesmo Sábado, si las Vísperas an de ser feriales, echar Cortina blanca, que es la que ordinariamente se llama Velum templi, la qual es, la que está delante del Altar mayor las Ferias de quaresma".

Este velo es una reminiscencia del rito de expulsión de penitentes, que perduró aproximadamente hasta el siglo XI, en que se extendió por devoción la penitencia pública y la recepción de la ceniza a la generalidad de los fieles, que no podían ser expulsados del templo.

Para mantenerlos en la humildad, se les aisló del presbiterio con esta cortina que se convirtió así en un signo de la cuaresma. Es una excomunión simbólica; incluso algunos concilios medievales, al lanzar la pena de entredicho, mandaban de la misma manera cubrir los crucifijos.

Por eso, antiguamente, y aún hoy en ciertas iglesias de Alemania, parece ser que desde el siglo IX, y entre los cartujos, tiene lugar, desde el principio de la cuaresma, la ocultación tras un velo de los altares, que se llama en lengua alemana *Hungertuch*, es decir, "paño del hambre", hasta el Miércoles Santo. En la cortina se pintaban a menudo imágenes para fomentar la piedad de los fieles, y, al menos después del siglo XII, se levantaba durante la elevación de la Hostia.

[79] ACS, FC, Secc. II, Sign. 09259, Sebastián Vicente DE VILLEGAS, Maestro de Ceremonias de la Catedral, *Sábado antes de la Dominica de Passión. Advertencias, de lo que an de preparar los Sacristanes de esta Sancta Yglessia, y por su orden los Peones, en el officio de la Seña*, ms. ca., 1630, s.f.

En muchas catedrales españolas, como las de Toledo, Ciudad Rodrigo o la nuestra de Sevilla también se corría ese velo, ocultando el altar y los ministros entre los celajes del misterio durante la Cuaresma, que se descorría, como se ha dicho, el Miércoles Santo.

En la misa se desarrollaba una ceremonia singular relacionada con el descorrimiento de este velo. Así la describe Ortiz de Zúñiga[80]: el Domingo de Ramos, "cántasse la Passión con devotíssima, y grave música, y en la del Miércoles Santo, al referir las palabras, 'Et velum Templi scissum est', rompiéndose uno [blanco] que antes encubría el Altar, se imita el terremoto horrible con que se estremecieron los elementos en la muerte de su Criador, con truenos y fuegos artificiales".

Así describe la ceremonia el francés Davillier en el mismo libro citado, p. 451: "el miércoles acudimos temprano a la catedral donde se cantaba la Pasión. Cuando llegaron a estas palabras: 'et velum Templi scissum est' (y el velo del Templo se rasgó), oímos el ruido de un velo rompiéndose de verdad; después imitaron, con los mismos medios que se emplean en el teatro, el trueno y los relámpagos que se produjeron en el momento en que Cristo exhaló su último suspiro".

Nicolás Díaz de Benjumea[81] hace un vivo cuadro costumbrista de esta popular ceremonia en 1854: "Otra de las costumbres notables en esta época es la ceremonia introducida en la catedral de representar el rompimiento del velo y temblor de tierra, señales que atestiguaron la muerte de Jesús, según la Escritura, por medio de detonaciones de armas de fuego. El rompimiento del velo, que también se hace a lo vivo, atrae a la catedral inmensa concurrencia en la mañana del miércoles Santo, la cual no se distingue por la devoción y compostura que reclama el solemne canto de la Pasión; pues casi desde la mitad de ella comienza el murmullo de conversaciones, el levantar las cabezas, preparándose para el fingido terremoto, y siguiendo con la vista ya a los peones ballesteros que se mueven por las altas galerías, ya a los acólitos que asen con fuerza el velo, ocultos tras él, para rasgarlo súbitamente y llevarse á escape su respectiva mitad por las dos puertas de la sacristía; operación que ejecutan rápidamente a pesar de las colosales dimensiones del lienzo. El 'velum templi' se pronuncia al cabo en medio de la escitacion general, y por un largo espacio todo es confusión, ataques de nervios, ruido, gritos de mujeres, llanto de niños y ladridos de perros. La concurrencia desfila comentando la ejecución, sin curarse de oír cómo Joseph de Arimatea pidió a Pilatos el cuerpo de Jesús y le enterró en un sepulcro nuevo".

El velo era un símbolo de la santidad de Dios que hacía inaccesible su presencia a los hombres. El rompimiento del velo significaba que Dios se acababa de revelar en la cruz redentora de Cristo. Su rompimiento el Miércoles Santo recuerda también el final de la disciplina penitencial, pues el Jueves Santo tenía lugar la reconciliación de los penitentes.

En algunas ocasiones, como en 1810[82], por la situación insegura provocada por la invasión francesa de la ciudad, ya referida, no hubo en la Pasión ni truenos ni rasgadura del velo, así como ni se cantó solemnemente el *Miserere* esta jornada ni la del Jueves, así como se cerraron los templos al toque de oración.

Traslado de la Reserva al Sagrario

En la tarde de esta jornada de Miércoles Santo se volvía al coro a las tres y media de la tarde para las completas, después de las cuales se trasladaba desde el altar mayor al sagrario el Santísimo Sacramento bajo palio (RC 1923, art. 290). Lo portaba el capitular más digno, revestido de muceta, flanqueado por los dos canónigos más antiguos. Acompañaba todo el coro con luces, rezando el salmo *Miserere.* Era, al decir de sus comentaristas, un momento de recogimiento y devoción, muy doméstico.

Oficio de Tinieblas

Los maitines y laudes del triduo sacro, que tenían un carácter especial, se adelantaban a la tarde anterior, práctica ya atestiguada en el siglo XIII, para que acabasen al anochecer en total oscuridad, con toda la iglesia apagada, de ahí el nombre que acaban por recibir de oficio de Tinieblas. El adelanto horario parece haber estado originado para facilitar la asistencia de fieles y para dejar exentos los oficios solemnes.

Tienen un marcado tono funerario o, más bien, luctuoso y elegíaco por la muerte de Cristo: la oscuridad total de la iglesia, la prohibición del órgano, la carencia de himnos, las lecciones de las *Lamentaciones* de Jeremías, la omisión del *Gloria Patri*, del *Te Deum* y de las bendiciones, etc., en marcado contraste con la brillante iluminación y la explosión aleluyática que caracterizará la Vigilia Pascual, expresando el binomio pascual de muerte y resurrección.

El altar estaba cubierto con los manteles ordinarios sólo el Miércoles Santo, al igual que ocurría con el frontal morado. El crucifijo del altar estaba cubierto por velo mo-

[80] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales eclesiásticos* ...,op. cit., p. 442.

[81] DÍAZ DE BENJUMEA, N.: *Costumbres del Universo,* t. I, Librería de los Señores Alou Hermanos Editores, Barcelona, 1854, pp. 50-51.

[82] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla*…, op. cit., p. 111.

rado Miércoles y Jueves, y descubierto el Viernes Santo, flanqueado por seis candeleros con cera amarilla o tiniebla.

Delante de la reja del Coro se colocaba el grandioso candelabro llamado tenebrario o saeta (*hericia*). Sus quince velas se encendían empezando por la del vértice, siguiendo por las del lado de la epístola y luego las del lado del evangelio. Al apagarlas, del modo que se dirá, se empezaba por la más baja del evangelio y después por la correspondiente de la epístola.

Se apagaba una al fin de cada uno de los nueve salmos de los nocturnos de maitines, que eran tres con tres salmos cada uno, y cinco en laudes. Se seguía por las del altar, recuerdo simbólico de los profetas, comenzando por la más distante del crucifijo del lado del evangelio, siguiendo por la correspondiente del lado de la epístola, y así sucesivamente, empezando por el versículo *Ut sine timore* del cántico evangélico de laudes, el *Benedictus*, y continuando por los otros cinco versículos restantes.

Al repetirse la antífona del *Benedictus* se quitaba la vela superior del tenebrario y se sostenía encendida sobre la mesa del altar en el lado de la epístola, pasando a esconderse detrás del altar o, en nuestro caso, en la sacristía, al comenzar la antífona *Christus factus est* y manteniéndose así durante todo el *Miserere* y la oración *Respice quaesumus*, tras la que se hacía ruido por un momento, recordando la convulsión de la naturaleza a la muerte de Cristo, hasta que se sacaba de nuevo la vela. Este momento de estruendo era muy popular, rememorando la cita evangélica: "La tierra tembló, las rocas se partieron" (Mt. 27, 52).

Las lecciones de las Lamentaciones las cantaban tres beneficiados, cantores de oficio; las del segundo nocturno y primera del tercero, los canónigos más modernos, la penúltima el chantre y la última el prelado si asistía o, en su defecto, el capitular más digno, caso en el que la penúltima lo hiciera el canónigo que le correspondiese. Tenían manual los tres días que dotó Francisco de la Puente Verástegui.

El Miércoles Santo comenzaban a las seis y media de la tarde (*Reglas del Coro* 1923, art. 291). Como cada jornada tiene un eje temático definido, este día se rememora la Pasión entera del Señor. Los que estaban en el turno de capa, asistían sin ellas, pero se colocaban en los sitios acostumbrados, como en los siguientes días.

El Jueves Santo empezaban a las siete y media de la tarde (*Reglas del Coro* 1923, art. 300). En esta jornada se insistía sobre la larga agonía y muerte del Señor. Se celebraban como el día anterior, cantándose el *Miserere* entre las diez y las once.

El Viernes Santo se meditaba especialmente sus exequias y su sepultura. Eran tras las Completas, que comenzaban a las tres y media de la tarde (*Reglas del Coro* 1923, art. 310) Este día se cantaba el *Miserere* en gregoriano.

El oficio llegaba a su clímax con el canto del Salmo *Miserere,* que se ejecutaba, como en la siguiente jornada, con orquesta y duraba aproximadamente una hora, de nueve a diez, de lo que hablaremos a continuación. Acabado este, el deán o el más digno del coro decía la oración *Respice*, tras la que se hacía estrépito, como hemos dicho, hasta que se veía que de la sacristía sacaban la vela blanca.

Canto solemne del Miserere el Miércoles y Jueves Santo

Al principio este se cantaba el *Miserere* (*Salmo* 50) los tres días en gregoriano, como se siguió haciendo el Viernes Santo (maitines y laudes correspondientes al Sábado). En el primer tercio del siglo XVI empezó a generalizarse la costumbre de alternar versículos cantados con la melodía oficial gregoriana en el *Tonus peregrinus* con otros al *stile antico* en *falsobordone* a cuatro o cinco voces a capella. Entre los siglos XVII y XVIII se introduce en la musicalización de esta pieza el *stile nuovo*, que supone la orquestación de ella.

Según expone documentadamente López Calo[83], manejando los datos hasta ahora conocidos, no es hasta la segunda mitad del siglo XVII la fecha en que adquirieron gran solemnidad los *Misereres* en España, y especialmente en Andalucía.

El maestro de capilla empezó a poner algunos músicos en los órganos para que cantasen, y otro introdujo el realejo, cubierto con un manteo para que sonase poco, hasta que el canónigo Luis Corbet donó en 1672 el claviórgano; otro dispuso los músicos en los púlpitos, y al fin se decidió hacer un tablado para los instrumentos en la capilla mayor al plano del presbiterio.

En cuanto a la catedral de Sevilla concretamente, particularmente destacables son los maestros de capilla del siglo XVIII y tres primeros decenios del XIX: Pedro Rabassa, Antonio Ripa y Domingo Arquimbau.

Como señala Montero Muñoz[84], "la plantilla orquestal de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla era la tradicional en las orquestas de Iglesia; aunque, excepcionalmente, para determinadas obras como Misereres y

[83] LÓPEZ CALO, J.: *El miserere de Semana Santa de la Catedral de Sevilla*, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Sevilla, 2015.

[84] MONTERO MUÑOZ, M. L.: "El Maestro de Capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla", *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades,* nº 28, 2014, p. 64.

Lamentaciones, se ampliaba contratando músicos fuera de la iglesia".

Domingo Arquimbau Monters (Barcelona, 1757-Sevilla, 1829)[85], músico muy afamado de estilo clásico vienés, maestro de capilla de la catedral desde 1790 (primero como sustituto de Ripa y titular desde 1795) hasta su muerte, según refiere Velázquez y Sánchez[86], un *Miserere,* de los varios que compuso, se cantaba "en casi todas las Iglesias de la metrópoli; porque este artista privilegiado era a la vez un prodigio en las combinaciones del contrapunto y una fantasía ingenuamente poética en la composición lírica".

A Arquimbau sucedió Hilarión Eslava (Burlada, 1807-Madrid, 1878), maestro de capilla de la catedral hispalense en 1832, a sus veinticinco años, a tenor de que había resultado elegido por votación en las oposiciones de 1829 e injustamente soslayado. Residió en Sevilla hasta 1844 en que pasó a Madrid, tras ganar la oposición a maestro supernumerario de la Real Capilla, y en 1847 la de maestro director de dicha Real Capilla.

Para la catedral de Sevilla compuso dos *Misereres*: uno en 1833 y otro en 1835 para dos coros, solos y gran orquesta, completado con tres números nuevos en 1837. La obra, en doce números, la más popular sin duda de toda la producción religiosa de Eslava, acabó por convertirse para los sevillanos en el *Miserere* por excelencia, y así se le sigue considerando, aunque interpretado ya como concierto, desvinculado de la liturgia.

La consolidación de este *Miserere* contribuyó decisivamente a su popularidad, debido a que el empobrecimiento del Cabildo sevillano tras las desamortizaciones eclesiásticas, lo hizo para ahorrar el pagar ensayos de nuevas obras, lo que liberó a Eslava de nuevas composiciones y repitió año tras año esta obra.

Así la pieza musical se consolidó entre 1835 y 1871, brilló con figuras internacionales, como los tenores Julián Gayarre (Roncal, 1844-Madrid, 1890), apelado *le Roi du chant*, en 1880, en 1881 (con notable éxito de la crítica) y en 1885, que había sido discípulo de Eslava, y Enrico Tamberlick (Roma, 1820-París, 1889) entre 1871 y 1888. A ellos debemos sumar Miguel Fleta, Stagno, Giacomo Lauri Volpi, Hipólito Lázaro, Rafael Ruiz Amé… A ellos correspondían la antífona *Christus factus est* y tres versículos: *Miserere, Tibi soli* y *Benigne,* números de gran lucimiento, sentimiento y expresión; muy esperado el Do sonoro o de pecho con que termina el último de ellos. El *Redde*, uno de sus trozos más bellos, era interpretados por dos niños tiples. A petición de numerosos extranjeros que querían seguir paso a paso esta obra, se facilitaban transcripciones manuscritas para piano, acabando por editarla la Casa de Antonio Damas de Sevilla.

Joaquín Turina encuadra muy bien esta obra y la define como hija de su época[87]: "Invadida España desde el siglo XVIII por la ópera italiana, todos los géneros de música sintieron la influencia de aquel arte sensual y a flor de piel. El 'Miserere' de Eslava, hecho en forma de ópera, con romanzas y dúos, es un ejemplo tipo de música religiosa del pasado siglo [XIX]. Era necesaria una revisión y a ella acudió Pío X en su 'Motu proprio', estabilizando el arte musical religioso a base de sus dos grandes asideros: el canto gregoriano y la música polifónica".

Vino la polémica cuando San Pío X Sarto, en su Motu Proprio *Tra le sollecitudini* de veintidós de noviembre de 1903, explicitado por Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de ocho de enero de 1904, en su tarea de reforma litúrgica general, en referencia a la restauración purista de la música litúrgica, dice: "Entre los varios géneros de la música moderna, el que parece menos adecuado a las funciones del culto, es el teatral, que durante el pasado siglo [XIX] estuvo muy en boga, singularmente en Italia. Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica" (nº 6). Está claro que afectaba directamente al italianismo operístico de corte belliniano de nuestro autor.

Para salvar la situación, se manifestó la intención de elevar consulta a la Santa Sede y pedir indulto, como se publicó, en el Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla, número 560 (Sevilla, 15-02-1905), en atención al gran concurso de fieles que asistían a su interpretación, incluso extranjeros, y a la petición formal del Ayuntamiento, que se ofrecía incluso a sufragar los gastos de su representación. Fue concedido el privilegio por la Sagrada Congregación de Ritos, pese a denegarse solicitudes semejantes al arzobispo de Santiago de Compostela y a la catedral de Pisa, por ejemplo.

Incluso adquirió esta obra un carácter benéfico en estos tiempos, al admitirse público al ensayo general que se hacía en la Casa Lonja el Miércoles Santo al precio de una peseta, cuya recaudación iba destinada a la Asociación Sevillana de Caridad.

[85] *Ibidem*, pp. 59-70.

[86] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla…,* op. cit., p. 353.

[87] Diario *El Debate*, 14 de agosto de 1928.

Esta obra musical fue brillantemente defendida contra sus detractores en la prensa por el popular y notorio polígrafo canónigo Muñoz y Pabón, tanto en *El Correo de Andalucía* en el mismo 1903 y en *El Debate* en abril de 1918, artículo del que no podemos resistirnos a transcribir unos párrafos: "A lo que no ha alcanzado la moda todavía es a restarle oyentes al ensayo general en el Salvador o en la Casa Lonja, ni a las dos ejecuciones que tiene en la Santa Iglesia en las noches del Miércoles y Jueves Santo... ¡A tiros y a puñaladas se anda por un billete de entrada en una Capilla!

Y extranjeros y nacionales; profesionales y simples aficionados; crema del cogoyito de la población y gente de los barrios, amén la turba infinita de Vicentes, que como dice la frase proverbial, van al golpe de la gente, invade naves del templo y macizas capillas; compactos, apisonados materialmente, sudorosos y asfixiados casi; con el cuerpo molido de moverse de acá para allá y los pies hechos polvo y con rozaduras de haber correteado de la Ceca a la Meca, y ahora ahí, su hora y cuarto por lo menos, y si no, no se oye el Miserere... ¡Firmes!

Si esto es para cosa así, ¿qué no sería si mereciese oírse? ¡Todos diciendo, los 'elegantes en música' se entiende, que aquello es una equivocación, siquiera sea de un genio..., que aquello es un Rossinismo, que no puede haber cristiano que lo soporte..., que es necesario de todo punto raerlo de la historia... y todos, todos corriendo por llegar a tiempo; todos ahogándose en la bulla, para acercarse al presbiterio, que es donde es ejecutado y todos conteniendo hasta la respiración para que no se les escape ni una nota!...

La Pera, llamo yo al Miserere en ese Diccionario íntimo que tenemos todos para nuestro uso particular. ¿Que por qué? Al que habla mal de la pera, la bendice y se la lleva. ¡Tanto menospreciar al Miserere para ser luego el primero en ir a escucharlo! Bien podían los 'antimisereristas' quedarse en sus casas, ¿A qué darse un mal rato? Con eso estaríamos más anchos y más papanchos, ¡en la gloria!, los que tenemos la aberración de que nos guste... ¡y la valentía de confesarlo!"[88].

Se mantuvo con esplendor hasta 1932, por el advenimiento de la II República, pese a la legislación musical de San Pío X, y se repuso en 1938. Pero, admitido el indulto por los arzobispos Spínola, Almaraz e Ilundain, fue suprimido del oficio en 1945 por el cardenal Segura y Sáenz, por instrucción pastoral publicada en el Boletín Oficial de Arzobispado de veinticinco de febrero, tendente a una correcta aplicación del citado *Motu proprio*, tras dictamen de una comisión de expertos, compuesta por el musicólogo Felipe Pedrell Sabaté y los compositores José María Nemesio Otaño y Eguino, José Antonio de Donostia y Manuel de Falla, que lo tacharon de decadente clasicismo y de operismo italiano.

Fue sustituido por un *Miserere* en Fa menor a seis voces de Vicente Goicoechea Errazti, compuesto entre 1902 y 1904, basado en motivos del canto gregoriano. Pese a un intento fallido por parte del Ayuntamiento, a propuesta del 8º teniente de alcalde, Manuel Grosso Valcarce, de pedir en pleno al papa Pío XII Pacelli la representación de este en la catedral, no se volvió a interpretar, hasta hacerlo como concierto sacro en 1956, gracias a los esfuerzos de Pedro Braña, en la iglesia de la Anunciación. Desde ese año a 1970 se interpretó en teatros sevillanos, y desde esa fecha última volvió a la catedral sevillana como concierto sacro el Sábado de Pasión, como ocurre en la actualidad.

Aparte del *Miserere* a dos coros y grande orquesta para las catedrales de Sevilla y Pamplona (donde se ejecutó por última vez el Jueves Santo de 1904)[89], Eslava también compuso un *Miserere* breve a cuatro voces; uno a voces y orquesta para la parroquia de Santa María de Utrera; otro para la parroquia de San Juan de Marchena; otro para la colegiata de Jerez y otro para la catedral de Baeza.

Para el mismo oficio de Tinieblas también compuso un *Chistus factus est* a cuatro voces con orquesta y varias *Lamentaciones*: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo* (1834); *Lamentación 2ª* y *3ª del Jueves Santo* y *Lamentación 1ª, 2ª* y *3ª del Viernes Santo* (1838), y *Lamentación 1ª, 2ª* y *3ª del Miércoles Santo.*

El monumental tenebrario

Es un candelabro triangular, documentado su uso desde el siglo VII, forma que recuerda a la Santísima Trinidad, de velas de cera amarilla, es decir, sin blanquear, color entre nosotros llamado *tiniebla*, por su uso en el oficio de Tinieblas, dispuestas escalonadamente, cuyo número se fijó definitivamente en quince. En algunas iglesias, como nuestra catedral, la del vértice del triángulo era blanca.

El uso del tenebrario simboliza la muerte de Jesucristo en la cruz. Las quince velas representan a los once apóstoles, las tres Marías (María Salomé, María de Cleofás y María Magdalena) y la Virgen María. La vela más alta es la que representa a la Santísima Virgen, la única que creyó en la

[88] Transcrito en HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava,* Institución Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1978, pp. 199-200.

[89] En contra de su voluntad que quiso que se interpretara solo en la catedral de Sevilla, lo que manifestó en varias ocasiones, acabó accediendo a que se facilitara copia al Cabildo de Pamplona. Al correr de los años varios Cabildos Catedrales de España lo adquirieron. *Ibidem*, pp. 196-200.

Tenebrario de la Catedral de Sevilla. Se colocaba delante de la reja del Coro. Estrenado en 1564.

Resurrección, por eso no se apaga y, a veces, como hemos dicho, es de cera blanca y es llamada *la María.*

Debió existir en la catedral de Sevilla, antes de la actual, un tenebrario de estilo gótico, seguramente de dimensiones más pequeñas que el renacentista actual, acorde con la grandiosidad del templo y la magnificencia de su culto.

Ya en 1553 había decido el Cabildo la realización de uno de estas características mencionadas, pero no fue hasta 1559 que se aprobó el proyecto definitivo del maestro mayor Hernán Ruiz II. Se encargó la construcción del candelero, de 7'80 m de altura, al maestro de rejería Pedro Delgado y al fundidor Bartolomé Morel, y su ejecución se prolongó de 1559 a 1564. En la parte alta, que correspondió a los entalladores Juan de Giralte y Juan Bautista Vázquez el Viejo, encontramos quince imágenes, talladas en madera de nogal y castaño, primitivamente policromadas por Juan Marín, correspondientes a cada vela, que era de ocho libras, representando a los personajes sagrados ya reseñados.

Jueves Santo, Feria V in Coena Domini

El Jueves Santo, que abre el Triduo Pascual, es el día en que Jesús instituyó la Eucaristía en el marco de la cena pascual, la Última Cena, actualización sacramental de la Pascua redentora, que cristaliza todo el amor de Dios manifestado en Cristo, hecho testamento, sacrificio y sacramento como expresión permanente de la buena nueva hasta la parusía[90].

Concatenadamente, se conmemora también la institución del sacerdocio, el otro sacramento pascual que construye la Iglesia, sobre todo en la consagración de los óleos, celebrada por el obispo en su catedral, por su carácter de preparar lo necesario para la administración de los sacramentos, y del mandamiento nuevo del amor fraterno, expresado en la ceremonia del mandato o lavatorio de los pies, dramatización solemne de la caridad, que antes se celebraba por la tarde.

Primitivamente llegó a haber en esta jornada tres misas solemnes: una para la reconciliación de los penitentes, otra para la consagración de los santos óleos (en las catedrales) y una tercera en memoria de la institución de la Eucaristía, seguida de procesión y reserva del Santísimo Sacramento en el Monumento, que se quedaron resumidas en una.

La consagración de los óleos se ha vuelto a desgajar en el uso ordinario del Rito Romano. Esta misa crismal se señala para el Jueves por la mañana, pero ordinariamente se adelanta a una de las jornadas anteriores. En Sevilla se viene celebrando el Martes Santo por la mañana. El lavatorio de los pies, en cambio, se ha incluido en la misa *in cena Domini.*

Esta misa del Jueves Santo debe provenir en el Rito Romano de la liturgia jerosolimitana. En comparación con otras liturgias, por conmemorarse tal acontecimiento salvífico, este rito se distingue por el carácter festivo de ella, usando ornamentos blancos, con dalmática y tunicela, y cantando el *Gloria* y el *Credo*. Es incluso más llamativo el no leer como evangelio uno de los relatos sinópticos de la Cena del Señor, sino *Juan* 13, 1-15, el lavatorio de los pies de los discípulos.

En la catedral empezaba el coro por la mañana a las 7.30 h., y si no hubiese consagración de los óleos, a las 8.30 h (RC 1923, art. 292, 298). Después de las cuatro horas menores: prima, tercia, sexta y nona, tenía lugar la misa pontifical con la consagración de los óleos (RC 1923, art. 293-297).

El *Pontificale Romanum* marcaba que había que preparar tres ampollas llenas del aceite más puro, lo suficientemente grandes para después repartir a las parroquias de la Archidiócesis: una para el óleo de los enfermos (normalmente cubierta por velo morado), otra para el

[90] ORDÓÑEZ MÁRQUEZ, J.: *Teología y espiritualidad del Año Litúrgico*, BAC, Madrid, 1978.

óleo de los catecúmenos (velo verde), y la tercera para el crisma; esta última si se mandaba que debía cubrirse con un paño de seda blanca. Debían llevar, como las crismeras de las iglesias, inscrito el nombre de cada uno en la panza o en el tapón, con las iniciales (OI, OC, SC) o el nombre completo, y ser de metal. También dos paños limpios, para los diáconos y subdiáconos, que debían llevar las cántaras de aceite para el crisma y el óleo de los catecúmenos.

El altar era revestido también de frontal blanco y adornado con flores, las velas eran igualmente de cera blanca e, incluso, se cambiaba el velo morado que cubría el crucifijo por uno blanco. Entre coros se levantaba un estrado con una mesa revestida para la consagración de los óleos, con sus asientos y bancos necesarios.

Si la consagración de los óleos no la hacía el arzobispo por sí, sino por un obispo de anillo ("como suele"), los que se habían de vestir con él eran los tres racioneros enteros más antiguos: el más antiguo para presbítero asistente o asistente mayor. No se nombraban diáconos asistentes, porque no le correspondían a tal obispo. Como ministros de libro y candela nombraba el sochantre a capellanes de coro, y de báculo no correspondía usarse.

Los clérigos, convidados por el sochantre, que tenían que asistir de presbíteros en número de doce, diáconos y subdiáconos, en número de siete por cada grado, todos con sus ornamentos blancos, para la consagración de los óleos, debían estar en la sacristía de los Cálices revestidos a las 7'30 h., en que, precedidos del maestro de ceremonias y del pertiguero, marchaban procesionalmente a la sacristía mayor, para salir de allí con el prelado y demás acompañantes a la capilla mayor.

El orden de la procesión era el siguiente: turiferario, dos ceroferarios, de dos en dos los siete subdiáconos, los siete diáconos, los doce presbíteros, el subdiácono con el evangeliario ante el pecho, con manípulo, el diácono con el asistente mayor a su derecha, a los que seguía el arzobispo entre los dos canónigos más dignos; si era el arzobispo se llevaba también en la procesión la cruz arzobispal entre los dos ceroferarios.

Al llegar allí subían todos los ministros acompañando al obispo al altar, menos los presbíteros, diáconos y subdiáconos de los óleos, que se quedaban entre coros. Allí mismo se trasladaban los capitulares, beneficiados y caperos, al momento oportuno, aunque sin capas, que no tomaban hasta subir para la bendición. Todos estos permanecían allí hasta la procesión.

El orden de los asientos era el siguiente: ocupaban las cabeceras de los bancos las dignidades con capas y mitras,

Hermandad del Calvario en el interior de la Catedral. Los nazarenos se postran de rodillas ante el Monumento Catedralicio.
©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano. 1953.

cada uno en su coro excepto el arcediano, que se colocaba en el medio con los canónigos que ejercían de diáconos de honor y de oficio como asistentes del prelado. A continuación de las dignidades se colocaban el resto de capitulares y los beneficiados.

En escaños colocados *ad hoc* a los lados de la mesa de la consagración, colocada entre coros sobre un entarimado, se sentaban los presbíteros de los que hablamos antes; los diáconos y subdiáconos, en cambio, se colocaban a continuación de los bancos de los beneficiados, y allí permanecían todos de pie, sentados o arrodillados, según se requiriese, volviendo siempre el rostro hacia el altar.

Acabado el canon de la misa, el obispo se purificaba los dedos y, tocado de mitra, acompañado de sus asistentes,

bajaba a la mesa, donde tenía un sillón mirando al altar delante de la mesa. Se procedía entonces a la bendición del *oleum infirmorum,* que, señalado por el arcediano, era traído por uno de los siete subdiáconos, auxiliado por dos acólitos y presentado al obispo. Bendecido, la cántara era retirada a la sacristía. Terminado esto, volvía al altar, tras lavarse las manos, y continuaba la misa. Era el momento en que primitivamente el celebrante solía bendecir frutos y primicias, aceite, flores y todo aquello que los fieles llevaban a la iglesia[91].

En este día había comunión general, que lo hacían en este orden: primero los diáconos de oficio, luego el asistente mayor en medio de los diáconos de honor, que comulgan a continuación; después las dignidades y canónigos por orden de antigüedad, los capellanes reales, los beneficiados, empezando por los paramentados, y los demás clérigos y ministros por este orden: presbíteros, diáconos, subdiáconos, seminaristas, cantores, seises, colegiales y ministros inferiores.

Acabada la comunión, se procedía a la bendición del óleo de los catecúmenos y a la consagración del crisma. El obispo volvía a bajar a la mesa a su sitial. El arcediano le presentaba primero el *oleum ad sanctum chrisma* y a continuación el *oleum catechumenorum,* que traían los doce presbíteros, siete diáconos y siete subdiáconos procesionalmente, ceremonia de origen galicano, a modelo de las procesiones solemnes de ofrendas, cuya generalización en el Rito Romano se remonta al siglo XIII.

Abría el turiferario, seguía el subdiácono con la cruz procesional entre dos ceroferarios, dos cantores, los diáconos y subdiáconos de dos en dos, llevando un subdiácono en vaso con el bálsamo y dos diáconos las cántaras de aceite, llevadas con humerales, a continuación, los doce sacerdotes. Mientras se cantaban unos versículo atribuidos a Venancio Fortunato.

Tras bendecir el bálsamo lo mezclaba con el aceite, y él y los doce sacerdotes exhalaban su aliento tres veces sobre él en forma de cruz, tras lo que el obispo pronunciaba una solemne oración consecratoria. Seguidamente él y los doce sacerdotes hacían tres genuflexiones y cantaban *Ave, sanctum chrisma,* subiendo gradualmente el tono, y besaban reverentemente la vasija.

Procedía entonces la bendición del *oleum catechumenorum,* que se bendecía y saludaba de la misma manera, besando los mismos la boca de la cántara.

Las cántaras eran retiradas y el obispo, tras lavarse las manos, y sus asistentes volvían al altar para terminar la misa.

[91] RIGHETTI, M.: *Historia de la Liturgia,* BAC, Madrid, 1955, p. 796.

Monumento eucarístico

Por ser la jornada de la institución de la Eucaristía se acostumbra, desde la Edad Media, después de la citada misa, exponer el Santísimo Sacramento, reservado para la comunión del Viernes Santo del celebrante, de una manera solemne a la adoración de los fieles, aunque velado, en un bello altar adornado *ad hoc* llamado *Monumento*, y así estos dediquen, al menos, un momento de oración de agradecimiento a Jesús, a la vez que lo acompañan espiritualmente en la oración del huerto y en su proceso.

El Monumento era y es costumbre colocarlo en un altar lateral de la iglesia o, de haberla, en la capilla sacramental, adornándolo lo más artísticamente posible, con flores, cera y lámparas, que no debían bajar en número de las exigidas para la exposición solemne (doce, diez al menos en las iglesias pobres, hoy seis), que ardían de día y de noche, hoy sólo hasta las doce del Jueves, fin de la jornada, y con ornamentos blancos, y un sagrario portátil en el centro para la adoración solemne de los fieles, a veces exento, para poder lucrar en sus cuatro caras las indulgencias de sendas visitas.

Se ordenaba[92] que no hubiera cruz, reliquias de santos o imágenes, aunque representaran la Cena, la Pasión o el Sepulcro del Señor o la Virgen de los Dolores, a no ser de ángeles en actitud de adorar, ni se adornara con copones, cálices y custodias, para no distraer las mentes de los fieles y apartarlos de la adoración; ni paños negros, que no convienen al Sacramento que nos hace tangible la presencia del Señor Resucitado en medio de su pueblo, ni cubrir la urna con un velo blanco a modo de sudario, porque no se trata de representar a Cristo muerto, sino de erigirle un trono para que sea adorado y honrado. Pero estas prescripciones precisas no eran respetadas con frecuencia.

La forma consagrada que se reservaba para la comunión del Viernes del celebrante, se colocaba en un cáliz de boca ancha, se cubría con la palia y la patena invertida y se velaba con un paño blanco de seda que era atado por debajo del nudo de dicho cáliz con una cinta, retirado al ser introducido este en el arca[93]. El alegorismo medieval identificaba el cáliz con el sepulcro y en la palia y la patena la piedra que lo sellaba[94].

Por ello, terminada la misa, tenía lugar la procesión de traslado del Santísimo Sacramento al dicho Monumento bajo palio, instalado en el trascoro. Siguiendo a Pascher, la

[92] Sacra Rituum Congregatio 21-I-1662, n. 1999, en: DE HERDT, P. J. B.: *Sacrae Liturgiae praxis juxta Ritum Romanum,* Ex Typographia haeredis Pauli Riera, Barcinone, 1865, p. 141.

[93] *Ibidem.*

[94] JUNGMANN, J. A.: *El Sacrificio de la Misa,* Herder, Madrid, 1963, tratado II, nº 5868, p. 603.

solemnización del traslado del Sacramento el Jueves Santo es una de las más tempranas manifestaciones de procesiones eucarísticas; se documenta en las Galias a fines del siglo X. De la procesión del Viernes tenemos constancia ya en el siglo XII.

Las procesiones iban por el camino más largo (*per longiorem*). Durante la del Jueves Santo se cantaba el himno *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium*, llegándose incluso en algunas iglesias de España a hacerse estaciones o paradas como en otras procesiones eucarísticas, consideradas poco apropiadas por los liturgistas. Precedía, en nuestra catedral, la Hermandad Sacramental del Sagrario con su guion y su estandarte blancos[95], y seguían los clérigos por su orden, cerrando el celebrante con el Santísimo bajo palio, seguido de las autoridades.

En algunos lugares, al llegar al Monumento, se entonaba el responsorio *Sepulto Domino*, costumbre prohibida por Roma. En la vuelta del Viernes al altar, la procesión era igual pero en sentido inverso, y se cantaba el *Vexilla Regis prodeunt*, himno por excelencia de la cruz.

Desde el fin de la misa del Jueves Santo hasta la acción litúrgica del Viernes se hacía genuflexión doble al pasar ante el Santísimo Sacramento, aunque oculto en el Monumento.

De día y de noche, de diez de la mañana del Jueves a diez de la mañana del Viernes Santo, se organizaban en nuestra catedral turnos de vela compuestos por dos capitulares y dos beneficiados (RC 1923, art. 301-307), por turno riguroso en orden de antigüedad, que comenzaba cada año donde quedó el precedente de la fiesta del Corpus Christi, redactando la nómina los apuntadores de coro.

Estos entregaban una tarjeta a los prebendados, con la hora de vela que les correspondía, en las Tinieblas del Miércoles Santo. Los apuntadores personalmente tenían que suplir a los que faltasen a dicha hora de vela.

Dentro de la devoción popular, se promueven las visitas o estaciones al tabernáculo eucarístico[96], a ejemplo de las Marías al sepulcro, concediéndose a esta costumbre copiosas indulgencias a lo largo de la historia, y que están en el origen de las procesiones de Semana Santa.

Por ejemplo, el papa Pío VII Chiaramonti con un rescripto de siete de marzo de 1815 concedió perpetuamente a los que visitaran los Monumentos rogando según la inten-

Monumento eucarístico de Jueves Santo, 1960. Donación de don Alfonso Jiménez Martín al Archivo de la Catedral de Sevilla.

[95] Por ejemplo, en el *Extracto de las Ordenanzas de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, sita en el Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla en 19 de Octubre de 1787 y 5 de julio de 1804*, impreso, en el nº 26 podemos leer: "Que la Archicofradía asista con la solemnidad que previene el ceremonial, a las Procesiones que anualmente hace el Ilustrísimo Cabildo, citando a los hermanos ante diem; y las acostumbradas son como sigue.
En las mañanas del Jueves y Viernes Santo para depositar a Su Majestad en el Monumento, y desde éste al Altar mayor.
En la madrugada del Domingo de Pasqua de Resurrección a la que se hace al Santísimo Sacramento".

[96] *Cf.* DE LIGORIO, A.M.: *Visitas al Santísimo Sacramento y a María Santísima para todos los días del mes,* Librería de Garnier Hermanos, París 1888, pp. 615-620. CROISSET, J.: *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los domingos, días de Cuaresma y fiestas movibles*, Madrid, 1868, t. II, pp. 270-272.

ción del romano pontífice, indulgencia plenaria confesando y comulgando, y diez años y diez cuarentenas (indulgencia parcial) haciendo firme propósito de confesarse.

El mismo Pío VII, por dos rescriptos de catorce de febrero de 1815 y seis de abril de 1816 lucró con indulgencia plenaria, perpetua, a los que practicaran el Jueves Santo durante una hora algún ejercicio piadoso en memoria de la institución del Santísimo Sacramento, confesando y comulgando.

En el actual *Enchiridion indulgentiarum* se señala que se concede indulgencia plenaria a los fieles que el Jueves Santo en la solemne reposición del Santísimo Sacramento después de la misa *in Cena Domini* recitaren piadosamente las estrofas del *Tantum ergo*[97].

Acorde con la interpretación medieval alegórica de la liturgia, el simbolismo fundamental que adopta la reserva extraordinaria del Jueves Santo fue fundamentalmente sentimental y anacrónico: la deposición del cuerpo de Jesús en el sepulcro, para completar las aproximadamente cuarenta horas pasadas por Él en la tumba. El altar se asimila a un catafalco o sepulcro votivo de Cristo, adornado con luces y flores, y se empieza a denominar *Monumento*, palabra latina que significa sepulcro, como se llama en italiano: *sepolcro*.

El tabernáculo solía adoptar la forma de urna o relicario, siempre opaco. Un amplio cáliz sustituyó al copón, que se tapaba con la hijuela, sobre la que se colocaba la patena vuelta hacia abajo, cubierto todo con un velo blanco, ceñido con una cinta blanca, que evocaba la mortaja.

Pronto se fueron desarrollando también arquitecturas efímeras, que, contraviniendo la norma general, incluían imágenes alegóricas, prefiguras bíblicas y personajes de la Pasión[98]. En un principio eran una especie de decorado teatral con escenas alusivas a la Eucaristía y a la Pasión, que incluso incluían actores representando estas.

En el Renacimiento se le añaden arcos triunfales al gusto clásico, que evolucionaron hacia una estructura arquitectónica, en la que cada lado repetía el esquema de un arco de triunfo de pisos superpuestos decrecientes, formando unas torres resplandecientes de luz y de rica ornamentación.

Estas máquinas arquitectónicas en madera jaspeada en blanco y dorado, tienen también que relacionarse con los túmulos funerarios, que lo eran en negro y dorado.

Monumento en la iglesia de Santa Ana.
©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano. 1955.

Sus plantas son generalmente centralizadas, porque hacen referencia también al Templo de Salomón, donde se custodiaba el Arca de la Alianza, ya que en la Eucaristía llega a su plenitud la promesa hecha por Dios al real constructor: "este lugar he escogido yo y he santificado, para que mi nombre sea invocado en él para siempre y estén fijos sobre él mis ojos y mi corazón para siempre" (I Reyes, 9, 3)[99].

[97] PAENITENTIARIA APOSTÓLICA, *Enchiridion indulgentiarum quarto editur*, Romae, ex aedibus Paenitentiariae Apostolicae, die 16 julii 1999. *Vid.* https://www.vatican.va/roman_curia/tribunals/apost_penit/documents/rc_trib_appen_doc_20020826_enchiridion-indulgentiarum_lt.html (Consulta: 29/10/2024).

[98] LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Ediciones Libanó, Sevilla, 2001, pp. 241-242.

[99] BERINGER, R.: *Repertorio Universal del Predicador. X La Eucaristía y la vida de la Iglesia. Culto Eucarístico,* Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1932, pp. 77-83. El historiador hispalense Alonso Morgado, al referirse al de Sevilla, recién construido, dice: "Siendo así verdad que con razonable conjetura (según los que mejor lo entienden) se le da nombre de templo de Salomón" MORGADO, A.: *Historia de Sevilla (1587),* Colección Biblioteca Hispalense nº 22, ABC, Sevilla, 2001, t. II, p. 35.

El P. Agustín de Herrera[100], jesuita, dice al respecto en 1644: "Lleguemos a visitar a Christo S. N. a quien desde la mañana del Jueves Santo, hasta la del Viernes siguiente, veneramos sacramentado, encerrado en su Monumento, o Sepulcro; en memoria del que tuvo después de muerto, cerrado, i sellado, i cometido a la Custodia, i guarda de Pilatos, i de sus soldados. Dispónese este Monumento del Señor con toda la Magestad, i especial adorno, que las fuerças, i gastos de las Iglesias, i sus fieles permiten. Quién podrá, aviendo de proponer exemplares de aquesto, i escribiendo yo en la opulenta, i piadosíssima Ciudad de Sevilla, detener la pluma que no vuele, i quiera dar un pequeño rasguño, i tosco bosquejo, solo apuntando lo que pudiera ser argumento glorioso de aventajados discursos: describiendo quáles, i quántos sean los o grandiosos Altares, o en forma de Mausoleos, Obeliscos, i Pyrámides, que para esta Representación, i Santíssima Observancia de Christo en su Sepulcro, a formado, y forma cada día Sevilla, más y mayores? Quántas las riqueças, que en sus fábricas tiene empleadas. Quién sin siempre nueva admiración tiende la vista, que tantas vezes ha fixado, al que la grandeça Metropolitana adorna cada año, que no le sobre pasmo, ocasionado del objecto grande, que contempla. Donde o lo sobervio de la fábrica, o lo innumerable de las antorchas, en cantidad de cada una, i calidad de todas; o lo giganteo, i primoroso de las Estatuas de Reyes, Patriarcas, i Profetas, que asisten al que con sus Oráculos anunciaron a Christo, Mesías verdadero, haze; que la mayor eloquencia y más subida facundia sea corta infancia, pueril atrevimiento, i más quando discurre por el inmenso tesoro de oro, i plata, que aquí sirve vaxilla, escasa al desseo, de quien no lo satisfiziera con toda la que el Orbe, fuera, i dentro de sus minas, deposita".

El Monumento de la catedral de Sevilla, que llegó a nuestros días, tristemente dejado de montar en 1960 y, en parte, desaparecido, tiene su génesis en el siglo XVI[101], y vino a sustituir al montaje bajomedieval, que era una máquina escenográfica con monte y árboles y figuras de cáñamo pintadas, y en el que intervenían incluso actores a modo de auto sacramental. Alonso Morgado nos señala el tránsito de un modelo a otro[102].

En 1531 se le añaden ya arcos triunfales, con lo que ya adquiere un carácter arquitectónico renacentista. Nos dice el P. Aranda[103], "cuyo principio del magnífico que oy gozamos, suena ya desde el año 1542, con el nombre de 'Monumento Grande', y por Maestro un Micer Antonio […] [Autos Capitulares de 2 de Março de 1542 y de 8 de Febrero y 7 de Março de 1545, 16 de Março de 1546 y 7 de Março de 1547]".

Tras este primer Monumento arquitectónico perdurable, en 1559 se le encomienda a Hernán Ruiz II el diseño de uno nuevo con imágenes de talla, pinturas y remates con esferas y obeliscos, que coronaba una figura alegórica de la fe. Se mandó vender en 1584.

El diseño del definitivo se fecha en 1594, atribuible a Asencio de Maeda, por entonces maestro mayor de la catedral, al que se le añadió el cuarto cuerpo en 1624, que supuso una cierta remodelación del complejo programa iconográfico, que debió ser ideado originalmente por el canónigo licenciado Francisco Pacheco[104].

Intervinieron en su ejecución destacados artistas: los pintores Juan de Saucedo, Juan de Campaña, Diego de Zamora, Amaro Vázquez, Diego de Esquivel, Francisco Cid, Juan Bautista de Argüello, Juan de Ortega, Miguel Vallés, Pedro de Ortega, Agustín Vázquez, Blas Rillo y Pedro Calderón, así como los escultores Marcos Cabrera, Blas Hernández y Juan de Guerola.

Fue restaurado por Pedro Honorio de Valencia en 1649 y por Pedro de Medina Valbuena en 1668. En su estado último, respondía a la remodelación llevada a cabo entre 1688 y 1689 por el pintor Miguel Parrilla[105]; la parte escultórica en este caso corrió a cargo del célebre imaginero utrerano Francisco Antonio Gijón.

En 1816 anota Velázquez y Sánchez una restauración[106]: "En este año hubo precisión de anticipar los trabajos de postura del Monumento en la catedral por estrenarse los diez y seis palos mayores, en que entran las columnas principales de aquel ostentoso cuerpo de arquitectura; teniendo que emplear más tiempo en el arreglo de bases y espigones para sustituir ventajosamente a los antiguos que llevaban demasiados días de servicio y hartas recomposiciones. Según nota que tengo a la vista, fueron traídos de Italia los

[100] DE HERRERA, A.: *Origen, y progreso del Officio Divino, i de sus Observancias Católicas, desde el siglo primero de la Iglesia al presente,* Francisco de Lyra, Sevilla, 1644, ff.152v-153r.

[101] LLEÓ CAÑAL, V.: "El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 180, 1976, pp. 97-112.

[102] MORGADO, A.: *Historia…,* op. cit., p. 35.

[103] DE ARANDA, G.: *Vida del Siervo…*, op. cit., p. 958.

[104] PORRES BENAVIDES, J.: "El desaparecido Monumento Eucarístico de la Catedral de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 703, 2017, pp. 630-632.

[105] GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio. Revista de Historia de Arte*, nº 1, 1989, pp. 43-60.

[106] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla…*, op. cit., p. 190.

diez y seis palos, costando al cabildo treinta y dos mil reales, y comenzaron a ponerse en sus respectivos huecos el lunes, 4 de Marzo". Fue restaurada en su conjunto por última vez en 1863 por Juan Escacena y Juan Rossi.

Esta máquina manierista a cuatro caras de unos 30 m de altura, policromada en blanco y dorado, destacaba por su magnitud, ostentación y popularidad. Era de planta ochavada de cruz griega, con las fachadas de 22 m de ancho. La principal miraba al trascoro, en cuyo centro se instalaba, rodeada de blandones y de altas verjas de hierro, iluminada por cientos de luces y envuelta permanentemente en el humo del incienso de las cazoletas que estaban en las primeras contrabasas (fundamento del Monumento), la custodia de plata de Juan de Arfe con el arca de oro. Su alzado era turriforme de cuatro cuerpos decrecientes, con la gradación de órdenes vitruviana, jaspeado, como hemos dicho, en blanco y dorado. Completaba el conjunto veintitrés esculturas y un Calvario de remate.

El impacto visual antes de la instalación de la electricidad en la catedral sería fantástico, provocando un efecto deslumbrador, porque además se tapaban por la parte de afuera las vidrieras más inmediatas, para aumentar el contraste lumínico, con esteras bien clavadas para no ser arrancadas por el aire.

Enriquecía todo el conjunto, en época del P. Aranda, 130 lámparas de plata (52 grandes en el primero, 40 en el segundo, 22 en el tercero y 16 en el cuarto), a más de 600 luces en cirios gruesos y menores y 100 velas en la custodia, por el montante de unas 134 arrobas, "Gasto, que con ser tan excessivo, aún le parecerá poco a quien ha visto la inmensidad de luzes que allí brillan, que las juzga qualquiera innumerables".

En época de Espinosa y Cárcel eran ciento cuarenta lámparas y cuatrocientos cuarenta y un cirios y velas blancas de varios tamaños, que se renovaban tres veces en las aproximadamente veinticuatro horas. Espinosa y Cárcel elevaba el número total de luces, por tanto, a quinientas ochenta y una[107].

Guichot[108] señalaba datos de 1924: 760 luces (109 lámparas de aceite, 221 cirios y 430 velas) a las que se sumó iluminación eléctrica desde 1912.

En el primer cuerpo había un ministro con sobrepelliz pendiente de las luces, y los de los demás cuerpos iban vestidos de blanco para que no se echaran de ver desde abajo.

Empezaba su montaje -el último fue en 1960- el lunes de la tercera semana de Cuaresma e incluso antes, trabajando en él todos los peones de la fábrica, e incluso contratando obreros *ex profeso*. Se iba cubriendo con toldos y no se descubría hasta el Miércoles Santo por la noche. Las figuras, ubicadas de noche, eran cubiertas, particularmente las del Crucifijo y de los ladrones, con velos negros.

Hernández Díaz[109] lo calificó de *gran fanfarronada eucarística*, pues se levantaba para apenas veinticuatro horas. Messía de la Cerda[110] lo denomina *octava maravilla del mundo*. Ortiz

Monumento de Jueves Santo. Parroquia de Santiago de Utrera. Inicios s. XIX. (foto de Joaquín Giráldez Riarola).

[107] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales…*, op. cit., t. III, p. 240.

[108] GUICHOT Y SIERRA, A.: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas (compendio histórico de vulgarización),* Tomo primero y segundo, Imprenta Municipal, Sevilla, 1925, 1935.

[109] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 299.

[110] MESSÍA DE LA CERDA, R.: *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del sacramento la Parrochia Collegial y vecinos de Sant Salvador hizieron,* Sevilla, 1594, pp. 15-20.

de Zúñiga[111] comentaba ya la admiración que despertaba entre propios y extraños. Incluso la famosa Enciclopedia Espasa selecciona este Monumento como modelo excelente o arquetipo de su modalidad.

El citado jesuita Agustín de Herrera[112], dice de su popularidad y de su valor prototípico, que luego comentaremos, en 1644: "A cuya imitación de esta grandeça (discurriendo el Ciudadano aqueste día, asistiendo el peregrino, frequentando el forastero, que numeroso, dexando el propio suelo, viene de muchas leguas a gozarla, vencido, i convencido de lo que, aunque muchas vezes a registrado su curiosidad, nunca bastantemente satisfecha, puede olvidarla) los demás Templos desta Ilustríssima Ciudad cada qual a porfía en essa demonstración, i ostentación de su afecto, más i más excede, ocasionando este nuevas traças, i piadosos empleos cada año para adorno del Monumento, i Sepulcro de Christo S. N.".

El primer cuerpo, de orden dórico, se apoyaba en dieciséis columnas sobre pedestales con su cornisamento, cuatro por cada brazo. En el centro se alzaba un templete de cuatro columnas corintias sobre cinco gradas. Era llamado el cuerpo de la custodia, porque en su centro se colocaba la rica máquina renacentista de plata de Juan de Arfe y Villafañe de 3,90 m. de altura, ejecutada entre 1580-1587 por encargo del Cabildo Catedral[113].

La custodia albergaba la urna de oro y chapa de plata sobredorada (0,34 m de alto y 0,19 x 0,23 m de base), ejecutada por el orfebre francés Luis Valadier en 1771 y donada al Cabildo por el canónigo Jerónimo Ignacio del Rosal, con relieves (Transfiguración, Oración del Huerto, Piedad -al frente- y Cena de Emaús), y rematada por el pelícano. De tres años después es la peana de plata con partes doradas (0,25 m de alto y 0,34 m de diámetro de la base), realizada por el flamenco Francisco Leclare, con relieves alusivos a la Eucaristía y a la Pasión[114].

En cuanto a las inscripciones, en los ocho tableros grandes del primer cielo se dividió la cita paulina: "Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis". En la cornisa del baldaquino estaba grabado: "Advocatum habemus apud Patrem Jesum Christum, et ipse est propitiatio pro peccatis nostris". Se señala así a Cristo como víctima propiciatoria por la salvación del mundo, cuyo sacrificio se actualiza en la Eucaristía.

El segundo, constituido por ocho columnas jónicas con la misma planta, dos en cada brazo, cobijaba en un baldaquino de cuatro columnas, tras una balaustrada, que debió añadirse en 1624, una imagen del Salvador en hábito de sacerdote, revestido de alba, cíngulo, estola y pluvial, potencias sobre la cabeza, con los brazos abiertos, cruz sobre asta dorada en la mano derecha y mundo con la tiara de tres coronas en la izquierda. Sobre las columnas del cuerpo anterior se elevaban ocho figuras de más de cuatro metros de altura, cuatro veterotestamentarias y cuatro alegóricas, que son una exaltación de la fe cristiana que se fue preparando en la historia de la Salvación, y que llega a su cenit en la institución de la Eucaristía.

En la delantera, Abrahán y Melquisedec. El patriarca Abrahán era representado con un gran alfanje al cinto, vestido de capitán y profeta, un aguamanil en la mano derecha y en la izquierda una gran lanza. Lleva dos inscripciones en su pedestal: "Dabo tibi filium cui benedicturus sum (Gén. 17. 16)" y "Non ei, qui ex lege est solum, sed et ei qui ex fide est Abrahae (Ad Rom. 4. 16)".

El rey Melquisedec aparecía vestido de sumo sacerdote con la mitra y el racional de las doce piedras y campanillas y granadas en la fimbria del alba, con tres panes en la mano derecha y un aguamanil en la izquierda que sustenta por el pie. Las leyendas que le corresponden son: "Melchisedec proferens panem et vinum, benedixit ei (Gén. 14. 18)" y "Translato enim Sacerdotio, necesse est ut et legis translatio fiat" (Ad Hebreor. 7. 12)".

Al norte, la Naturaleza Humana y la Ley Antigua o Escrita. La alegoría de la Naturaleza Humana se representaba como una vieja muy arrebolada y abrigada la cabeza, unas tabletas en la mano derecha y la izquierda sobre una muleta dorada. Bajo ella se lee: "Eramus natura filii irae (Ad Ephes. 2. 3)" y "Exue jam infirmam naturam (Esdr. 14. 14)".

A la izquierda de la imagen anterior, la Ley Escrita era una mujer muy airosa sin joya sino una flor dorada en el pecho; en la mano derecha, una espada dorada flamígera, y en la izquierda, unas esposas y freno de caballo. A esta figura le corresponden las citas: "Lex Scripta: finis legis, Christus, ad justitiam omni credenti (Ad Rom. 10. 4)" y "Sine lege justutia Dei manifestata est (Ad Rom. 3. 21)".

Al oeste o espalda, Moisés y Aarón. El caudillo Moisés llevaba doble resplandor en la frente, larga túnica, llave dorada con serpiente enroscada en la mano derecha y en la izquierda, las dos tablas de la Ley. En la primera se lee: "Ego sum Dominus Deus tuus, Deus aemulator", y en la

[111] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales…*, op. cit., tomo III, pp. 239-240.

[112] DE HERRERA, A.: *Origen, y progreso…*, op. cit., f. 153r.

[113] CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 69-74; FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería de la Catedral de Sevilla*, UIMP, Sevilla, 1989, nº 6, 7 y 8.

[114] *Ibidem*, nº 3.

Monumento del Jueves Santo de la parroquia de la Asunción de Cantillana, obra de principios del S. XIX.

segunda: "Honora Patrem, et non occides, non moechaberis". En su pedestal: "Moyses spiritus vitae in Christo Jesu liberavit me a lege peccati et mortis (Ad Rom. 8. 2)" y "Lex per Moysen data est, gratia, et veritas per Jesum Christum facta est (Joan. 1. 17)".

Su hermano y compañero, el sumo sacerdote Aarón, estaba vestido con alba con granadas y campanillas, capa, racional de las doce piedras y llevaba escrito en la frente el nombre de Yahvé, incensario dorado y naveta en la mano derecha y la vara rematada en un ramo de flores en la izquierda. Debajo de él, las inscripciones: "Nec quisquam sumit sibi honorem, sed qui vocatur a Deo, tamquam Aaron (Ad Hebr. 5. 4)" y "Si Christus non semetipsum clarificavit ut Pontifex fieret (Ad Hebr. 5. 5)".

Al sur, están dos matronas que representan la Vida Eterna y la Ley de Gracia. La primera aparecía como una doncella hermosa con el cabello dorado, un joyel en el pecho, una taza dorada en la mano derecha y una palma con tres coronas en la izquierda. En el pedestal se lee: "Vita aeterna haec est, ut cognoscant te, et quem tu misisti Jesum Christum (Joan. 17. 3)" y "Annuntiamus vobis vitam aeternam, quae erat apud Patrem (Joan. Epist. 1)".

La Ley de la Gracia se representaba como una mujer tocada con joyel pendiente del cuello y un yugo en ambas manos. Se le asignan las siguientes leyendas: "Lex Gratiae. Non enim sub lege estis, sed sub gratia (Ad Rom. 6. 14)" y "Lex Domini inmuculata convertens animas (Psalm. 18. 8)".

En el tercer cuerpo, de orden jónico, que resalta el carácter sacrificial de la Eucaristía, en la cual se renueva la pasión, en la que Cristo se muestra como el verdadero rey, también de ocho columnas, corintias en este caso, encontramos, al centro, cobijado por una falsa bóveda de aristas, Nuestro Señor amarrado a la columna, que nos recuerda la sangre derramada por el Mesías, y sobre la cornisa se lee: "O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor similis sicut dolor meus".

En las ochavas había también ocho figuras. Al este o delantera, el soldado que jugó la túnica del Señor y San Pedro en lágrimas. El soldado lleva los dados en la mano y, debajo de él, las siguientes inscripciones: "sortiamur de illa cujus sit (Joan. 19. 24)", "Non scindamus eam (Joan. 19. 24)" y "Destinavit illis sortem veritatis (Eclesiastic. 17. 20)".

San Pedro se representa muy lloroso con diadema áurea y dos llaves doradas en la mano. En su pedestal se lee: "Defecerunt prae lacrymis oculi mei" (Thren. 2. 11), "Conversus Dominus respexit Petrum (Luc. 22. 61)" y "Recedit a me, amare flebo (Isai. 22. 4)".

Al norte, Salomón y la reina de Saba. El rey Salomón está ataviado con las insignias regias. A él le corresponden las citas: "En lectulum Salomonis (Cant. 3. 7)", "Videte Regem Salomonem in diademate (Cant. 3. 11)" y "Ecce Rex tuus veniet tibi Salvator (Zachar. 9. 9)".

La reina de Saba está con ampuloso vestido y con una corona dorada en ambas manos. Debajo de ella está

Monumento en Santa María de la Mesa de Utrera (Archivo Eduardo Glez. de la Peña).

escrito: "Ecce plus quam Salomonis hic (Matth. 12. 42)", "Beati servi tui, qui stant coram te semper (3 Reg. 3. 8)" y "Non erat prae stupore ultra in ea spiritus (2 Paralip. 9. 4)".

Al oeste, están el judío de la bofetada y el sacerdote del Concilio. El sayón de la bofetada, Malco, está vestido, según Ortiz de Zúñiga, con gran propiedad. A este corresponden las citas: "Percutient maxillam Judicis Israel (Mich. 5. 1)" y "dedit alapam Jesu (Joan. 18. 22)" y "Dabit percutienti se maxillam (Thren. 3. 30)".

El sacerdote del Concilio, que Arana de Varflora identifica con Caifás, está revestido de vestidura rica y cadena. Se le asignan las perícopas: "Sacerdos et Propheta ignoraverunt judicium (Isai. 28. 7)", "Lex peribit a Sacerdote (Jerem. 7. 26)" y "Obstupescent Sacerdotes (Jerem. 4. 9)".

Al sur encontramos a Abrahán desenvainando el alfanje para consumar el sacrificio de Isaac, y a este, como mancebo vestido de zagal, llevando obediente al hombro el haz de leña. Debajo del primero se lee: "Extenditque manum suam, ut inmolaret filium suum (Gen. 22. 16)", "Non pepercisti unigenito filio tuo (Gen. 22. 16)" y "Obtulit holocaustum pro filio (Gen. 22. 16)". Debajo del segundo está escrito: "Ubi est victima holocausti? (Gen. 22. 7)", "Deus providebit sibi victimam (Gen. 22. 8)" y "Offeres eum in holocaustum (Gen. 22. 2)".

Remataba el cuarto cuerpo, compuesto por una cúpula de paños transparentes sobre columnas de orden compuesto y una linterna ochavada de pilastras y arcos, un Calvario: Cristo crucificado en medio de los dos ladrones sobre la clave de la linterna, María Dolorosa y San Juan Evangelista sobre la bóveda.

El ilustrado Ponz[115] hace una crítica negativa por el cambio de sensibilidad religiosa más intimista que externa, como otras críticas contemporáneas. Entre los extranjeros románticos llamó la atención al francés Théophile Gautier (1811-1872), gran admirador de la riqueza de nuestra catedral hispalense[116], al Barón Davillier[117] y a Noel, teorizador de la Semana Santa de Sevilla, que hace una crítica poco benévola, reclamando una sencillez evangélica[118].

[115] PONZ, A.: *Viaje de España (1786)*, vol. III, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 71-72.

[116] GAUTIER, T.: *Viaje a España,* Cátedra, Madrid, 1988, p. 341.

[117] DAVILLIER, Ch.: *Viaje por España*, t. 1, Ediciones Grech, Madrid, 1988, p. 452.

[118] NOEL, E.: *Semana Santa en Sevilla (1916)*, Universidad de Se-

La llave del Monumento se la colgaba al cuello el celebrante, y debía conservarla así hasta el día siguiente, o entregarla al que le correspondiese celebrar si fuera otro; aunque se entregaba en Sevilla otra simbólica al alcalde, costumbre inmemorial ratificada por la Sagrada Congregación de Ritos en siete de agosto de 1880.

En 1810, debido a la ocupación francesa de la ciudad y al embarque que antecedió de plata y riquezas artísticas del Cabildo, así como de fábricas parroquiales, hermandades y comunidades religiosas, no se instaló este Monumento como refiere Velázquez y Sánchez[119], sino que se puso en el altar del trascoro, bajo el dosel de la fiesta del Corpus, sobre gradas, la custodia de templete de la parroquial de San Isidoro que cobijaba el arca de la Hermandad Sacramental de San Isidoro, con candeleros de plata y hacheros de varias parroquias y conventos extinguidos, rodeado el espacio de las rejas doradas del Monumento habitual.

Junto a las descripciones y comentarios, podemos adjuntar las múltiples representaciones gráficas en grabados, litografías y acuarelas, desde 1594, en el que se incluye en el libro de Messía de la Cerda citado, entre las que destaca el grabado de Pedro Baltasar Boutatts de 1737, realizado en Amberes, según dibujo de Domingo Martínez, por encargo del canónigo Luis de Federigui[120]. A estas vinieron a añadirse las reproducciones fotográficas, y maquetas: una en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, realizada en la segunda mitad del XIX por Fernando Rodríguez y Gómez (desprovista en la actualidad de esculturas), y otra en el Hospital del Pozo Santo de Sevilla (con todos sus adornos)[121].

Este modelo de máquina turriforme exenta de cuerpos decrecientes para la reserva eucarística solemne tuvo un amplio eco en toda la amplia área de influencia hispalense, tanto en parroquias como en conventos, llegando a su cénit en el siglo XVIII. Vamos a espigar algunos datos a modo de ejemplo por orden alfabético de localidades.

El mejor estudiado, sin duda, de manera diacrónica, es el de San Juan Bautista de Marchena, por el profesor Ramos Suárez[122]. Documenta un primer Monumento a mediados del XVI, que se ordenó en uno de los mandatos de la visita de 1595 sustituir. En 1596 se encargó uno al ensamblador ursaonense Diego de Mendoza, según el modelo de la catedral, que costó 560 ducados. Este mismo artista había realizado el de la colegiata de Osuna en 1580, de 10'71 m de altura y varios cuerpos por 550 ducados.

Con forma de templete, se alzaban sobre un banco cuatro columnas que albergaban la urna del Santísimo, a la que se accedía por escalinatas. Tenía cuatro profetas pintados. Desde principios del XVII se sucedieron cambios continuos, y sus candelabros llegaron a ciento diez.

Por lo maltrecho que estaba y considerarse anticuado, fue encargado en 1801 uno nuevo a Francisco de Acosta el Mozo, maestro mayor del Arzobispado, de 10,32 m de alto y 5,16 de ancho. Era blanco y dorado. Sobre un banco de planta de cruz griega se levantaban dieciséis columnas de orden dórico, con cielo raso, que albergaba la urna y sobre él ocho profetas de madera encarnada y telas encoladas, y cuatro pináculos. El segundo cuerpo era del orden jónico, tenía barandas y se coronaba por remates en vez de figuras, con una imagen del Señor atado a la columna en el centro. Estaba rematado por tres cruces. Se terminó en 1802 y costó 31.600 reales. Se distinguen entre las figuras Moisés con las tablas de la ley, David con el arpa y Abrahán con Isaac.

Sigamos por Carmona. En 1798, Francisco Agustín, pintor de cámara de Carlos IV, estofó y doró el Monumento de la parroquia de San Pedro[123].

En 1596 el carpintero ecijano Juan Fernández hizo un Monumento nuevo para la parroquia de Santiago de su ciudad[124], que se estrenó dicho año, y que se comprometió a montar y desmontarlo pasada la Semana Santa.

En 1624 Alonso de Torres el Viejo, pintor ecijano, y Amaro Vázquez, pintor y dorador de Sevilla, se comprometían al dorado y pintura del Monumento nuevo de la astigitana parroquia de Santa Cruz[125], que era de dos cuerpos y de cuatro caras, de blanco y oro bruñidos.

De la parroquia de Santa María de la misma ciudad[126], sabemos que Jerónimo de Aguilar, maestro pintor y dorador,

villa, Sevilla, 1991, pp. 296-299.

[119] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla…*, op. cit., p. 111.

[120] SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Sevilla: Imágenes de una Ciudad", en *Iconografía de Sevilla 1650-1790,* Ediciones El Viso, Madrid, 1989, pp. 95-96, 255-256.

[121] SANZ SERRANO, M. J.: "La Semana Santa en la Catedral: aspectos ornamentales (III)", *ABC de Sevilla,* 26-3-1987, pp. 76-77.

[122] RAMOS SUÁREZ, M. A.: "El monumento eucarístico del Jueves Santo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)", *Archivo Hispalense,* nº 288-290, 2012, pp. 297-316.

[123] DE LA VILLA NOGALES, F. y MIRA CABALLOS, E.: *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII,* Gandolfo, Sevilla, 1993, p. 136.

[124] *Ibidem,* p. 73.

[125] *Ibid,* p. 194.

[126] *Ibid,* pp. 46, 47, 119, 120, 138.

realizó la pintura y el dorado de un Monumento nuevo para ella en 1656.

Sabemos que se realizó para esta iglesia uno nuevo en 1732, para sustituir al anterior ya inservible, por mandato del visitador, realizado por el maestro carpintero Alonso Tejero y por el maestro entallador Juan del Águila, el cual hizo cuatro ángeles grandes vestidos y cinco desnudos, y dorado por Francisco Romero, maestro dorador, al año siguiente.

En 1736, el maestro escultor Juan Prieto realizó las "efigies de los profetas" para rematar la obra, once imágenes que se estofaron y encarnaron por el maestro dorador Francisco Serrillo del Rey.

El entallador Simón Cosme, vecino de Sevilla, estaba haciendo en 1629 un Monumento nuevo para la parroquia de Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía[127].

De 1744 es el Monumento nuevo para la parroquia de Santa María de Utrera[128], obra del maestro entallador utrerano Pedro Benjumea Berrones, dorado y estofado por el pintor Juan Nicolás Gutiérrez.

En 1796, Juan Rodríguez, pintor y dorador de Utrera, trabajó en el Monumento de la dicha parroquia, que se amplió: doró setenta y ocho candeleros para él y compuso los profetas del mismo y el Jesús "que sirve el el cuerpo que se hizo nuevo".

Tres años después, en 1799, pintó varias imágenes del Monumento de la otra parroquia de la ciudad, Santiago.

Matraca.

Matraca

Después del *Gloria* de la misa del Jueves Santo no se vuelven a tocar las campanas hasta el principio del mismo himno el Sábado Santo; incluso ni siquiera se usaban en las cocinas los almireces metálicos. En su lugar se usan las matracas (*crepitacula lignea*), instrumentos de percusión de madera de la familia de los idiófonos, tanto para convocar al pueblo a los oficios divinos como para sustituir a la campanilla en la liturgia de la misa y ocasionar el estruendo en el oficio de tinieblas.

Colocada en los principales campanarios, variedad que también se llama *matracón*, es una estructura giratoria de madera hueca en forma de aspa; cada una de las cajas posee una lengüeta, que al hacerse girar con una manivela o manubrio sobre un eje con forma dentada las golpea y las hace sonar al unísono, produciendo un sonido grave, bronco, seco y austero, acorde al duelo del triduo sacro.

En la Giralda está situada en el cuerpo del reloj, en la planta superior a la terraza de las jarras de azucenas. Como dice el P. Herrera[129], "su forma es en Cruz con quatro brazos iguales, güeca por de dentro, es de madera aforrada con planchas de hierro. La qual al moverse al deredor se toca con otros quatro mazos, repartidos en sus brazos. Esta Matraca sirve estos días solamente, para convocar al clero, y pueblo a los Divinos Officios, i ni aun al sermón de la Passión se toca".

Las de mano consistían o bien en una rueda dentada con mango que, al hacerla girar, producía ruido al levantar consecutivamente una o más lengüetas (también llamada carraca), o bien en una estructura prismática con asas por lo común metálicas que, a modo de martilletes, al moverse, chocan, o, incluso, en unos crótalos de madera. Este elemento pasó a la religiosidad popular usándose por los fieles para convocar a los oficios y en las procesiones de Semana Santa, de donde viene el dicho popular, por la insistencia, de *dar la matraca,* y el verbo matraquear, con el significado de hacer ruido continuado y molesto.

[127] *Ibid*, p. 65.

[128] *Ibid,* p. 187.

[129] DE HERRERA, A.: *Origen, y progreso*…, op. cit., f. 155r.

Denudación del altar

Después del traslado del Santísimo al Monumento, se rezaban en el coro las vísperas. Mientras, una dignidad, revestido de alba, cíngulo y estola cruzada sobre el pecho, auxiliado por los ministros, también con albas, desnudaba el altar mayor (RC 1923, art. 297), rezando la antífona *Diviserunt* con el salmo *Deus, Deus meus*. Se quitaba el frontal, los manteles, y todo lo demás, dejando la cruz en medio de los candeleros apagados, cubierta con su velo. El presbiterio, púlpito, atriles y todo lo demás debía quedar desnudo fin adorno ninguno.

Desde este momento hasta la bendición de la pila bautismal el Sábado Santo, era costumbre hispana quitar el agua bendita de las pilas de la iglesia, reservando sólo la necesaria por si fuera preciso administrar el viático o la extremaunción y para la bendición del fuego el Sábado Santo.

Ceremonia del Lavatorio de los pies o del Mandato[130]

Por la tarde, volvían al coro a las tres de la tarde para la ceremonia del lavatorio y sermón del mandato, que tenía manual del Cabildo (RC 1923, art. 299). Obligatoria en las catedrales, aun en ausencia del obispo, y colegiales, que, con flexibilidad de horario, en nuestra catedral se celebraba, como vemos, después de comer.

El ceremonial establecía que el altar tuviera frontal, manteles, cruz velada, candeleros con cera blanca, misal sobre el atril al lado de la epístola y alfombra sobre las gradas y tarima. Los varones escogidos se sentaban al lado del evangelio en el presbiterio, en un escaño cubierto por paño verde.

En la credencia se disponía el evangeliario, una toalla grande para ceñirse el celebrante y otra para enjugarse las manos, bandeja con miga de pan, una o más jarras con agua tibia; una o varias palanganas para recibir el agua derramada sobre los pies de trece varones, en algunos sitios doce, y los lienzos para enjugarlos.

En la sacristía se preparaban los ornamentos necesarios: estola y capa pluvial morada para el celebrante y dalmáticas blancas con manípulos para los ministros sagrados, así como incensario y naveta y ciriales. Llegados y habiendo saludado el altar, se imponía incienso para el canto del Evangelio *Ante diem festum.*

Acabada la lectura de la manera acostumbrada, los ministros, dejados los manípulos, ayudaban al celebrante a quitarse la capa y ceñirse la toalla, y pasan a continuación a arrodillarse a los pies de los varones seleccionados. El celebrante lavaba y enjugaba el pie derecho de cada uno y lo besaba; a su derecha, el diácono suministraba las toallas, mientras un acólito derramaba el agua y a la izquierda el subdiácono sostenía el pie y un acólito sostenía la palangana.

Durante el lavatorio se cantaba la antífona *Mandatum novum,* que da nombre a la ceremonia, y las demás. Concluido este, el celebrante se lavaba las manos y retomaba la capa pluvial. Subidos al altar, ese entonaba el paternóster, que se proseguía en secreto, y se acaba con los versículos "Et ne nos inducas…" y la oración *Adesto.*

A continuación, venía el sermón, pronunciado desde el púlpito, desnudo y sin ningún ornato, para lo que el predicador pedía la bendición. Acabado el sermón, eran las completas.

Esta ceremonia litúrgica, auténtica *performance* derivada de *Juan* 13, 1-15, era imitada fuera de la iglesia, como acto de humildad, por los laicos, sin incienso, canto del evangelio y demás ceremonias del misal. A medio camino entre función litúrgica y acto privado, era el solemne lavatorio que se realizaba en la corte por el monarca, instituida por San Fernando el uno de abril de 1242, y que ejecutaron los reyes en Sevilla cuando pasaron aquí la Semana Santa, y que describimos en otro lugar de este estudio.

Viernes Santo, Feria VI in Parasceve

Por la mañana, se comenzaba a las siete y media de la tarde para oír el sermón de Pasión ante el Monumento (RC 1923, art. 299). Esta asistencia tenía manual de Lucas de Soria, que fue canónigo de esta Iglesia. A las 8'30 h se rezaban las horas menores, tras las que se seguían los Oficios.

Originalmente la estructura de los oficios romanos era la de una liturgia de la palabra: lecturas, cantos, homilía y oraciones solemnes. En un estadio posterior se introducen dos elementos nuevos: la adoración de la cruz y la llamada *misa de presantificados* con comunión, finalmente reservada al celebrante, con la hostia consagrada el día antes y reservada en el Monumento, quedando sobre el siglo XI como prácticamente hasta hoy. De 1570 a 1955 se prescribían ornamentos negros: planetas y casulla.

Para la lectura de la Pasión según San Juan véase lo dicho arriba referente a las demás pasiones, con las salvedades de que estaban apagadas las velas del altar, no había incensación y los ornamentos eran negros en vez de morados.

Desde el inicio de la adoración de la cruz el Viernes Santo hasta nona del Sábado, se debía hacer genuflexión sencilla al pasar por delante del altar mayor, se omitían las

[130] MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G..: *Manual de Liturgia Sagrada,* t. II, Editorial del Corazón de María, Madrid, 1957, pp. 451-455.

Capa pluvial negra para Viernes Santo, siglo XVIII.

reverencias al coro y toda clase de ósculos y bendiciones en señal de duelo.

Después de la Pasión, se hacía la ceremonia del Paso y la adoración de la Santa Cruz, que tenía manual fundado por el canónigo Cipriano Urtumustegui. Había aquí uno de los ritos singulares de la catedral de Sevilla.

Se apartaba el atril grande para que mejor pudieran acudir los beneficiados a adorarla, de dos en dos, uno de cada coro, con las "debidas reverencias y humillaciones"[131].

Se utilizaba, singularmente, una cruz de grandes dimensiones sin crucificado, como era costumbre general hasta el siglo XII[132].

Acabadas las oraciones universales solemnes, dos canónigos sacerdotes descalzos iban al Monumento y tomaban de allí una cruz grande cubierta de paño negro, para la ceremonia del triple desvelamiento de esta. Se iba descubriendo por el celebrante, a la vez que el crucifijo del altar por el sacristán: primero el brazo derecho, luego el izquierdo, y finalmente en su totalidad.

Una vez realizado esto y descalzándose entonces celebrante (despojado de la casulla) y ministros (el diácono con el estolón y el subdiácono sin planeta), se organizaba una procesión al coro, precediendo los ministros y sacerdotes, a los que seguía el arzobispo o dignidad que lo sustituyese, llevando la citada cruz sobre el hombro derecho hasta el lugar donde habría de hacerse la adoración.

Tras colocarla sobre una almohada, procedían a adorarla con triple genuflexión doble y ósculo, primero el celebrante solo, acompañado de los diáconos asistentes si fuese el obispo, después los ministros, seguidos, de dos en dos, del coro en su debido orden, autoridades y pueblo. Mientras, se cantaban las antífonas *ad hoc.* Terminada la adoración, regresaba la comitiva al altar, portando igualmente el celebrante la cruz, y, llegado al altar, vuelto al pueblo, la mostraba en alto. Se calzaban celebrante y ministros, el celebrante retomaba la casulla y el subdiácono la planeta.

A continuación, mientras un acólito encendía las seis velas del altar, se organizaba la procesión al Monumento, en la que, además de participar clero y autoridades, precedía la Hermandad Sacramental del Sagrario, que para ella tenía guion sacramental y estandarte negros. Al llegar al dicho Monumento, se encendían las velas, para acompañar al Santísimo bajo palio hasta el altar mayor cantándose el himno *Vexilla regis*, desarrollándose seguidamente la llamada *Misa de Presantificados*.

Acabados los oficios, se rezaban las vísperas. Por la tarde se volvía al coro a las tres y media de la tarde para las completas e inmediatamente seguía el oficio de Tinieblas.

TIEMPO PASCUAL

Sábado Santo o de Gloria

Por la mañana se entraba en el coro a las siete y media de la mañana (RC 1923, art. 311). Desde esta mañana se cambiaba al hábito coral de muceta, dejándose las ca-

[131] *Estatutos y constituciones…* [1601], op. cit., cap. 31.

[132] *Missale Divinorum secundum consuetudinem almae eclesiae Hispalensis denuo impressum, in quam pluribus valde necessariis summa cum digentia emen*datum, Juan Gotherio, Sevilla, 1565, ff. 99 r-100 v.

pas (RC 1923, art. 312). Acabadas las horas menores, los prebendados iban procesionalmente de dos en dos a la sacristía de los Cálices para la bendición del nuevo fuego, que debía encenderse con piedra dura, sílice o pedernal durante el canto de nona. Abría la procesión el subdiácono con planeta morada llevando la cruz procesional y cerraba el diácono, con estola y planeta, y el celebrante, que iba con estola y pluvial, todo de color morado.

Se usaba una caña de un metro aproximado de longitud, que podía adornarse con cintas y flores naturales o artificiales, en cuyo remate había tres velas blancas pequeñas unidas o entrelazadas por el pie con sus remates separados en triángulo a igual longitud e idéntica distancia uno de otro, que se colocaba al acabar la procesión en un pie en el lado del evangelio y se quitaba después de la misa.

Con tres oraciones se bendecía el fuego y los granos de incienso del cirio, con aspersión e incensación. Concluida la bendición, el diácono tomaba estola, manípulo y dalmática blanca y cogía la caña; junto a él iba un acólito con una velita pequeña encendida en el fuego.

De allí partían procesionalmente con las luces de la iglesia apagadas. Gradualmente se iban encendiendo cada una de las tres velitas de la caña, tras cantarse *Lumen Christi*, a lo que se respondía *Deo gratias*, cada vez en más alta voz, la tercera delante de las gradas del altar mayor.

El altar mayor estaba preparado con los tres manteles ordinarios y dos frontales: uno superior morado y debajo uno blanco de riqueza acorde con la fiesta, con la cruz y candeleros de cera blanca apagados. El misal estaba sobre atril al lado de la epístola. El retablo todavía velado. El púlpito del evangelio estaba adornado con velo blanco para el canto del pregón pascual.

Los prebendados se habían dirigido al coro y el celebrante y los ministros a la capilla mayor, con ornamentos morados, menos el diácono que cantaba la *Angelica* después de subir al altar, a lo largo de la cual se fijaban en el cirio los cinco granos de incienso en forma de cruz, se encendía con la caña citada y se encendían las luces de la iglesia. Terminado el canto, el diácono toma de nuevo los ornamentos morados: estola, manípulo y planeta y el celebrante se despojaba de la capa y vestía manípulo y casulla morados.

A continuación, se cantaban las doce profecías en el Águila: las cinco primeras, los beneficiados; las seis siguientes, los canónigos, comenzando siempre los más modernos, y la duodécima, el chantre.

Seguidamente, tenía lugar la procesión a la pila bautismal para su bendición (Regla de Coro 1923, art. 312). El celebrante volvía a tomar capa pluvial y los tres dejaban los manípulos. Se usaba un cirio pascual más pequeño bendecido, también con los cinco granos de incienso.

El baptisterio estaba adornado con flores, y en una mesa cubierta con mantel blanco estaban las crismeras del óleo de los catecúmenos y del crisma. El celebrante cantaba una larga oración en tono de prefacio durante la que hacía diversos gestos simbólicos: dividía el agua con la mano en forma de cruz, la tocaba con la palma hacia abajo, hacía tres cruces al aire sobre el agua, la volvía a dividir echando un poco a los cuatro puntos cardinales, limpiaba el borde de la pila con esponja o lienzo basto, metía tres veces el cirio en el agua, cada vez más profundamente, la tercera hasta el fondo, y, sin sacarlo hacía con el aliento tres cruces sobre el líquido, aspergía a todos con agua sacada de la pila, derramaba en forma de cruz óleo de los catecúmenos y crisma y sucesivamente hacía tres cruces derramando a la vez las dos crismeras, y terminaba esparciendo y extendiendo la mezcla.

Se cantaban a la vuelta íntegramente las letanías de los santos. A continuación, el arzobispo y los ministros cambiaban de color morado al blanco y se quitaba el frontal morado y se encendían las velas del altar. A continuación, se empezaba la misa.

Al entonarse el Gloria, se pulsaba el órgano y se descorría el gran velo morado que cubría la totalidad del retablo, la viga y hasta el Cristo del Millón, lo que constituía un gran espectáculo para lo que se necesitaban muchos y fuertes peones, se iluminaba el altar, sonaban las campanas de la torre y los campaniles del coro, volvía la polifonía y el órgano con ella.

Así lo describe el citado Díaz de Benjumea[133]: "El sábado Santo vuelve a reunir a los curiosos forasteros dentro de las naves espaciosas de la catedral, para ver la ceremonia de quitar el velo negro y tocar a gloria. La Giralda echa a vuelo sus campanas en medio de las detonaciones de la iglesia y el confuso ruido de las campanillas del coro…".

En la misa no había introito, ni credo, ni ofertorio, ni *Agnus Dei,* ni oración postcomunión. Tiene en el canon *Communicantes* y *Hanc igitur* propios. Después de la epístola el celebrante cantaba tres veces *Alleluia*, subiendo gradualmente la voz.

Pegadas al final de la misa, se cantaban vísperas (sólo el Salmo 116, *Laudate Dominum,* seguido de antífona y el Magníficat con su antífona). Al Magníficat se incensaba el altar. El *Ite missa est* tebía y tiene doble *Alleluia.* A las 15'30 h se volvía al coro para cantar las completas.

[133] DÍAZ DE BENJUMEA, N.: *Costumbres...,* op. cit., p. 53.

La catedral de Sevilla, David Roberts, litografía publicada en De Picturesque sketches in Spain. Taken during the years 1832-33, Londres, 1837. Fondo Luque Cabrera, Biblioteca Capitular y Colombina, Catedral de Sevilla. Se puede contemplar el gigantesco cirio pascual con el acólito en el balcón para aventarlo, y los ministros menores revestidos de dalmáticas para las fiestas solemnes.

Cirio pascual[134]

El cirio pascual, de cera virgen de abejas, por lo menos en su mayor parte, es el símbolo de Cristo Resucitado en la liturgia del tiempo de Pascua aproximadamente desde el siglo IV, bendecido en los oficios del Sábado Santo con el ceremonial prescrito en el Misal Romano, y que en la liturgia postridentina ardía en las vísperas solemnes y misas de los tres días de Pascua de Resurrección, sábado *in albis* y Domingos y fiestas, hasta después de cantado el evangelio de la fiesta de la Ascensión del Señor, guardándose en los demás días la costumbre de las Iglesias particulares. También se encendía la vigilia de Pentecostés para bendecir la pila bautismal.

Como se documenta ya en el siglo X, se graba con letras de oro, el año corriente de la Encarnación. Este uso indica que la Pascua del Señor, siendo siempre la misma, es también nueva cada año. También se graba una cruz y las letras griegas Alfa y Omega (Jesucristo principio y fin) en los extremos del brazo horizontal de esta.

En la cruz se clavan cinco clavos de metal con piñas de cera e incienso (las cinco llagas), costumbre surgida en ámbito franco sobre el siglo X, y que, extendiéndose por Europa llega a Roma en el siglo XIII y se fija en el misal postridentino.

El peso y la altura del cirio han sido variables, así como los candeleros donde se colocan presentan una diversa y rica tipología fruto de los gustos propios de cada época y lugar. Como regla general podemos decir que el cirio era tan grande como lo permitía la economía de cada iglesia.

El de la metropolitana de Sevilla, era notable antiguamente por muchos conceptos. El jesuita Agustín de Herrera[135] ponderaba en 1644 la grandeza y hermosura del cirio pascual de nuestra catedral, que se fabricaba en el Colegio de San Miguel, y hacía una pormenorizada descripción de este: "Confiesso aver trabajado con singular aplicación en investigar esta Antigüedad, por tener ocasión de con ella de autorizar el uso inmemorial i costumbre, que oy dura en la Ilustríssima Iglesia Metropolitana de Sevilla; de un admirable Cirio Pasqual, que todos los años se fabrica, para la representación de los Mysterios de este día. Es tal su grandeça, i hermosura, que siempre admira, aun a aquellos que están acostumbrados a verlo. Porque su altura es de dies baras [8,36 m], su forma ochabado; la circunferencia por la parte inferior es de bara i media [1,25 m]: esta se va disimulando, y queda por la superior en una. Su peso son 20 quintales, que hacen 80 arrobas [907.12 kg], i estas dos mil libras. Si se mira atentamente por lo exterior, ya no parece cirio, sí columna de finíssimos jaspes, sobervio Obelisco. Cuyos matizes de varios Romanos, que introduzen a la vista diversidad de colores, enriquecidos con los de oro, i plata, ensayes todos, que desmienten lo verdadero de la cera, de que todo él consta.

Tiene superior a otras, un Escudo, o Tarja, en que se reconocen las Armas de esta muy Noble i muy Leal Ciudad de Sevilla, Son, el Santo Rey D. Fernando III

[134] GONZÁLEZ, J. M.: "El cirio pascual en la Iglesia Católica, y antigua magnificencia del de la Catedral de Sevilla", en *Sevilla Mariana. Publicación Religiosa*, t. IV, Imprenta de D. Telesforo Antón, Sevilla, 1883, pp. 313-316.

[135] DE HERRERA, A.: *Origen, y progreso*…, op. cit., ff. 159-160.

de este nombre, que la ganó de los moros, el lunes 23 de Noviembre, día de San Clemente, del año 1248. Está el Rey en su trono, asistido a los lados de los Santos Arzobispos San Leandro y San Isidoro. Vense inferiores a esta, tres Tarjas: una que ostenta las armas del Romano Pontífice, que gobierna; segunda, las del Arzobispo presente, y última: las de la Santa Iglesia de Sevilla, que son las dos Santas Vírgines i Mártyres Justa, i Rufina, sus Patronas, susteniendo en sus manos la fábrica sin igual en el Orbe, de la Iglesia Metropolitana, i su Torre. I por remate de todo se añade, el presente año del Nacimiento de Cristo Señor nuestro.

Arde este cirio desde el Sábado Santo hasta el día de la Ascensión del Señor, todas las mañanas, en comenzando Tercia hasta acabada la Misa i procesión, cuando la ay, i si va fuera, hasta que vuelve. Lo singularíssimo de este Cirio, es, que como es tan gruesso, i tiene a proporsión el pavilo, haze tan grande llama, que siempre que está ardiendo, sube un Acólyto revestido con sobrepelliz, por una escala de hierro, i desde un balcón también de hierro, está disponiendo la llama, echándole agua, para que no arda desproporcionadamente. Gasta en este tiempo, i horas, que arde, más de 300 libras de cera, i de la que resta, porque todos los años se haze de nuevo, se hazen velas menores para el servicio del Altar".

Constantemente cuidaba de él un colegial con sotana y sobrepelliz, al que se preparaba una tribuna sujeta a la cornisa de la reja de la capilla mayor. La cera derretida se extraía con un cazo. Se subía a ella por un espárrago muy prolongado.

En 1810, por la dramática situación sociopolítica de la invasión francesa ya expresada[136], que produjo una escasez de cera, el Cabildo tuvo que reducir el portentoso cirio pascual tradicional que, colocado en la capilla mayor, se bendecía el Sábado Santo, a uno de cien libras.

En el siglo XX ya se había reducido a un cirio de 30 cm de diámetro y 1,20 m de altura, con peso de 73,5 kg, puesto sobre un cilindro de madera pintada de 1,90 m de altura, encajado en un cubo de hierro forjado de chapa calada y repujada en estilo barroco, hecho por Elías del Toro y González, sostenido por un pedestal de jaspes de colores, alcanzando el aparato una altura total de 4,60 m.

Domingo de Resurrección (RC 1923, art. 314-318)

Era fiesta doble de primera clase con octava privilegiada de primer orden. Se tocaba a maitines de cuatro y media a cinco de la mañana, en que se entraba en el coro, manifestándose solemnemente el Santísimo y cantándose maitines y laudes, que, como la procesión referida seguidamente, dotó Juan de Vergara, chantre y canónigo que fue de esta Iglesia.

Después, llevándose procesionalmente el Santísimo Sacramento, se hacía estación en la capilla de la Antigua, todos acompañando con luces, donde cantaban todos de pie el *Regina coeli*, antífona mariana del tiempo pascual, volviendo la procesión al altar mayor, terminando con bendición y reserva.

No carece de simbolismo esta ceremonia, que evoca, sin duda, la aparición del Señor Resucitado a su Santísima Madre, deducida con peso por la piedad de los fieles, aunque no relatada en las escrituras.

Así la describía el P. Aranda[137]: "la Estación más solemne que el Cabildo haze a esta Capilla, es la mañana de la Resurrección, en que acabados los Maytines, al amanecer va con el Santíssimo en Procesión: y colocándole sobre el Altar de la Virgen, le canta con grande solemnidad de música el Regina coeli laetare, etc. Estación de gran ternura y devoción, considerando aquella Madre de misericordia verse favorecida la primera con la alegre presencia de su Hijo resucitado".

Se volvía al coro a las 9 h. Acabada prima, si el prelado asistía, el Cabildo, los capellanes reales y beneficiados iban al Palacio Arzobispal; eran recibidos en el salón del Trono, donde el deán o presidente que hiciera sus veces felicitaba al arzobispo y regresaban acompañándolo, para continuar el coro una vez que este hubiese entrado en la capilla mayor (RC 243. 316).

Al entrar el prelado en la catedral, se tocaba festivamente el órgano y en la Giralda un pino de primera clase. Si no asistiese el prelado, iba después del coro una diputación del Cabildo a felicitarlo. Cuando no celebraba de pontifical, cantaba la misa el deán.

En las actuales *Reglas de Coro,* en el artículo 68, se prevé lo siguiente para el Domingo de Resurrección y para la Inmaculada: "El Cabildo en pleno, después de los Laudes, se traslada al Palacio Arzobispal, para acompañar al Prelado. En la Solemnidad de Pascua de Resurrección el Deán, en el Salón del Trono, presentará al Prelado la felicitación pascual en nombre del Cabildo".

La tercia era con órgano y había procesión con pluviales, así como misa con orquesta, todo con manual de la fundación de Francisco Bernal de Estrada. Se colocaban las reliquias en el altar mayor. En las II vísperas oficiaba un dignidad.

[136] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla*…, op. cit., p. 112.

[137] DE ARANDA, G.: *Vida del Siervo* …, op. cit., p. 402.

Pila bautismal de la catedral de Sevilla.

Lunes y Martes de la Octava de Pascua (Regla de Coro 1923, art. 319)

Se consideraban fiestas de primera clase. El lunes había sermón de la Resurrección del Señor y oficiaba una dignidad; el martes, el hebdomadario.

Ferias de rogaciones (RC 1923, art. 326-328)

La feria segunda de rogaciones, después de cantadas prima, tercia, sexta y nona, tenía lugar la procesión de letanías con estación en la parroquia de Santa Cruz, donde se celebraba la misa propia con sermón. En la feria tercera la procesión era con estación en la parroquia de San Isidoro, y, en la cuarta, por gradas altas.

Los tres días asistía el clero parroquial, por lo que los beneficiados, según costumbre en estos casos, pasaban a ocupar asientos en sillas altas.

Fiesta Ascensión del Señor (Regla de Coro 1923, art. 329-330)

Era fiesta doble de primera clase con octava privilegiada de tercer orden. La tarde anterior se cantaban Vísperas con órgano, presididas por el deán. El día de la fiesta, la Tercia era con órgano y había sermón en la misa.

Concluida esta, se exponía solemnemente el Santísimo Sacramento y se procedía en el coro, todos de pie, al canto de sexta solemne con órgano de once a doce del mediodía aproximadamente, porque constaba en el manual fundado por Gonzalo María de Ocampo, arzobispo de Lima, que fue arcediano de Niebla y canónigo de esta Iglesia, que debía durar una hora.

Vigilia de Pentecostes (RC 1923, art. 331-332)

Se usaban ornamentos rojos. Por la mañana, primero se cantaban las horas menores. En el uso pretridentino[138] se hacía, a continuación, como el Sábado Santo, la bendición del fuego nuevo y después se cantaban las profecías en el coro. El preste asistía de capa pluvial hasta la vuelta de la bendición de la pila bautismal.

Posteriormente se hacía, tras las citadas horas menores, la procesión a la pila bautismal para bendecirla, tal como

[138] *Missale Divinorum...*, op. cit., f. 124v.

Celebración de la vigilia de Pentecostés en el Altar del Jubileo de la catedral de Sevilla.

ya ha sido descrito en el Sábado Santo, y a continuación se celebraba la misa. Las vísperas eran con órgano, oficiando en ellas el deán, y los maitines solemnes, que se cantaban a las 20'30 h; ambos dotados por Fernando de Quesada, que fue arcediano de Écija y canónigo de esta Iglesia y después obispo de Cádiz.

Fiesta de Pentecostés (RC 1923, art. 333-334)

Era fiesta doble de primera clase con octava privilegiada de primer orden. Después de cantada prima, se manifestaba solemnemente el Santísimo Sacramento en el altar de plata destinado para este día y se cantaba tercia con órgano. Seguía procesión con capas, entonándose en ella versos.

Durante la procesión, cuatro capitulares, una dignidad y un canónigo de cada coro, permanecían adorando al Santísimo, invitados por el apuntador; a la subida al presbiterio, iban por orden de antigüedad de más antiguo a más moderno, y, a la bajada, a la inversa.

A continuación, se celebraba la misa conventual con sermón, ocultando el Santísimo a su fin. Había manuales: en tercia, del ya citado Sr. Quesada, y, en procesión y misa, del citado Francisco Bernal de Estrada.

En el *Missale divinorum* hispalense de 1565 citado[139], se recoge una tradición medieval que consistía que en la misa de esta fiesta, el segundo versículo del *Alleluia* lo decía el preste vuelto a los fieles: *Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende* (Ven, Espíritu Santo, llena los corazones de los fieles y enciende en ellos el fuego de tu amor), y soltaba de sus manos una paloma blanca, y se repetía el versículo por el coro y después por el órgano y seguía la secuencia alternando con el órgano.

Ferias Segunda y Tercera de la Octava de Pentecostés (RC 1923, art. 335)

En la feria II oficiaba una dignidad, y, en la feria III, el hebdomadario ●

[139] *Ibidem*, f. 130r.

DIBUJO DEL MONUMENTO DEL JUEVES SANTO, 1695

Lucas Valdés (Sevilla, 1661-Cádiz, 1725)
Dibujo sobre papel entelado, realizado a tinta y coloreado
Archivo General del Arzobispado de Sevilla

Este dibujo de Lucas Valdés, que se conserva en la sala de investigadores del Archivo General del Arzobispado de Sevilla, tiene un enorme valor testimonial y descriptivo mostrando con todo lujo de detalles la imponente arquitectura efímera del Monumento del Jueves Santo de la catedral de Sevilla. Este era un espléndido "aparato de culto" de planta cuadrada con veintidós metros de ancho y treinta metros de alto, que se montaba en el trascoro del templo metropolitano, elevándose en forma de torre con sus cuatro cuerpos hasta la altura de la bóveda. La última vez que se montó fue en la Semana Santa del año 1960.

Este imponente retablo de cuatro caras sirvió de modelo para otros Monumentos del Jueves Santo tanto en el Reino de Sevilla, como en Cantillana, Marchena o Utrera, y aún más lejos como el Monumento de la catedral de Tuy de 1775.

Su función era la de realzar la institución del Santo Sacramento de la Eucaristía albergando en el interior del mismo la magnífica custodia de Arfe, y dentro de esta la espléndida arca eucarística con el Cuerpo de Cristo, y que a partir de 1771 es la actual de Valadier, siendo la que aparece en este dibujo la anterior a esta.

La torre desplegaba mediante su iconografía, a base de imágenes de madera tallada y telas encolada, todo un mensaje catequético que debía llegar al pueblo y donde quedaban de manifiesto de manera muy clara los conceptos cristológicos más importantes como eran los de Cristo Salvador del Mundo (en el segundo cuerpo), el de Cristo Redentor del género humano por su Preciosísima Sangre derramada (presente en el tercer cuerpo con la imagen de Cristo atado a la Columna, y en el cuarto cuerpo con la Crucifixión) y de la presencia real de Cristo en la Eucaristía (en el primer cuerpo del Monumento), depositado con toda solemnidad dentro del arca eucarística, y adorado, pues para esto servía el Monumento, para ser el escenario más majestuoso que se pudiera concebir del culto de latría, de adoración al Santísimo Sacramento del Altar.

En el dibujo se perciben entre las robustas columnas de color blanco cremoso con sus perfiles dorados (con capiteles de orden dórico en el primer cuerpo, jónico y corintias en el segundo y tercer cuerpo respectivamente), una enorme cantidad de cera ardiendo en blandones y candeleros (seiscientos cincuenta y un cirios y velas de diferentes calibres), así como multitud de lámparas de aceite (ciento nueve lámparas de plata). Cuenta el canónigo y literato Muñoz y Pabón que era tal el calor que desprendía esta enorme máquina que hacía necesario desde que se encendía el Jueves Santo hasta que se apagaba en la tarde del Viernes Santo que hubiera dos hombres en la cubierta de la catedral sobre la bóveda del trascoro echando agua sobre ella para enfriar las piedras de la techumbre del enorme calor que recibían estas. A partir de 1912 se empezó a usar en el Monumento la luz eléctrica combinada con cirios.

Hay noticias de Monumentos en la catedral de Sevilla en el siglo XVI, como en el que interviene Antonio Florentín. A Hernán Ruiz II, maestro mayor de la catedral, se le encargó la realización del Monumento catedralicio en 1559. En 1587 termina Juan de Arfe de hacer la custodia y esto parece condicionar el encargo pocos años más tarde de una nueva estructura arquitectónica para el Monumento donde tuviera cabida la nueva custodia de torre de la catedral, el Monumento dibujado por Lucas

Valdés es una custodia de torre altísima que alberga en su primer cuerpo otra custodia de torre, la de plata que hizo Juan de Arfe.

El Monumento que vemos en este dibujo es el que realizara Asensio de Maeda en 1594, con la modificación llevada a cabo entre 1688 y 1689 por el pintor Miguel Parrilla con la colaboración del imaginero Francisco Antonio Ruiz Gijón. Y prácticamente así llegó hasta el año 1960 que fue el último que se pudo ver montado, pues la intervención en 1863 de Escacena y Rossi no afectó a su estructura.

El dibujo parece estar hecho en perspectiva sobre una superficie en alto para favorecer su monumentalidad. El realismo, que es una de las características principales del barroco, adquiere con Lucas Valdés rango de detallismo minucioso, como pone de manifiesto en este dibujo en el que no sólo queda patente su interés por el verismo, sino sus dotes para captar con toda precisión los detalles de la realidad. Pocos años más tardes nos volvemos a encontrar con esta característica de este autor en la pintura mural de la batalla de Lepanto que realiza para el templo del convento de San Pablo el Real de Sevilla (actual real parroquia de Sta. María Magdalena de Sevilla), donde los detallismos de las naves y del fragor de la contienda adquieren tintes fotográficos.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

GÁMEZ CASADO, M.: "El grabado de la Custodia de la Catedral de Sevilla de Lucas Valdés y Benoit Farjat", *Artigrama,* nº 30, 2015, pp. 261-273.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio,* nº 1, 1989, pp. 43-60.

GUERRERO LOVILLO, J.: "La pintura sevillana del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 69, 1955, pp. 15-52.

HERGUEDAS VELA, M.: "Contexto y evolución en torno al Monumento del Jueves Santo", en *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica II,* Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 355-361.

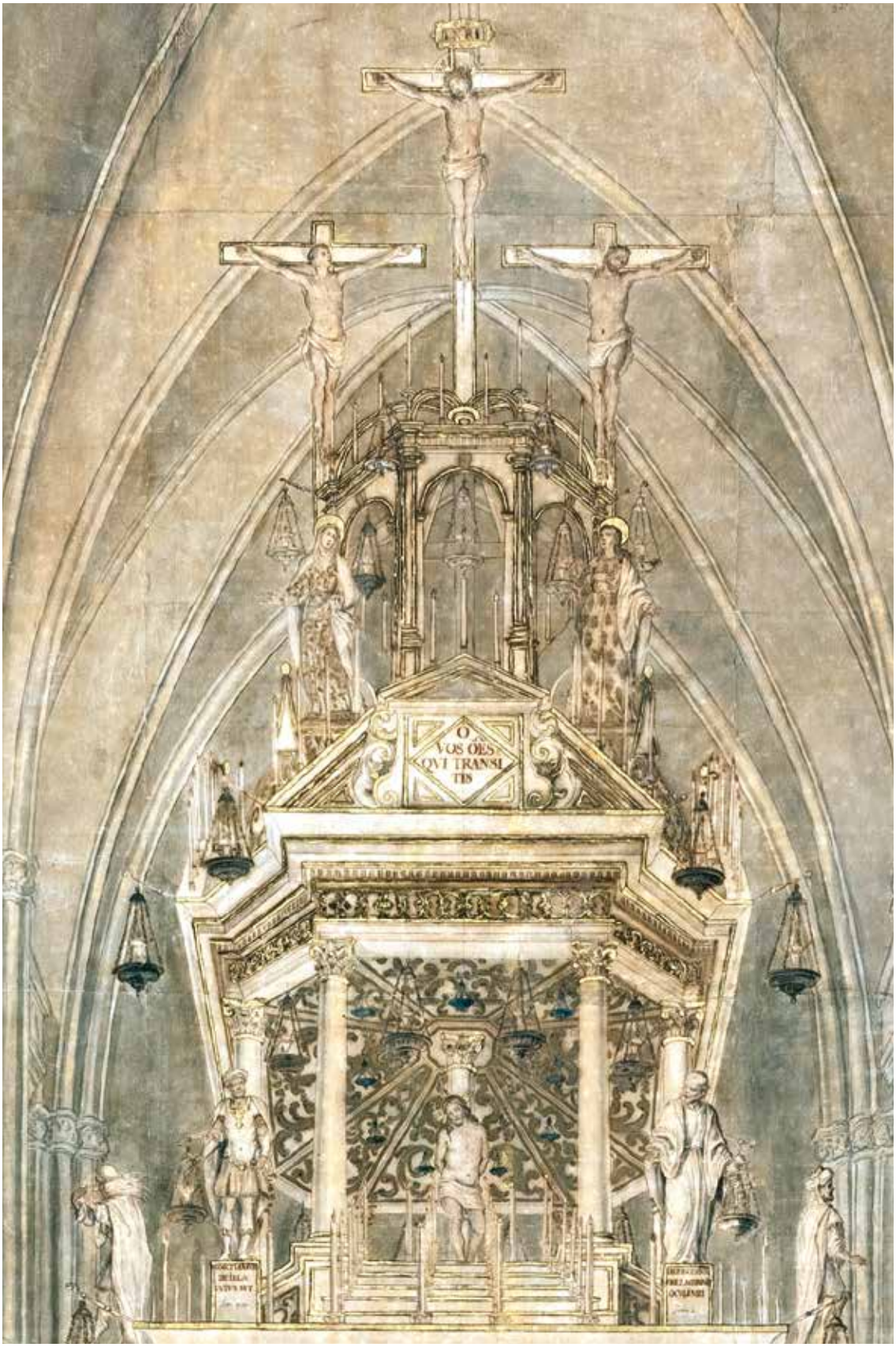
LLEÓ CAÑAL, V.: "El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI", *Archivo Hispalense,* nº 180, 1976, pp. 97-111.

MORALES, A.J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte,* nº 6, 1993, pp. 157-167.

PORRES BENAVIDES, J.: "El desaparecido Monumento Eucarístico de la Catedral de Sevilla. La imagen alegórica de Abraham", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 703, 2017, pp. 630-632.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Sobre el copón de oro que se fabricó en "correspondencia con el gusto y belleza" de la Urna de Valadier para el Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte,* nº 32, 2020, pp. 351-364.

VALDIVIESO, E.: *Pintura Barroca sevillana*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2003, pp. 472-488.


O
VOS OES
QVI TRANSI
TIS

PLANCHAS DE "EL MAGESTUOSO Y PORTENTOSO MONUMENTO DE SEVILLA", 1737

Peter-Balthazar Bouttats (Amberes, 1666-1755), grabador
Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749), dibujante
Dos planchas de cobre, aguafuerte y buril, talla dulce
Parte inferior 805 x 807 mm. Parte superior 802 x 649 mm
Institución Colombina, Sevilla

Estas planchas son resultado de la voluntad del polifacético artista Domingo Martínez, quien el lunes 14 de enero del año 1737 presentó al Cabildo Catedralicio hispalense la solicitud de abrir una lámina del dibujo que había dedicado al Monumento de la catedral de Sevilla. Dicha petición venía acompañada de un texto orlado, escrito en latín y firmado por el propio Martínez, que todavía se conserva dentro del legajo correspondiente.

Obtenida la venia, el dibujo fue enviado a Amberes, donde serían abiertas las dos planchas correspondientes a la totalidad del dibujo. Según se recoge en el acta capitular anteriormente referido, el grabado debía ser del mismo tamaño al dibujo que había realizado Martínez. Su gran formato habría motivado la decisión, por parte de Bouttats, de abrirlo en dos planchas. Pretendía con ello minimizar los posibles riesgos en las piezas, considerando el largo camino que tendrían que recorrer hasta llegar a Sevilla. Por ello, toda precaución era poca, ya que cualquier mínimo roce afectaría al resultado de la estampación final.

Fue el comerciante flamenco Lorenzo Guillermy, afincado en Sevilla, quien se encargó de costear el abrir la lámina e imprimir las estampas, tal y como se refirió en la reunión celebrada el lunes 11 de mayo de 1739. En señal de agradecimiento los capitulares manifestaron a Guillermy la posibilidad de enterrarse en la catedral, venia que igualmente hicieron extensible a Melchora Wanderwille, su esposa. Tal vez fue voluntad del patrocinador flamenco el que la estampa fuese abierta en su tierra natal. En cualquier caso, no debemos obviar cierto vínculo profesional de Bouttats para con la ciudad de Sevilla, más allá del que ahora se estudia. Se sabe que también abrió una estampa del *San Antonio de Padua* de la Hermandad de los Castellanos del convento de San Francisco de Sevilla[1], así como otra, en 1732, de la *Virgen del Mayor Dolor* del colegio de Clérigos Menores[2].

Si bien el texto manuscrito y orlado que entregó Martínez al cabildo recoge la fecha del 30 de diciembre de 1736 —jornada en la que él pudo haber concluido el dibujo— Bouttats alteró levemente dicha información en el momento de grabar, apareciendo 30 de diciembre de 1737 como la data de firma[3]. Una vez ejecutadas las planchas habrían sido enviadas a Sevilla, conservándose en la Institución Colombina, habiendo sido restauradas con motivo de esta exposición.

La composición no es original, ya que Martínez tuvo en cuenta distintas fuentes. Una de ellas fue la estampa en la que Valdés Leal representó el Triunfo de San Fernando en las fiestas de su canonización (1671). De aquella tomó el esquema y el punto de vista. Del dibujo que Lucas Valdés realizase del Monumento (1695) procede la movida orla que rodea la estructura, con angelotes que portan atributos eucarísticos, escudos y las plantas tanto del monumento como de la custodia, que aparecen a ambos lados, en la zona inferior. Más allá de estos elementos destaca la propia arquitectura efímera,

[1] Biblioteca Nacional de España. Invent/14206.

[2] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. AC-00944.

[3] Es por este argumento por lo que estimamos certera la datación de 1737 para las planchas, si bien no llegarían a Sevilla hasta 1739. Desgraciadamente se desconoce qué ocurrió con el dibujo, que quizá fuese desechado tras cumplir su función. En cualquier caso, es desacertado considerar que 1717 sirva para datar tanto las planchas como las estampas resultantes.

de cuatro cuerpos y rematada por un calvario, en cuyo ámbito inferior se dispone la custodia de Arfe. Más allá de las dos escalas gráficas, incluidas en los laterales de la cartela central, ayudan a percibir la magnificencia del aparato efímero la comparación con los dos clérigos que aparecen arrodillados en primer plano.

Fue el canónigo don Luis de Federigui quien en carta del 13 de febrero de 1695 manifestase su voluntad de dar a conocer algunas de las mejores obras de la catedral, entre ellas el Monumento. Sin embargo, su pronta muerte -abril de 1696- impidió que dicha inquietud llegase a materializarse. Domingo Martínez, años después, habría decidido por voluntad propia, liderar dicha empresa. Como refirió en el texto que acompaña el grabado, al difundir una obra no solo se propagaba su conocimiento, sino que se engrandecía el original, pero también a sus benefactores, perpetuando la memoria de los monumentos desaparecidos o con carácter efímero, caso este último del Monumento para entonces. Martínez pretendía convertir el diseño del Monumento en algo perdurable, "un magnífico testimonio de la grandiosidad del monumento de la catedral sevillana, de la riqueza de su ajuar litúrgico y de la munificencia de su cabildo".

Los capitulares supieron corresponder a Martínez. Ese mismo 11 de mayo de 1739, fecha en que fueron entregadas las estampas, el artista recibió el título de "Pintor y Maestro Arquitecto de esta Sta. Iglesia", dando muestras de la buena aceptación con que recogió el Cabildo el resultado de la empresa que decidió acometer dos años atrás.

Enrique Muñoz Nieto

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA BERNAL, A.: "La 'Academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo, Catálogo de exposición,* Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 86-107.

ARANDA BERNAL, A.: "Apéndice documental", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo, Catálogo de exposición*, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 131-161.

ARANDA BERNAL, A.: "Monumento de Semana Santa (cat. 40)", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo, Catálogo de exposición,* Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 226-227.

ARANDA BERNAL, A.: "Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la Catedral de Sevilla como instrumento artístico", en *Modelos, intercambios y recepción artística,* Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004. Vol. 1, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pp. 245-255.

ARANDA BERNAL, A. y QUILES, F.: "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla", *Goya: Revista de arte,* nº 271-272, 1999, pp. 241-246.

ESCUREDO, E. y MUÑOZ NIETO, E.: "Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de la Giralda", *Archivo Español de Arte,* nº 377, 2022, pp. 67-80.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "175. Grabado del Monumento de Semana Santa", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia, Catálogo de exposición*, Ayuntamiento de Sevilla, Diócesis de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 387-388.

LLEÓ, V.: "La Catedral en la Historia de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984, pp. 61-81.

MORALES, A. J.: "Un dibujo del monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 157-167.

MORALES, A. J.: "El Magestuoso y Portentoso Monumento de Sevilla, de Domingo Martínez y Pedro Baltasar Bouttats", en *Entre buriles y estampas. Homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*, Universidad de Granada, Granada, 2020, pp. 323-330.

SORO CAÑAS, S.: *Domingo Martínez, Arte Hispalense,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982, pp. 109-110, 157-159.

CRISTO ATADO A LA COLUMNA DEL MONUMENTO DEL JUEVES SANTO, CA. 1688-1689

Atribuido a Francisco Antonio Ruiz Gijón (Utrera, 1653-Sevilla, ¿1720?)

Escultura en madera policromada

205 x 75 x 75 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, que se celebra entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua, reviste la ciudad de Sevilla de una notable relevancia, ya que muchos habitantes y afines forman parte de las cofradías que acompañan a sus imágenes titulares en las estaciones de penitencia.

La Semana Santa en Sevilla es conocida en todo el mundo por sus sobrecogedoras salidas procesionales y sus pasos magistralmente elaborados. Cada año, miles de visitantes vienen a nuestra ciudad para presenciarlas, y es fácil entender por qué. Los pasos procesionales son evidentes obras de arte, con figuras religiosas esculpidas con gran detalle y ornamentadas con esmero. Contamos con una rica tradición de artistas que han dejado su impronta en esta bendita ciudad a través de los siglos y su abundante producción nos ayuda a vivir este tiempo santo, tan hermoso y exuberante. Un elenco de imagineros, plateros, bordadores, ebanistas, floristas… mantiene viva la tradición artesana procurando bienes materiales de valor estético, religioso y emocional.

Toda esa belleza plástica es posible gracias al esfuerzo de las hermandades y cofradías, a su capacidad de generar recursos materiales para embellecer el culto y fervor a Jesucristo y a su Santa Madre, así como a la generosidad de cientos de devotos que han ofrecido a sus amados titulares desde preciosos rosarios hasta recargadas coronas, ofrecimientos de bordados y ornamentos litúrgicos, sin olvidar la gratitud expresada en millares de flores para adornar de colores y aromas los cultos y las estaciones de penitencia.

Por decisión del sínodo que convocó el arzobispo Fernando Niño de Guevara en 1604, todas las cofradías deben pasar obligatoriamente por la catedral. Actualmente, más de sesenta hermandades realizan cada año la estación de penitencia. Para ello, siguen lo que se conoce como la "Carrera Oficial", camino que las conduce al primer templo de la diócesis. Entran por la puerta del Nacimiento también conocida como de San Miguel y avanzando por la nave de San Pablo, pasan delante de la Capilla Real saliendo por la puerta de los Palos, anexa a la Giralda.

Por lo que un grandioso Monumento Pascual se instalaba en el trascoro de la catedral para exaltar al Santísimo Sacramento. Diseñado en 1545 por Antonio Florentín esta arquitectura efímera estaba compuesta por elementos y figuras gigantescas con estructura de hierro, realizadas en madera y pasta con telas encoladas y policromadas.

Organizado por varios cuerpos, el primero de este monumento albergaba la custodia de Juan de Arfe que procesiona en la festividad del Corpus Christi, flanqueada por las imágenes que representaban a Abraham, Melquisedec, Moisés, Aarón, la representación alegórica de la Vida Eterna, la Naturaleza Humana, la ley antigua y la ley de gracia. Las mismas estaban colocadas sobre pedestales que tenían en sus bases textos de las Sagradas Escrituras.

El segundo cuerpo, estaba integrado por ocho imágenes que representaban a San Pedro arrepentido, Salomón, la reina de Saba, el sacerdote del Concilio, el sayón, Abrahán, el hijo de Isaac y el soldado que sorteó la túnica del Señor. Dentro de este segundo cuerpo, había uno de menor tamaño con las imágenes del Salvador vestido con túnica y manto, coronado de espinas, con la bola del mundo en la mano izquierda con la tiara con las tres coronas, símbolo del Pontificado, y la Cruz en la diestra.

Esta imagen de Cristo flagelado aparecía atado a la columna en el centro del tercer cuerpo del apoteósico monumento en honor al Santísimo Sacramento.

El cuarto y último cuerpo, estaba formado por una media naranja y una linterna ochavada, apoyada en unas pilastras, rematándose el conjunto con el Crucificado, la Dolorosa y el evangelista San Juan que actualmente están

situados sobre la puerta de la Asunción de la catedral, y los dos ladrones. La mayor parte de estas imágenes fueron realizadas por Francisco Antonio Ruiz Gijón (Utrera, 1653-Sevilla ¿1720?), hacia 1689.

La imagen de *Cristo Atado a la Columna* que nos ocupa es una obra de gran interés artístico y devocional. Una de las características de esta y de las otras obras que conforman este Monumento del Jueves Santo es su colosalismo, consecuencia de la arquitectura que los albergaba.

La imagen de Cristo se yergue como un héroe recortado en el aire interior de la arquitectura, habiendo consistido su hazaña en nada más y nada menos que redimir con su sangre a todo el género humano.

Esta representación perteneciente al barroco pleno goza de importante dinamismo y es capaz de manifestar el sentimiento interior de la figura. Aparece el dolor contenido en el rostro, después del terrible tormento de Cristo atado a la columna en la flagelación. Es el rostro del Redentor, sufriente y lleno de poder divino al mismo tiempo, que en su boca entreabierta ofrece el dolor al Padre en nombre de toda la humanidad.

Su mirada caída es una invitación a la piedad y la ternura. Este tema de la flagelación, tan difícil de alcanzar una manifestación contenida, muestra en esta escultura de Ruiz Gijón una de las más evocadoras representaciones de este misterio de la Pasión de Cristo.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

DÁVILA-ARMERO, A., PÉREZ MORALES, J. C. y LÓPEZ-FE, C. M.: *Francisco Antonio Ruiz Gijón,* Ediciones Tartessos, Sevilla, 2010, pp. 112-113, 293 y 296.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "El Monumento de Jueves Santo. El caso de la Catedral de Sevilla", en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales,* Cofradía del Corpus de Sepúlveda, Sepúlveda, 2008. pp. 484-496.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio. Revista de Historia del Arte,* nº 1, 1989, pp. 43-60.

GARCÍA HERNÁDEZ, J. A.: "El Montaje del Monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692", *Atrio, Revista de Historia del Arte,* nº 2, 1990, pp. 71-80.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Cristo Flagelado", en *Misericordiae Vultus,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, pp. 82-83.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 39–42.

MORALES, A.J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte,* nº 6, 1993, pp. 157-167.

XILOGRAFÍAS DEL MONUMENTO DE LA SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

1

MONUMENTO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1849
A. Martí
Xilografía
322 x 217 mm
BCC, FLC, n.º 93

2

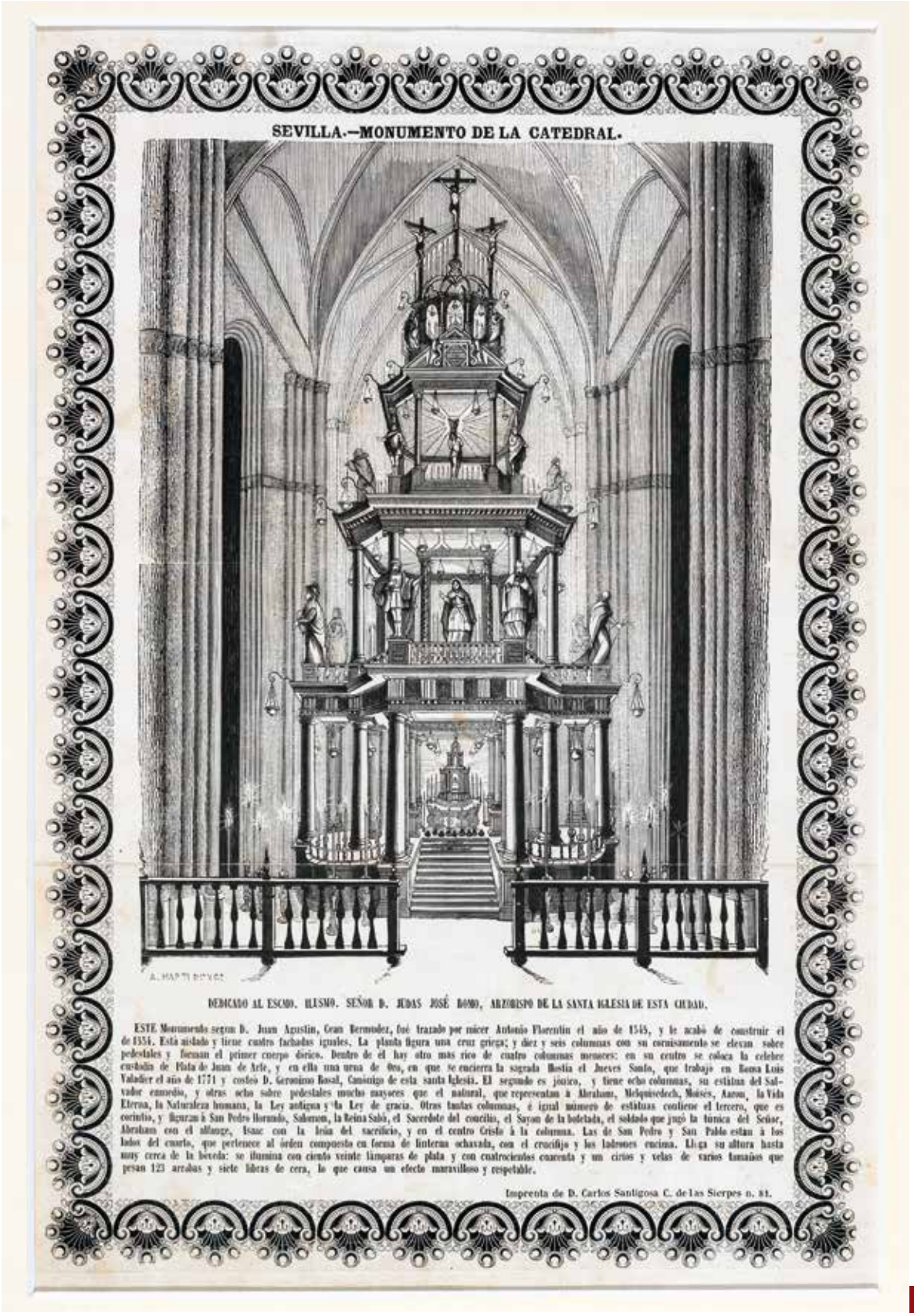
EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE SEVILLA, SIGLO XIX
Antonio Bravo y Alonso (Valencia, 1810-Madrid, 1882), dib.
Calixto Ortega Matamoros (Toledo, 1811-Madrid, 1860), grab.
Xilografía
5,7 x 9 cm
BCC, FLC, n.º 94

El Monumento Eucarístico que se levanta en la catedral de Sevilla es una de las tradiciones litúrgicas más importantes de la Semana Santa sevillana. Destinado a la reserva y adoración eucarística tras los oficios de Jueves Santo, da testimonio del esplendor que alcanzan las celebraciones de Semana Santa en la catedral. En ese día, la Iglesia recuerda la Última Cena y la institución de la Eucaristía.

En el caso del desaparecido Monumento grande, que decoraba el interior de la seo hispalense, se trataba de una estructura de carácter efímero ideada para ser montada y desmontada en poco tiempo por el que pasaban las cofradías del Jueves Santo y de la Madrugada haciendo la consiguiente adoración.

La historia es compleja, parece que se remonta a finales del siglo XV y consistía en un entarimado con monte, árboles y figuras de cáñamo pintadas en el que intervenían actores a modo de auto sacramental, es decir, tuvo un carácter fundamentalmente teatral y debió consistir en un decorado dispuesto para la representación de escenas de la Pasión del Señor. Desde el siglo XVI se poseen noticias concretas de que se erige en la catedral, ya con carácter arquitectónico y no escenográfico, decorado con elementos de gran riqueza simbólica y artística: a partir del año 1541 se documenta su montaje en la capilla de San Pablo y en 1545 se señala como artífice del mismo a Micer Antonio Florentín, información recogida por Diego Ortiz de Zúñiga, Juan Agustín Ceán Bermúdez, José Amador de los Ríos y refutada por José Gestoso y Pérez. Será en 1559 cuando el Cabildo encargue su construcción a Hernán Ruiz II, maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Sevilla, interviniendo en su ejecución destacados artistas. Pero el que llega hasta los años 60 del pasado siglo está fechado en 1594 y, seguramente, sería diseñado por Asensio de Maeda, maestro mayor de la catedral de Sevilla desde el período 1572-1580 hasta, por lo menos, 1618.

El proceso de montaje del Monumento se iniciaba en la tercera semana de Cuaresma y tras la Vigilia Pascual se efectuaba el desmontaje del mismo. El lugar de ubicación se hallaba en la puerta llamada "Grande", o de la Asunción de la Virgen en la actualidad, y el trascoro. En palabras de Ceán Bermúdez "Es de madera y pasta: está pintado de blanco con perfiles negros, dorados, y bruñido. Se arma debaxo de la séptima bóveda sobre la sepultura de D. Fernando Colón". De su grandiosidad dio testimonio Pablo Espinosa de los Monteros: "Me han dicho, que puedo afirmar en este libro, que es obra de las más insignes del mundo".



SEVILLA.—MONUMENTO DE LA CATEDRAL.

DEDICADO AL ESCMO. ILLSMO. SEÑOR D. JUDAS JOSÉ ROMO, ARZOBISPO DE LA SANTA IGLESIA DE ESTA CIUDAD.

ESTE Monumento segun D. Juan Agustin, Cean Bermudez, fué trazado por mícer Antonio Florentin el año de 1545, y le acabó de construir el de 1554. Está aislado y tiene cuatro fachadas iguales. La planta figura una cruz griega; y diez y seis columnas con su cornisamento se elevan sobre pedestales y forman el primer cuerpo dórico. Dentro de él hay otro mas rico de cuatro columnas menores: en su centro se coloca la celebre custodia de Plata de Juan de Arfe, y en ella una urna de Oro, en que se encierra la sagrada Hostia el Jueves Santo, que trabajó en Roma Luis Valadier el año de 1771 y costeó D. Geronimo Rosal, Canónigo de esta santa Iglesia. El segundo es jónico, y tiene ocho columnas, su estátua del Salvador coronado, y otras ocho sobre pedestales mucho mayores que el natural, que representan á Abraham, Melquisedech, Moisés, Aaron, la Vida Eterna, la Naturaleza humana, la Ley antigua y la Ley de gracia. Otras tantas columnas, é igual número de estátuas contiene el tercero, que es corintio, y figuran á San Pedro llorando, Salomon, la Reina Sabá, el Sacerdote del concilio, el Sayon de la bofetada, el soldado que jugó la túnica del Señor, Abraham con el alfange, Isaac con la leña del sacrificio, y en el centro Cristo á la columna. Las de San Pedro y San Pablo estan á los lados del cuarto, que pertenece al órden compuesto en forma de linternas ochavada, con el crucifijo y los ladrones encima. Llega su altura hasta muy cerca de la bóveda: se ilumina con ciento veinte lámparas de plata y con cuatrocientos cuarenta y un cirios y velas de varios tamaños que pesan 123 arrobas y siete libras de cera, lo que causa un efecto maravilloso y respetable.

Imprenta de D. Carlos Santigosa C. de las Sierpes n. 81.

1

El primer grabado (una hoja suelta), publicado en Sevilla por la imprenta de Carlos Santigosa, está rodeado por una orla y "Dedicado al Escmo. Ilusmo. Señor. D. Judas José Romo, Arzobispo de la Santa Iglesia Catedral". A pie de imagen, se puede leer una descripción pormenorizada del monumento. Este mismo dibujo, sin orla y de menor tamaño que el anterior, ilustra el libro *Glorias de Sevilla*, de Vicente Álvarez Miranda.

El segundo grabado apareció en el *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1842, t. IV, 2ª serie, en la página 97, acompañado de una reseña descriptiva firmada por J. Colón y Colón.

Siguiendo el relato de Vicente Álvarez Miranda, "Colócase igualmente en el trascoro el célebre monumento de Semana Santa, que tanto escita la admiración de nacionales y extranjeros, componiéndose de cuatro cuerpos de diferentes órdenes, y perteneciendo el conjunto á la arquitectura greco-romana. Su planta afecta la forma de una cruz griega, presentando cuatro fachadas absolutamente iguales".

El primer cuerpo, de orden dórico-toscano, ostentaba en cada uno de los cuatro frentes mayores unas escalinatas que daban acceso al espacio interior donde se ubicaba la custodia para exponer al Santísimo Sacramento el Jueves Santo.

En el centro del segundo cuerpo, de orden jónico, aparecía una escultura de Cristo, Salvador del mundo. Alrededor de esta imagen se situaban otras que representaban a personajes del Antiguo Testamento o figuras alegóricas: Aarón, Melkisedech, Abraham, Moisés, la Ley de Gracia, Ley de Escritura y la Naturaleza humana.

El tercer cuerpo, de orden corintio, compuesto por otra serie de pedestales para sostener las imágenes de San Pedro, Salomón, la reina de Saba, el sacerdote del concilio, el sayón de la bofetada, el soldado que jugó la túnica, Abraham e Isaac. En el centro, el Señor atado a la columna.

El cuarto y último cuerpo, de orden compuesto y de figura circular, con el Calvario que remataba todo el conjunto: Jesucristo crucificado, con los dos ladrones. A los lados estaban las tallas de la Virgen Dolorosa y del Evangelista San Juan. El grupo escultórico fue realizado por Francisco Ruiz Gijón en 1689.

Cada cuerpo quedaba presidido por la Eucaristía o por una imagen de Cristo. Estamos ante una alegoría de la figura de Cristo en sus dos naturalezas: divina y humana.

Virtudes de la Riva Pérez

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MIRANDA, V.: *Glorias de Sevilla. Monumentos, edificios, artes y ciencias,* Carlos Santigosa editor, Sevilla, 1849.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca ó descripción de sus más célebres monumentos artísticos,* Francisco Álvarez y C.ª, Sevilla, 1844.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, en casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrinos, Sevilla, 1804.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La Semana Santa en la catedral hispalense: excelencias y peculiaridades", en *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 245-251.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Catedral de Sevilla (1884)*, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2010.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: "El montaje del Monumento Eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 71-80.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 1, 1989, pp. 43-60

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística, historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan,* ed. facs., tomo II, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1984, p. 287.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 299.

LLEÓ CAÑAL, V.: "El monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística,* nº 180, 1976, pp. 97-111.

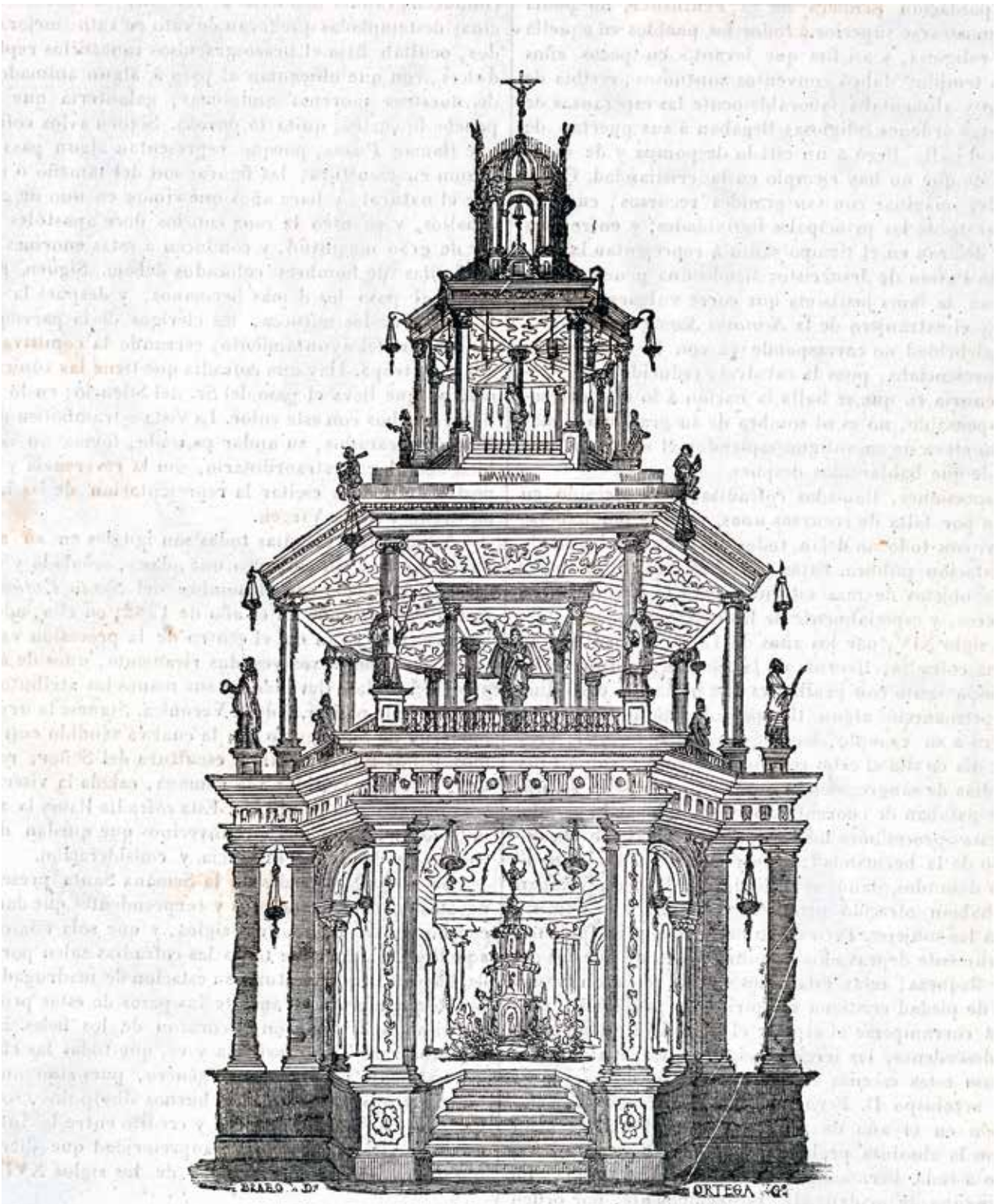
MORILLAS ALCÁZAR, J.M.: "Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el Monumento Eucarístico", en *Las cofradías de Sevilla en el silgo XX,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 205-227.

PORRES BENAVIDES, J.: "El desaparecido Monumento Eucarístico de la catedral de Sevilla. La imagen alegórica de Abraham", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 703, 2017, pp. 630-632.

SANCHO CORBACHO, A.: *Iconografía de Sevilla*, Abengoa, Sevilla, 1975.

Semanario pintoresco español, Madrid, 1842, t. IV, 2ª serie, pp. 97-98.

VV.AA.: *Colección Luque Cabrera. La Catedral de Sevilla en 100 estampas (siglos XVIII-XX),* Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2013.



EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA, Y LAS PROCESIONES Y COFRADIAS DE SEVILLA.

2

URNA, PEANA Y LLAVE DEL MONUMENTO DEL JUEVES SANTO, 1771, 1774 Y 1807

Luigi Valadier (Roma, 1726-1785) (urna), Francisco Leclare (peana) y José Fernández Guerrero (Ubrique, 1748 - Cádiz, 1826) (llave)

Urna de oro, cincelado, repujado y fundido
Peana de plata con detalles sobredorados, repujados, cincelados y grabados
Llave de oro fundido, torneado y cincelado con diamantes de talla rosa

Urna: 34,5 x 19,5 x 23 cm. Peana: 25 x 34 x 34 cm
Llave: 11 x 4,5 cm. Cadena 150 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Desde finales del siglo XVIII, el monumento del Jueves Santo cuenta con una de las piezas más sobresalientes de la platería catedralicia, la urna de oro labrada en Roma por Luigi Valadier y presentada al cabildo el 6 de septiembre de 1771. El culpable del arribo de esta magistral creación fue el canónigo Jerónimo Ignacio del Rosal (1713-1804), un enriquecido miembro del cabildo, el cual, gracias a su indudable cultura y buen gusto, será comisionado para la consecución de varios proyectos artísticos de la catedral, como la reforma del altar de plata entre 1770 a 1772 y la terminación de la custodia de oro entre 1780 y 1791. Pero además también desarrolló una labor de mecenazgo, destacando la urna y su peana para el monumento del Jueves Santo. No obstante, detrás de la primera de estas obras debió estar el cardenal Francisco de Solís y Folch de Cardona, que gobernó la sede arzobispal hispalense entre 1755 y 1775, y conocedor de todas las novedades estéticas romanas. Su estancia en Roma en 1769 para asistir al cónclave donde se elegiría al papa Clemente XIV, regresando a España en septiembre de 1771, coincidió con el anuncio al cabildo de la donación de esta magnífica pieza. Y si bien Ignacio Jerónimo del Rosal no formó parte de la familia española del cardenal, debió ser este viaje el cauce a través del cual se fraguó el encargo del canónigo, quien debió solicitar al purpurado el consejo y la adquisición de tan magna creación en Roma, cuanto más, Luigi Valadier trabajó para el cardenal durante su estancia. Por lo tanto, no creemos caer en el error si consideramos que la urna de oro fue una obra ideada por el cardenal Solís y costeada por el referido canónigo, pues es evidente que es reflejo de los gustos tan refinados que siempre tuvo y del lujo y la opulencia que manifestó en sus estancias en Roma. Ni que decir tiene que Luigi Valadier fue el orfebre más destacado de la Ciudad Eterna durante la segunda mitad del siglo XVIII, trabajando para la mayor parte de la nobleza romana, los papas y las cortes europeas.

Al igual que sucede con gran parte de su creatividad, de esta urna se conserva incluso su dibujo preparatorio en una colección particular, y que sería el mostrado probablemente al cardenal Solís para su visto bueno y posterior ejecución. Lo cierto es que se trata de una magnífica creación donde se respira lo novedoso del arte de Valadier, al ser uno de los primeros que en la década de 1760 se dejó seducir por los nacientes motivos

neoclásicos. Y eso es lo que se advierte en esta obra. Si bien su estructura está basada en una sencilla caja cuadrada, sus paredes se mueven de forma alabeada, movimiento subrayado gracias a unos aletones vegetales con querubes que se ubican en las esquinas, algo que la va a trasformar, dándole un aspecto blando y plástico propio de la estética rococó. Sin embargo, para ornamentar cada uno de los frentes, utiliza la medalla ovalada y laureada que habla del aludido adelanto a las formas academicistas. En dichos medallones se reproduce una iconografía catequética, en la que se recalca el sacrificio redentorista de Cristo. Así, en la portada aparece el tema del Llanto ante Cristo muerto, mientras que en el reverso se recrea la Cena de Emaús como manifestación de la muerte y resurrección de Jesucristo, subrayando con ello los acontecimientos que celebra la Iglesia Católica durante el triduo pascual, momento en el que es utilizada esta pieza. Además, en los tondos laterales se argumenta la idea de la doble naturaleza de Cristo, pues en el lateral derecho aparece Cristo orando en el Huerto de los Olivos, manifestando el sufrimiento humano que el redentor soportó durante su pasión, mientras que en el izquierdo se reproduce la visión teofánica de Cristo con la Transfiguración en el Monte Tabor.

En su cubierta, igualmente de perfil campaniforme y alabeado, otros cuatro campos nacen de las tornapuntas salientes que dividen su superficie, quedando la principal ocupada por una venera que a manera de coronamiento remata la puerta de la urna y de la que pende una guirnalda de frutos soportadas por dos cabezas de querubes que enmarcan el tondo central. Sin embargo, en los segmentos laterales y en el trasero aparecen otras medallas ovaladas de menor tamaño que vienen a reafirmar los conceptos doctrinales antedichos, pues sobre la Oración en el Huerto se recrea la Santísima Trinidad, aludiendo en esta ocasión a la divinidad de Cristo, mientras que su humanidad sobre la Transfiguración es manifiesta con la escena de la lanzada de Longinos. Finalmente, en la parte trasera se muestra la veneración del Santísimo Sacramento por una pareja de ángeles, reafirmando así la función de contenedor para la reserva eucarística de esta arqueta. Todo ello sin olvidar, el pelícano con sus crías que corona la pieza, símbolo del Amor Fraterno, que en definitiva es lo que se conmemora el Jueves Santo.

Pero, además, del Rosal comprobó que en el monumento la urna resultaba pequeña, por lo que propuso hacer una nueva peana que sería estrenada el 17 de marzo de 1774. En esta ocasión, recurrió al flamenco Francisco Leclare y ahora será labrada en plata con elementos sobredorados. En concreto, reproduce la típica pieza de planta cuadrada y ligeramente alabeada, movimiento que se repite en su alzado compuesto por dos tramos, uno menor apaisado y otro mayor vertical, ambos cubiertos por una malla de plata con los sobrepuestos dorados de cartelas figurativas. En la parte inferior se recrean los temas eucarísticos, como son los dos muchachos con el racimo de uvas, el Arca de la Alianza, un altar con el cáliz y la hostia y el tabernáculo de los panes de la propiciación. En la parte superior aparecen otros medallones similares en los que se disponen temas de la Pasión de Cristo: el Camino del Calvario, el Ecce Homo, la Exaltación de la cruz y la Crucifixión.

Finalmente, el último elemento incorporado a este conjunto fue la llave, una obra en oro con diamantes que fue ejecutada por el gaditano José Fernández Guerrero en 1807 con el oro de unas hebillas y otras piezas menores de la fenecida custodia de oro. En ella destaca la cabeza de la llave en forma de cartela circular cobijando una estrella de seis puntas adornada con diamantes, de donde prende una gruesa cadena de múltiples eslabones esféricos.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

COLLANTES DE TERÁN, F.: "Noticias y apuntes para la historia de la Catedral de Sevilla, tomados de varios legajos de papeles curiosos que se conservan en el Archivo de esta Santa Iglesia", *Archivo Hispalense,* nº 3, 1887, pp. 272-273.

GONZÁLEZ-PALACIOS, A.: *I Valadier. Andrea, Luigi, Guiseppe,* Officina Libraria, Milano,2019, pp. 134-135.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 628-629.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 52.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla,1976, t. II, p. 184.

SANZ SERRANO, M. J.: "La orfebrería italiana en Sevilla (I)", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 106-107.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla.* Guía oficial, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 170.

COPÓN DEL JUEVES SANTO, 1772

Anónimo madrileño

Oro cincelado, repujado, torneado y grabado,
plata sobredorada, y diamantes, rubíes y esmeraldas

20 x 13 x 13 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Este copón para la reserva del Jueves Santo fue consecuencia de la llegada de la nueva urna de oro de Luigi Valadier en 1771. El mal acomodo que presentaba la antigua pieza en esta arqueta provocó que, en el cabildo celebrado el 22 de noviembre de ese mismo año, el mayordomo Pedro José del Campo diese a conocer que un señor devoto y pío había recabado limosnas con la intención de hacer un copón de oro y pedrería para que hiciera "juego y correspondencia con el gusto y belleza de la urna". Un ofrecimiento que fue muy bien acogido por los capitulares, los cuales dieron su permiso para que fabricase dicha dádiva. Y si bien en este auto se nos ocultó la identidad del promotor de la obra, cuando finalmente el fabriquero registró el copón en el inventario, señaló que era el mismo donante de la urna de oro, el canónigo Jerónimo Ignacio del Rosal. La obra fue ejecutada en los talleres de platería de la Villa y Corte de Madrid entre fines de noviembre de dicho año y el 9 de abril de 1772, ya que en el capítulo celebrado ese último día fue presentado, estrenándose el Jueves Santo siguiente. Desafortunadamente no conocemos su autor, pero sí su peso y coste recogido en su registro. En él se dice que se emplearon 39 onzas y media de oro tanto en la obra como en el sobredorado de las partes de plata, siendo valoradas en 12.540 reales. El trabajo de su hechura alcanzó 3.555 reales y su cincelado concretamente 610 reales. La plata utilizada en el refuerzo interno de la pieza pesó 18 onzas y su coste ascendió a 396 reales. Y la pedrería estaba compuesta por 1.983 diamantes, 332 rubíes y 195 esmeraldas. Los primeros tuvieron un peso de 72 quilates y medio y su valor alcanzó los 22.293 reales; los rubíes pesaron 32 quilates y un ochavo y costaron 3.838 reales con 32 maravedíes; y los 31 quilates y medio de esmeraldas se tasaron en 4.016 reales con 8 maravedíes. El trabajo empleado en estas 2.510 piedras y su engarce en las diferentes partes del copón de oro fue valorado en 10.040 reales.

Sin duda, se trata de un trabajo sobresaliente, pues tanto su cincelado en oro como los diferentes engastes de pedrería son de gran calidad. Su peana de planta circular presenta una pequeña pestaña decorada por una hilera de minúsculos diamantes facetados, tras la que arranca un friso igualmente decorado con esta misma piedra preciosa, pero ahora recreando una cadeneta de hojas de laurel. El cuerpo superior de la peana ligeramente acampanado muestra un delicado cincelado, describiendo cuatro grandes *cartouches* formados por jugosos tallos enroscados con terminaciones encrespadas. Estas cartelas son las que sirven de base para unos ramilletes sobrepuestos de diamantes, rubíes y esmeraldas montados en plata. Estos ramos son de diseño triangular, pues están compuestos por un tallo central rematado por una gran margarita y dos tallos laterales con otras menores. Aquí tallos y hojas se forman a base de diamantes en cabujón y facetados, y las esmeraldas y los rubíes se disponen en corona, recreando los pétalos de la margarita junto a otros diamantes, destacando el central más grande y de talla oval. Enmarcando las cartelas y los ramos se localizan en vertical alargados tallos rematados en otras margaritas. La peana se remata en un toro saliente decorado con otra guirnalda a base de flores de cuatro pétalos de diamantes con pistilo de rubí, que se enlazan entre pequeñas parejas de hojas alargadas con minúsculos diamantes ovalados.

El vástago se reduce a un nudo periforme invertido, decorado a base de cartelas verticales que sirven de marco a otras margaritas de ocho pétalos de diamantes y una gruesa esmeralda central de talla tabla, a la que se le añaden en el tallo tres pequeños rubíes entre diamantitos. Un collarín de rubíes corona el nudo y sirve de basamento al estrecho y corto cuello donde se apoya la copa, el cual presenta otra guirnalda de flores, en este caso con pistilos de rubíes y esmeraldas en alternancia y talladas en cabujón. Igualmente es deslumbrante el adorno de la ancha copa semiesférica. Otras cuatro grandes *cartouches* de rocalla, con sus roleos vegetales enroscados y encrespados en un diseño amplio y simétrico, ocupan toda su superficie ejecutados en un cincelado no muy elevado. Sobre estas cartelas se superponen nuevamente ramos de pedrería. Estos son muy parecidos a los de la peana, incluso en la disposición, tamaño y formas de las piedras, aunque con un diseño más abierto. De igual modo, alargadas bandas florales aparecen entre los cartuchos de rocalla, así como en los ángulos de sus crestas se asoman detalles de flores con tallo y pétalos de diamantes, un rubí como pistilo y una minúscula esmeralda haciendo de hojita. Dos frisos de diamantes rematan la copa y la tapadera, el primero formado por pequeños diamantes tabla dispuestos en hilera, mientras que la cadeneta de hojas a manera de láurea se dispone sobre el arranque de la tapadera de perfil ligeramente bulboso. En ella, si bien las cartelas de rocalla y sus ramos sobrepuestos de pedrería son iguales, la diferencia viene marcada en los tallos intermedios rematados por margaritas, que en este caso presentan un lazo inferior en diamantes con una esmeralda talla tabla en el centro, semejante a los diseños de joyería de estos años. En el centro, sobre una peana circular formada por una hilera de diamantes talla rosa, enmarcada por una guirnalda con detalles de esmeralda y rematada por una corona de rubíes, se levanta la cruz de traza bulbosa y cubierta también por pequeños diamantes, con cuatro rubíes en los ángulos y en los extremos de los brazos menores tres esmeraldas.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

COLLANTES DE TERÁN, F.: "Noticias y apuntes para la historia de la Catedral de Sevilla, tomados de varios legajos de papeles curiosos que se conservan en el Archivo de esta Santa Iglesia", *Archivo Hispalense*, nº 3, 1887, pp. 273-276.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Sobre el copón de oro que se fabricó en "correspondencia con el gusto y belleza" de la urna de Valadier para el monumento del Jueves Santo de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 32, 2020, pp. 351-364.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 52.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 184.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 170.

APARATO QUE SE PONE PARA EL LAVATORIO EL JUEVES SANTO POR LA MAÑANA DESPUÉS DE LOS OFICIOS, 1829

Croquis explicativo relativo a la distribución de las piezas y del mobiliario necesario para cumplir con el ceremonial litúrgico, establecido en la Catedral de Sevilla, para el lavatorio del Jueves Santo en la Capilla Mayor y Crucero

Manuel Rodríguez Bravo

Papel. Tintas ocres y aguada marrones

34,2 x 23,4 cm

ACS, FC, Secc. III, Sign. 9746 y Secc. X, Sign. 182

Este es uno de los veintidós bocetos o croquis que forman parte de un cuaderno, denominado en las actas capitulares como "añalejo" que es, según el diccionario de la RAE, "lo que es y dura por tiempo de un año o se repita cada año". Clasificado en la Serie Ceremonial de la Sección de Liturgia del Archivo de la Catedral de Sevilla, presenta en cada una de sus hojas, de forma detallada, qué piezas debían emplearse y cómo se debían situar estas en cada uno de los actos a celebrar en la catedral y en otros templos de la ciudad, como son las iglesias de San Sebastián, San Marcos y San Isidoro, la colegiata del Salvador y el convento de San Francisco de Sevilla.

No se trata sólo de celebraciones cultuales en función del calendario litúrgico, sino que incluye también otros actos capitulares no dirigidos al culto, como son las convocatorias de oposiciones a maestro de capilla, a organista, o la disposición del coro para el cónclave en la capilla de los Cálices.

Durante años se consideraron anónimos estos dibujos, puesto que no están firmados, pero a día de hoy podemos afirmar que su autor debió ser Manuel Rodríguez Bravo, quien presentó estos croquis de ceremonias para el año 1830 en su examen de oposición a la plaza de 2º maestro de ceremonias, que obtuvo en 1829.

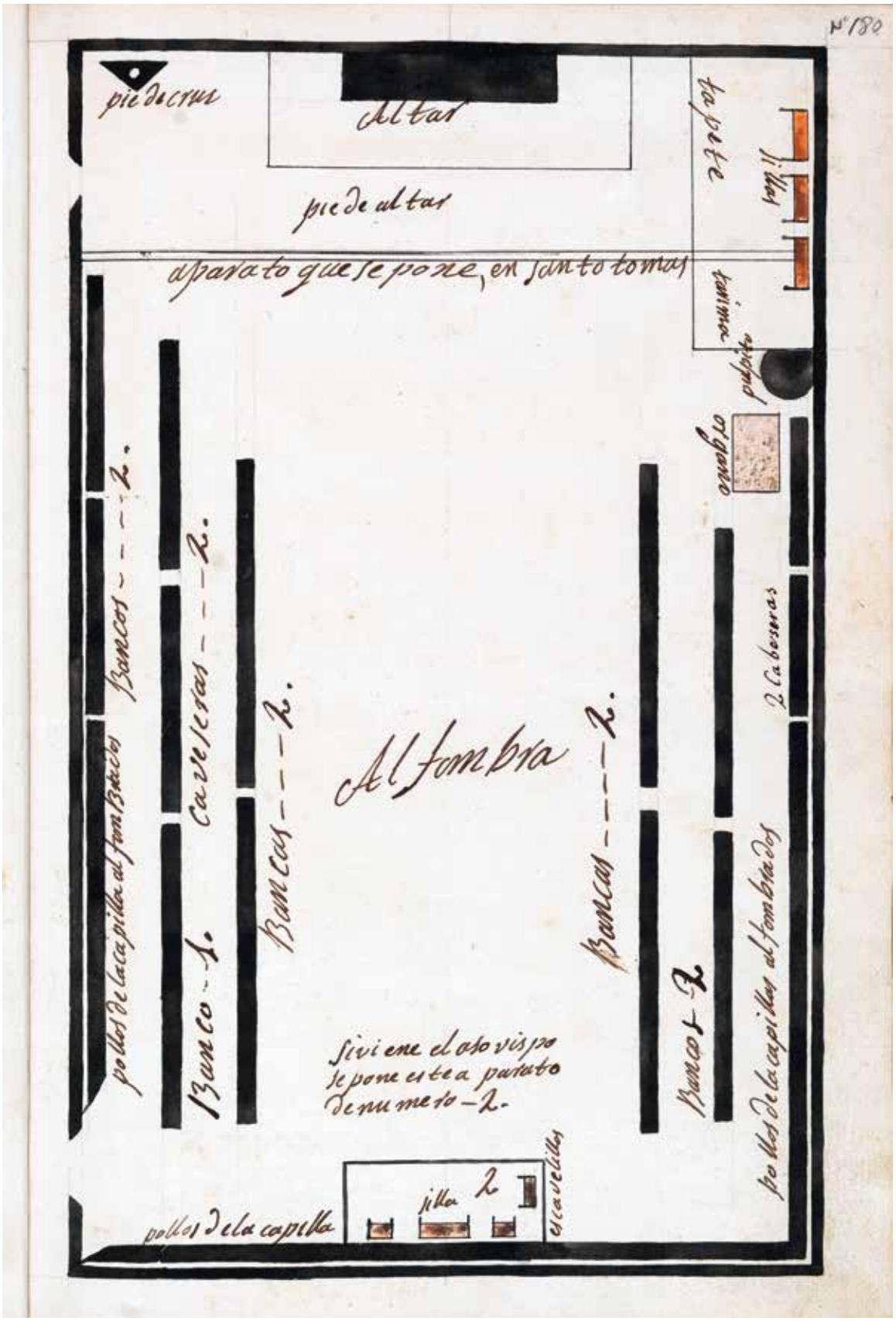
Según acuerdo de Cabildo de la Diputación de Ceremonias de 1829[1], ante la jubilación del anterior maestro de ceremonias 1º, su lugar lo ocuparía el que, hasta entonces, había sido 2º, quedando la plaza de este libre, por lo que se decide que para seleccionar al nuevo maestro de ceremonias 2º se debía realizar un examen de Latinidad y de Sagradas Ceremonias. Se presentaron dos pretendientes: Juan Nepomuceno Rodríguez, capellán de la capilla de Scalas y Manuel Rodríguez Bravo, presbítero, sacristán menor del altar mayor. Tras realizar el examen es seleccionado el segundo, Manuel Rodríguez, acordando entregarle el añalejo de 1830 que había presentado para su examen, por lo que entendemos que, con posterioridad, lo debió utilizar para el desempeño de sus funciones y quedó en el Archivo Capitular.

Fue Diego de Deza, arzobispo de Sevilla (1504-1523), quien, en sus Estatutos Capitulares[2], determinó que en todo lo relativo al culto divino se debía actuar con aderezo y diligencia extrema, por lo que mandó al deán y cabildo que eligieran a un beneficiado, el que se considerase más hábil para ello, para encargarlo de tratar con el prior y con todos los ministros sobre las ceremonias que cada uno de ellos debía realizar, en qué tiempo, cómo y en qué lugares según el momento, debiendo tener todo apuntado en un libro para poder dirigir y avisar de cada detalle. Se trataba, por tanto, de las obligaciones que debía cumplir el maestro de ceremonias en el desempeño de su oficio, para lo cual era necesario tener conocimiento preciso de todo, estando los restantes ministros obligados a obedecerle como si se tratara del deán. Son unas obligaciones que en lo esencial responden a las mismas directrices que debe cumplir el actual maestro de ceremonias, según los estatutos del año 2001.

María Isabel González Ferrín

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7403, pp. 5r y 8r.

[2] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7426, p. 22r.


Nº 180
pie de cruz
Altar
pie de altar
aparato que se pone, en santo tomas
Bancos ---- 2.
Cazeras ---- 2.
Bancos ---- 2.
Alfombra
Bancos ---- 2.
2 Cabeseras
Banco 1.
Banco 2
si viene el obispo se pone este aparato de nuevo -2-
2
silla
escaveillas
pollos de la capilla

CÁLIZ DE ORO DONADO POR EL CARDENAL DELGADO Y VENEGAS, 1777

Damián de Castro y Osorio (Córdoba, 1716-Sevilla, 1793)

Oro cincelado, repujado, fundido,
grabado y torneado, plata sobredorada

29 x 15 x 15 cm

Marcas: CAS/TRO (Damián de Castro),
león rampante (Córdoba), lis/CASTRO (Damián de Castro)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La llegada de este cáliz de oro se debió a la munificencia del cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas. Tras oficiar la misa *In Coena Domini* el Jueves Santo de 1777, el prelado tuvo el espléndido desprendimiento de donar al cabildo hispalense todo el pontifical que había utilizado en la ceremonia, encabezado por este cáliz de oro y seguido por un juego de vinajeras, una jarra y una pareja de bandejas de plata, sin olvidar todos los ornamentos bordados y de ricos tejidos con los que se había revestido en dicha misa. Unas piezas de plata que habían sido realizadas por el distinguido platero cordobés Damián de Castro, con el que había tenido una prolija relación de patrocino desde que fue canónigo magistral de la catedral cordobesa, de ahí que, para testimoniar su liberalidad con las sedes catedralicias de sus anteriores prelaturas de Canarias y Sigüenza, el platero se encargase de ejecutar obras de gran relevancia. De hecho, el cáliz de oro de la catedral sevillana fue encargado a la par que hacía con otro y un copón que Delgado y Venegas donaba a la mezquita-catedral, cuyo recibo firmó el propio Damián de Castro el 2 de marzo de dicho año y donde se especificaba que había pesado 52 onzas y 11 adarmes de oro y costado 16.860 reales.

Por lo tanto, este cáliz lo había hecho exprofeso para esta ceremonia y para esta donación y evidencia el conocimiento que tenía el orfebre de lo que se venía haciendo en Europa, pues su composición y adorno nos recuerda a las creaciones italianas de esta época. De hecho, tan solo hay que tener presente la creatividad de Giovanni Giardini plasmada en sus *Disegni Diversi* (Roma, 1734), donde la resolución de angelotes enmarcando cartelas o como atlantes fueron recursos ornamentales utilizados por dicho orfebre en sus diseños de cálices números 2 y 3. Así, parece inspirarse en estas creaciones romanas a la hora de plantear la peana lobulada con un alzado ondulante a base de tres cartelas de rocalla enmarcadas por angelotes recostados. Dichas cartelas presentan claramente una iconografía propia de la misa de la Cena del Señor, pues además de recrear la Santa Cena, aparecen también el Lavatorio y la Comunión de los Apóstoles. Muy original es el nudo que, sin perder el sentido plástico y bulboso, se genera a través de tres angelotes atlantes que soportan un racimo de uvas que pende en su centro. Una disposición que igualmente se repite en la subcopa, en la cual de nuevo cartelas figurativas arrocalladas están escoltadas por elegantes querubes, generándose un perfil quebradizo y ondulante que da paso al labio liso superior. La iconografía que se reproduce en estos *cartouches* se basa en temas pasionistas

como son el Prendimiento, la Flagelación y la Caída de Cristo camino del Calvario. Unas escenas que están recreadas con gran minuciosidad y que determinan la función que a partir de este momento tendrá este cáliz de oro utilizado para los oficios de Semana Santa. La aludida inspiración romana también la hallamos con una serie de paralelos de aquellos talleres, como los diseños de los Arrighi o el cáliz de oro que hizo para Joao V el orfebre Lorenzo de Capolari, del que la capilla de la Antigua de la seo hispalense conserva un magnífico frontal de altar llegado en 1761. Un cáliz que será uno de los principales logros del platero y que también reproducirá en otras ocasiones, como en el conservado en la parroquia de Santa María de Priego de Córdoba, de hacia 1785. Además, para dejar constancia de tal desprendimiento, el prelado hizo grabar su escudo episcopal en la tapa en plata dorada que cierra el reverso de la peana.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, Imp. de Izquierdo y Comp.ª, 1906, p. 685.

MORENO CUADRO, F.: *Platería Cordobesa,* Cajasur, Córdoba, 2006, p. 161.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 623-624.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Cáliz del Cardenal Delgado y Venegas", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 204.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Madrid, Talleres Voluntad, 1930, p. 44.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976, t. II, p. 154.

SANZ SERRANO, M. J.: "La orfebrería cordobesa en la catedral de Sevilla", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Tomo IV. Andalucía Moderna (s. XVIII),* Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1976, pp. 275-288.

SANZ SERRANO, M. J.: "Damián de Castro. Cáliz", en *El Fulgor de la Plata,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 340.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 164.

JARRA Y PAREJA DE BANDEJAS DONADAS POR EL CARDENAL DELGADO Y VENEGAS, 1777

Damián de Castro y Osorio (Córdoba, 1716-Sevilla, 1793)

Plata en su color con detalles sobredorados, cincelada, repujada y grabada

Jarra 30 x 26 x 16 cm; bandejas 4,5 x 57 dm cm

Marcas: CAS/TRO (Damián de Castro), león rampante (Córdoba), lis/CASTRO (Damián de Castro) (bandejas)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Con la toma de posesión del prelado don Francisco Javier Delgado y Venegas en 1776 se inició un periodo de buena convivencia con el Cabildo Catedral hispalense, que tuvo su reflejo en demostraciones generosas de amistad por parte del arzobispo. Sin duda, la primera fue la acontecida tras acabar el oficio del Jueves Santo del año siguiente, en el que decidió entregar a la catedral todo el pontifical que había usado en la misa *In Coena Domini*, compuesto por un cáliz de oro y un juego de vinajeras, una jarra y una pareja de bandejas, piezas estas últimas de plata pertenecientes al ajuar del arzobispo, al igual que los ornamentos que también utilizó en esta celebración, todo ello hecho exprofeso para la primera vez que el arzobispo presidía esta ceremonia en la catedral de Sevilla.

Entre todas estas creaciones de plata, el conjunto formado por la jarra y las dos bandejas, utilizadas en el rito del Lavatorio del oficio del Jueves Santo, son sin duda las más sobresalientes, salidas del prolijo e importante taller cordobés de Damián de Castro. Entre la distinguida clientela de este orfebre se encontraba Delgado y Venegas, el cual lo conoció en la platería catedralicia cordobesa durante sus años como canónigo magistral en la mezquita catedral. Sin duda, debió quedar admirado por las creaciones que el platero estaba haciendo por aquellos entonces para el Cabildo cordobés, pues a partir de estos años se convirtió en su platero de referencia, hasta el punto de que, durante sus episcopados en las diócesis de Canarias y Sigüenza, siempre reclamaría a Castro cuando quiso agasajar con regalos a sus cabildos catedralicios.

En esta ocasión, las marcas del platero cordobés están presentes en las bandejas, mientras que la jarra, si bien no presenta dichas señales, no se puede dudar de su paternidad, ante la falta de la documentación contable de la adquisición de este conjunto. En las tres piezas, la plasticidad de la rocalla lo invade todo, la cual sobresale al contrastar su sobredorado sobre el fondo de plata blanca. Las bandejas se resuelven de manera circular, con una orilla ancha y saliente, salpicadas de rocallas y cuyo voluminoso borde está compuesto por ces enroscadas y enlazadas, generando una línea ondulante que igualmente se repite en el perfil del fondo de la bandeja. Aquí desde el medallón central parten unos gallones aristados que de manera sinuosa van generando esa sensación de movimiento helicoidal, alternándose bandas lisas con otras donde alargados riñones encrespados añaden ese toque asimétrico que igualmente se repite en el blando y saliente marco de la medalla heráldica central. Y aquí, como bien argumenta el profesor Palomero Páramo, se reproducen las armas del arzobispo rematadas por la cruz patriarcal de la sede hispalense, por lo que el encargo se realizó tras la referida toma de posesión de

esta sede. Estas bandejas tendrán su repercusión en el tesoro catedralicio, pues se convertirán en el modelo a seguir para las que años después Vicente Gargallo Alexandre ejecutaría para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua.

Por su parte, la jarra representa un buen ejemplo del estilo rococó internacional. Con una peana circular, con pestaña ondulante y alzado en forma de cuello de paloma, el recipiente se resuelve a manera de cuerpo panzudo y cuello estilizado, ambos segmentados por un friso intermedio rehundido, donde van a concluir las alargadas tornapuntas encrespadas que confieren esa plasticidad aludida propia del estilo y el movimiento helicoidal igualmente a sus paredes, contrastando estos motivos de rocalla con una superficie lisa, tal y como sucedía en sus bandejas compañeras. Muy interesante es el elegante pico vertedor, la tapadera que se remata en una cabeza de águila, cuyas plumas se funden con la hojarasca, y la estilizada asa lateral a base de las características ces encrespadas entrelazadas.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería en la catedral de Sevilla*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1989, nº 14.

MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*, CajaSur publicaciones, Córdoba, 2006, pp. 160-161.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 624-625.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 49.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, p. 171.

SANZ SERRANO, M. J.: "La orfebrería cordobesa en la catedral de Sevilla", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Tomo IV. Andalucía Moderna (s. XVIII),* Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1976, pp. 275-288.

SANZ SERRANO, M. J.: "Damián de Castro. Bandeja", en *El Fulgor de la Plata,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 440.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 170.

VINAJERAS CON SALVILLA, CA. 1759-1767

Damián de Castro (Córdoba, 1716-Sevilla, 1793)
Plata sobredorada, cincelada y repujada
Salvilla: 27'5 cm de largo; vinajeras: 13 cm de alto
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Platillo de tipo ovalado con perfiles sinuosos, bordes moldurados y fondo liso. La orilla, que mantiene los mismos contornos en su lado interno, aparece decorada a base de rocallas. Las jarritas, contenedoras del agua y del vino, se encuentran ornamentadas con profusas ces y más rocallas, presentando en primera instancia una pestaña mixtilínea y pie con gollete troncocónico, el cual, sostiene el cuerpo bulboso y gallonado del que parte el cuello cilíndrico de perfiles cóncavos. La boca y tapa se muestran con forma sinuosa, mientras que el asa se compone de roleos vegetales.

Estas piezas, junto a un cáliz, una patena, una cucharita, una campanilla, un jarro y dos bandejas, fueron donadas por el arzobispo de Sevilla y Patriarca de las Indias don Francisco Javier Delgado y Venegas el 27 de marzo de 1777, festividad del Jueves Santo. Las que nos conciernen -la salvilla y vinajeras-, presentan las marcas «lis/ARANDA», «CAS/tRO» y el león rampante de la ciudad de Córdoba, indicándonos que su artífice fue Damián Cosme de San Pedro Castro y García Osorio. Este platero, hijo y discípulo de Juan de Castro, nació en Córdoba el 27 de septiembre de 1716 y fue aprobado el 16 de diciembre de 1736. Igualmente, sabemos que en 1746 contrajo matrimonio con la hija del afamado platero Bernabé García de los Reyes y que, en 1751, nació su hijo Juan, quien siguió la misma profesión. Finalmente, terminaría muriendo en Sevilla el día 7 de junio de 1793.

Las piezas, contrastadas por Bartolomé de Gálvez y Aranda, fueron realizadas ente los años 1759 y 1767, ya que son los años en los que el mencionado platero empleó el punzón de la flor de lis con su apellido. Por consiguiente, esto nos indica que fueron donadas a la catedral de Sevilla entre diez y dieciocho años después de su realización.

Fermín Lazpiur Santos

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA,* tomo 48, 1982, p. 331.

GARCÍA MOGOLLÓN, F.J.: "Notas sobre la plata cordobesa. Obras marcadas por Damián de Castro en Cáceres", *Norba: Revista de arte, geografía e historia,* nº 3, 1982, p. 15.

ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa,* Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1980, p. 87.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 623.

PAREJA DE COPAS Y SALVILLAS DE ORO DEL ARZOBISPO VIZARRÓN DONADA PARA LA COMUNIÓN DEL JUEVES SANTO, 1741

Andrés Segura y Manuel Benítez de Aranda

Oro torneado, cincelado y grabado

Copas 16 x 8 x 8 cm; salvillas 3 x 21,5 x 21.5 cm

Marcas: Ciudad de México, GÔSA/LEZ (Diego González de la Cueva), sello con Águila (Quinto Real), SE-/VR- (Andrés Segura), BENITE (la NI y la TE fusionadas) (Manuel Benítez de Aranda)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El legado de plata americana más importante que recibió la catedral fue el realizado por el arzobispo de México y virrey de la Nueva España don Juan Antonio de Vizarrón (1682-1747). Este prelado, antes de su arribo a tierras americanas, había sido arcediano de Sevilla y canónigo de la catedral hispalense, por lo que, en su testamento redactado en 1744, tres años antes de su muerte, tuvo a bien ser generoso con la que había sido su casa madre y donar un conjunto de piezas de plata y oro que supliera algunas necesidades existentes en el ajuar catedralicio que él conocía a la perfección y que había mandado hacer en 1741. Se concretó en doce blandones de plata de un tamaño gigantesco para el culto de la capilla mayor, en tanto él había estado al frente en un principio de la fabricación del altar de plata hasta su marcha en 1730. Igualmente, para la capilla de "Nuestra milagrosísima Señora y Madre la Antigua" envió un juego de cáliz y vinajeras de oro. Y finalmente, el conjunto se completaba con dos copas con sus respectivas salvillas fabricadas también en oro que donaba para una ceremonia específica, la del "Jueves Santo en la Comunión de Señores Prebendados (para) administrar vino en los lados del Altar Mayor, en lugar de los dos cálices, que siempre han servido". Sin lugar a dudas, conocedor de la pobreza y antigüedad que presentaban estos dos cálices, tuvo a bien entregar este juego que, si bien no dudamos que fue realizado exprofeso para este legado, lo cierto es que responden a tipologías claramente civiles, propias de una vajilla española de época barroca. Lo único que le diferenciaba era el material tan suntuoso empleado, el oro, que no era habitual en las casas de la época. Lo cierto es que también es llamativo en estas piezas auríferas, la importante cantidad de punzones que se reparten en su superficie, pues lo habitual era que no se estamparan en este material. Además de los relativos a la ciudad de México y al marcador Diego González de la Cueva, la historiografía ha identificado los punzones de los autores que estuvieron detrás de su ejecución, en concreto, los plateros Andrés Segura y Manuel Benítez de Aranda.

Por lo tanto, se trata de un conjunto singular por presentar una tipología no habitual en los ajuares eclesiásticos como hemos expresado. Las salvillas tienen un pie en forma de peana circular con cuello troncocónico que sostiene la bandeja circular, con orilla moldurada y medallón igualmente señalado para servir de asiento a la copa. Estas presentan un corto desarrollo, pues de su peana circular parte un astil de poca altura formado por un nudo periforme, de donde nace un vaso cónico con base gallonada. Todas las piezas están recorridas por motivos vegetales a manera de encaje de puntas, recordando en la técnica al picado de lustre, pero ya con sabor barroco, destacando las flores estrelladas que cubren el medallón central de las bandejas.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

RUBIO MERINO, P.: "El arzobispo-virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla", *I Jornadas de Andalucía y América,* La Rábida, Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1981, tomo II, pp. 117-131.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *La plata y otras dádivas indianas en la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2024, pp. 78-79.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid,1930, p. 52.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla,1976, tomo II, p. 157.

SANZ SERRANO, M. J.: *La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental,* Fundación el Monte, Sevilla, 1995, pp. 76-77.

SANZ SERRANO, M. J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Platería mexicana en Andalucía Occidental", *Buenavista de Indias,* nº 5, 1992, pp. 36-53.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 169.

ÁNFORAS DE LOS ÓLEOS DEL JUEVES SANTO, 1798

Vicente Gargallo Alexandre (Zaragoza, 1742-Sevilla, 1808)
Plata en su color y sobredorada torneada, cincelada y fundida
64 x 56 x 37,5 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El trío de ánforas creado para ser utilizadas en la misa crismal del Jueves Santo en la catedral de Sevilla, cuando se consagran el crisma y los óleos de catecúmenos y enfermos para su posterior reparto a las parroquias diocesanas, es una obra neoclásica del platero zaragozano Vicente Gargallo Alexandre. Su fabricación fue planteada en el cabildo del 13 de enero de 1797, cuando los mayordomos de fábrica advertían de la necesidad de su renovación ante el deterioro que experimentaban las antiguas, y por ello, el 21 de enero siguiente, se determinó una resolución muy reveladora de la nueva deriva estética del Cabildo. En concreto, se solicitó al canónigo doctoral que estaba en la Corte que encargase al aragonés Antonio Martínez la hechura de las tres ánforas "y que cuide sean del mejor gusto, según corresponde a la grandeza de esta Santa Iglesia". Está claro que los capitulares ya se habían doblegado al gusto académico, cuyo mejor representante a nivel nacional era la real fábrica de platería dirigida por el mencionado orfebre en Madrid. El 22 de noviembre, el mayordomo presentó al cabildo los diseños enviados por Martínez para que eligiesen el más adecuado, proponiendo que, tras su decisión, este fuese ejecutado por el platero de la fábrica con el fin de abaratar costes. Por lo tanto, en esta resolución finalmente se le impuso a Vicente Gargallo Alexandre, que fue platero catedralicio entre 1786 y 1808, un diseño ajeno que debía labrar siguiendo el más puro neoclasicismo, algo que supo ejecutar sin dificultad, recibiendo por su plata y hechura 35.000 reales el 13 de diciembre de 1798.

Sin duda, las tres ánforas son plenamente neoclásicas. En efecto, son unas jarras sobrias y sencillas, con peana circular, cuerpo semiesférico y cuello troncocónico, además de presentar dos asas rectangulares y una tapadera superior. El adorno se basa en guirnaldas de flores y hojas con lazos, óvalos laureados, hojas lanceoladas de acantos, frisos con grecas, punteados y margaritas simétricas, además de gallones en la tapadera, todo ello propio de los trabajos de la fábrica Martínez. Sin embargo, en esta ocasión, hay que buscar el origen de este diseño en el Neoclasicismo romano, y más concretamente en Luigi Valadier, quien supo difundir sus propuestas por toda Europa.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la Catedral de Sevilla", *Norba: Revista de Arte*, nº 43, 2023, pp. 119-138.

CAPA PLUVIAL Y CASULLA DEL TERNO MORADO DE CUARESMA, 1686-1700

Anónimo sevillano

Tisú morado bordado en oro y sedas matizadas

Capa pluvial 146 x 300 cm. Casulla 125 x 71 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El terno llamado de Cuaresma, compuesto por capa, casulla y cuatro planetas, es el resultado de los bienes que por derecho de espolio recibió la catedral de Sevilla tras la muerte del arzobispo Jaime de Palafox en 1701. En concreto, el Cabildo heredó un pontifical morado con imaginería que se componía en origen de capa pluvial, casulla, bolsa, dos cubrelibros, gremial, paño de cáliz, estola, manípulo, zapatos y un terliz de gaza, y que fue valorado en su momento en 5.250 reales, el cual se destinó a los cultos cuaresmales a celebrar en el altar mayor catedralicio. De hecho, cuando se decidió reservar dicho terno para la Cuaresma, el Cabildo catedralicio acudió a la comunidad de capuchinas de Santa Rosalía, fundada igualmente por Palafox, para ejecutar varias prendas que faltaban para completarlo. En concreto, en la reunión del 19 de abril de 1720, el racionero Luis Serrano propuso que fueran estas monjas las que se ocuparan de completar este terno morado con la ejecución de dos planetas que fueran "iguales a la capa del preste". Una labor que fue concluida por las capuchinas el 17 de enero de 1721, y por la que recibieron 3.536 reales.

De las piezas realizadas en su origen para el pontifical de Palafox destacan la casulla y la capa pluvial, sin duda, las más lustrosas de cuantas conserva la catedral. Ambas están confeccionadas en tisú de plata morado y ornamentadas con ricas flores bordadas en oro que de manera simétrica van cubriendo toda la superficie del tejido, entre detalles de filamentosos tallos y pequeñas hojas que generan un rico contraste. Tanto en la cenefa de la casulla como en la de la capa pluvial presenta una decoración especial, pues su bordado en oro es más apretado y tupido, generando unas tarjas ovales en hilera que recoge toda una imaginería bordada en seda matizada. En la cenefa que centra la casulla muestra las figuras en busto de la Inmaculada Concepción, santa Bárbara y santa Lucía, y en el reverso el Buen Pastor, san Juan Evangelista, san Fernando y santa Rosalía. Por su parte, la capa pluvial presenta la representación del Calvario en el capillo, mientras que en su cenefa se dispone una hagiografía muy sevillana con los santos Isidoro y Leandro, san Fernando y san Hermenegildo y las santas Justa y Rufina, incluyendo otras devociones del prelado, como la siempre presente santa Rosalía y santa Marta. Cierto es que, como ya alertara Mena González, gran parte de esta imaginería fue torpemente rehecha con posterioridad, producto sin duda, de las muchas reparaciones que han sufrido estos tejidos a lo largo de su historia. A pesar de ello, es un buen trabajo barroco, del que no dudamos de su hechura en un taller hispalense ante la referida recreación de la santidad local, y quizás del bordador Sebastián Leonardo Alférez, del que sabemos trabajó para el prelado en el bordado de una capa pluvial encarnada en 1699.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos sagrados", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 678.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 57-58.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955, p. 130.

CASULLA Y PLANETA DEL TERNO DEL VIERNES SANTO, 1782-1784

Ana Davied Lacandre (Yenne-Saboya, 1728-Sevilla, 1804)
Terciopelo y raso negros, bordados en oro y sedas
Casulla 116,5 x 65, 5 cm. Planeta 135 x 143 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Uno de los ternos más ricos y suntuosos de la catedral de Sevilla es el negro bordado en oro destinado para el oficio del Viernes Santo. Una creación que se debe a una de las más importantes creadoras del bordado sevillano de fines del siglo XVIII, la saboyana Ana Davied Lacandre, esposa del también bordador Vicente Bazo. Este había comenzado a trabajar para la catedral en 1760, y tras la muerte en junio de 1781, será ella la que regente en solitario este prestigioso taller al que los mayordomos de fábrica Antonio Moreno y José Antonio Pastor y Valle le confiaron la ejecución de un terno rico de difuntos. En un principio, el terno estaba compuesto por una casulla, una capa, una pareja de dalmáticas, un paño de cáliz, una bolsa de corporales y una hijuela, y cuando fue presentado el 24 de enero de 1783 ante el Cabildo, gustó tanto a los capitulares que decidieron destinarlo a la liturgia del Viernes Santo y hacer otro más discreto para los oficios de difuntos, por lo que se hizo necesario la hechura de planetas para la celebración del pontifical cuando era presidido por el arzobispo. Por esta razón, durante 1783 Ana bordó una pareja de planetas, ya en uso el Viernes Santo de dicho año, ampliándose con otras dos, más ocho parches, dos estolas y manípulos, collarines y bocamangas, que fueron estrenadas en los oficios de 1784.

Afortunadamente, tal y como se ha indicado, el terno del Viernes Santo se ha conservado, aunque como es habitual ha sufrido algunas reformas y modificaciones, como la suplantación del terciopelo de seda negro de la casulla y capa pluvial por raso de seda en el siglo XIX. Una restauración que no modificó el diseño del rico bordado, que se distribuye en una apretada y abigarrada composición, cubriendo toda la superficie del tejido a base de motivos de rocalla con un ritmo ondulante y reiterativo de manera vertical en cascada, salvo en los parches y el capillo de la capa que generan composiciones concéntricas de gran belleza. Estos motivos de rocalla son principalmente ces encrespadas encadenadas, cornucopias rebosantes de flores, así como delicadas palmas y hojas que dejan casi oculto el tejido base. Técnicamente alterna puntos planos con otros de relieve, empleando cartulinas de relleno, canutillos de oro, hojuelas, lentejuelas y matizado de sedas que les confieren una mayor brillantez y suntuosidad a estos ornamentos.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

AMORES MARTÍNEZ, F.: "La maestra bordadora Antonia Bazo Davied (1751-1809). Su vida y su obra", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 779, 2023, pp. 836-843.

CHILLÓN RAPOSO, D.: "Terno de difuntos", en *Teatro de Grandezas*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 344-345.

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos sagrados", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, pp. 647-697.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Segundo, Imprenta de Álvarez, Sevilla,1935, p. 377.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Terno de difuntos", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 168.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La creatividad femenina en la Catedral de Sevilla: las bordadoras que trabajaron para su fábrica durante los siglos XV al XVIII", en *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia. Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, Sílex, Madrid, 2023, pp. 181-184.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 59.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955, p. 131.

MISERERE DE HILARIÓN ESLAVA, 1833

Miguel Hilarión Eslava Elizondo (Bularda, Navarra 21 de octubre de 1807-
Madrid 23 de julio de 1878)

Papel. Tamaño folio en vertical y apaisado. Encuadernación en holandesa

ACS, FC, SFCM, Sign. 35-1-1 y 35-1-2

El "Miserere" es una de las oraciones más célebres del salterio, un auténtico canto de penitencia, y así lo ha entendido siempre la Iglesia que, a lo largo de los siglos, lo ha empleado en las funciones penitenciales, en particular durante la liturgia de los oficios de Semana Santa.

Pero el Miserere como composición musical tiene sus orígenes a comienzos del siglo XVII, cuando se introdujo el espíritu barroco también en la música de las catedrales españolas, considerándose una de las obras maestras del género polifónico. Entre la documentación de la capilla de música, perteneciente al Archivo de la Catedral de Sevilla, se conservan numerosos Misereres de los que fueron autores los diferentes maestros de capilla de la misma, quienes tenían como obligación, al tomar posesión del oficio, componer un nuevo Miserere cada dos años.

Destaca especialmente entre todos ellos el Miserere del maestro de capilla Hilarión Eslava, cuya singularidad ha hecho que, con el paso del tiempo, su interpretación haya dejado de formar parte del rito de la liturgia, pasando a ser un concierto sacro.

El Miserere expuesto, de 1833, es el primero de esta tipología que realizó Hilarión Eslava para la catedral hispalense, apenas unos meses después de tomar posesión del cargo de maestro de capilla. Se trata de la partitura autógrafa copiada en limpio, con algunas correcciones e indicaciones para los copistas, quienes confeccionaron numerosas partichelas de esta obra conservadas igualmente en el Archivo de la Capilla de Música.

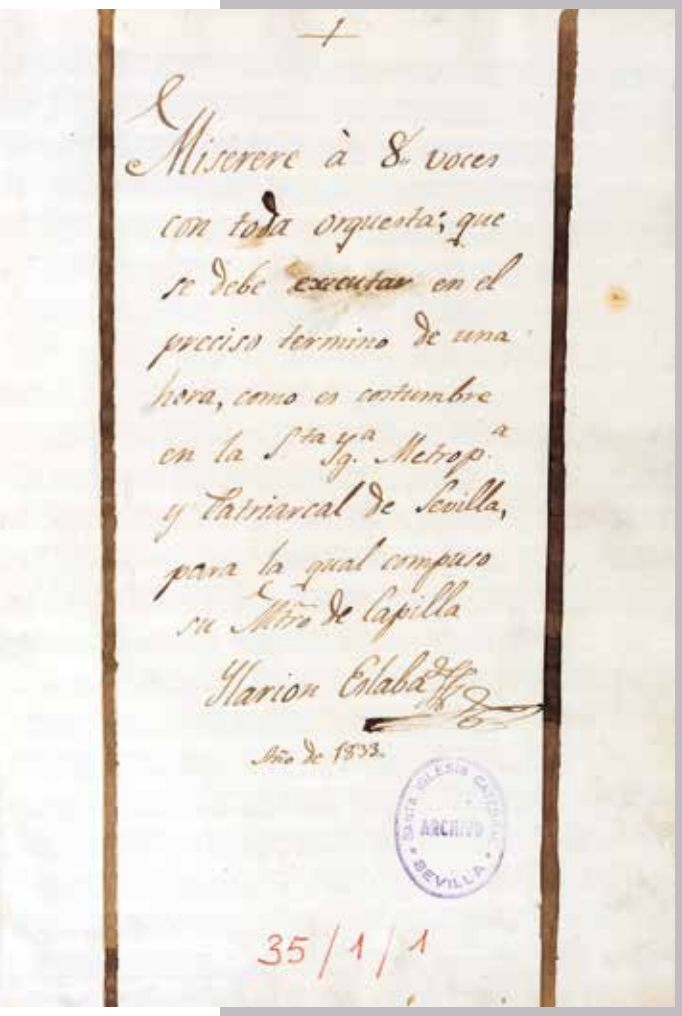
Hilarión Eslava compuso otros Misereres con pequeñas variaciones, tanto para la catedral de Sevilla como para las de otras ciudades andaluzas, llegando a publicar muchas de sus obras, adelantándose con ello a lo que hacían otros autores contemporáneos.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ CALO, J., S.J.: *Tres misereres andaluces de Hilarión Eslava. Vol. I Miserere de la catedral de Sevilla, 1835- 1837*, Editorial Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2011.

LÓPEZ CALO, J., S.J.: "El Miserere de Eslava", *Boletín de Bellas Artes*, nº 27, 1999, pp. 199-259.



1

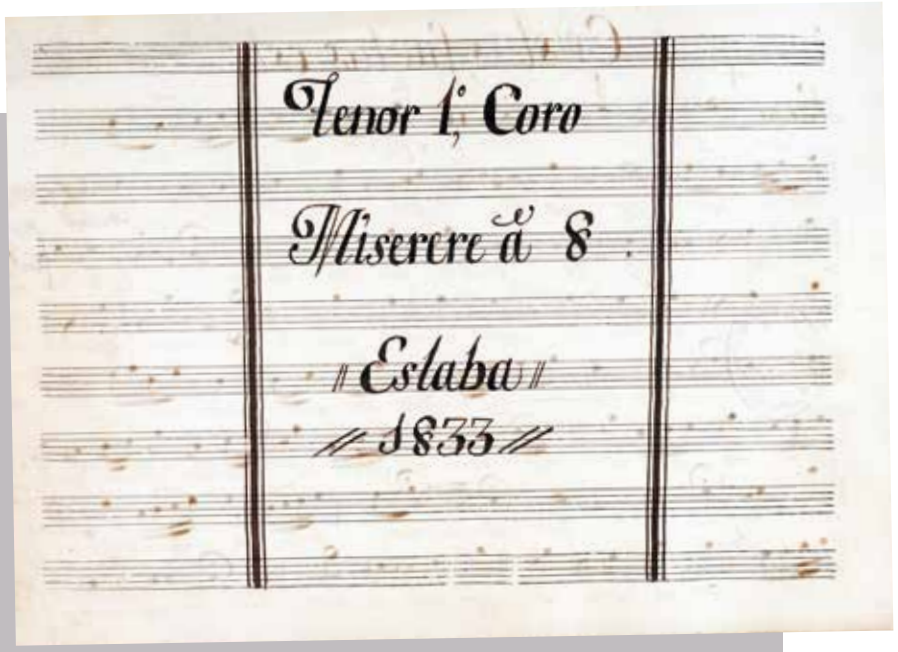
Miserere à 8. voces con toda orquesta; que se debe executar en el preciso termino de una hora, como es costumbre en la Sta y a Sg. Metrop.a y Patriarcal de Sevilla, para la qual compuso su Mro de Capilla

Ylarion Eslaba

Año de 1833.

SANTA IGLESIA CATEDRAL ARCHIVO SEVILLA

35/1/1

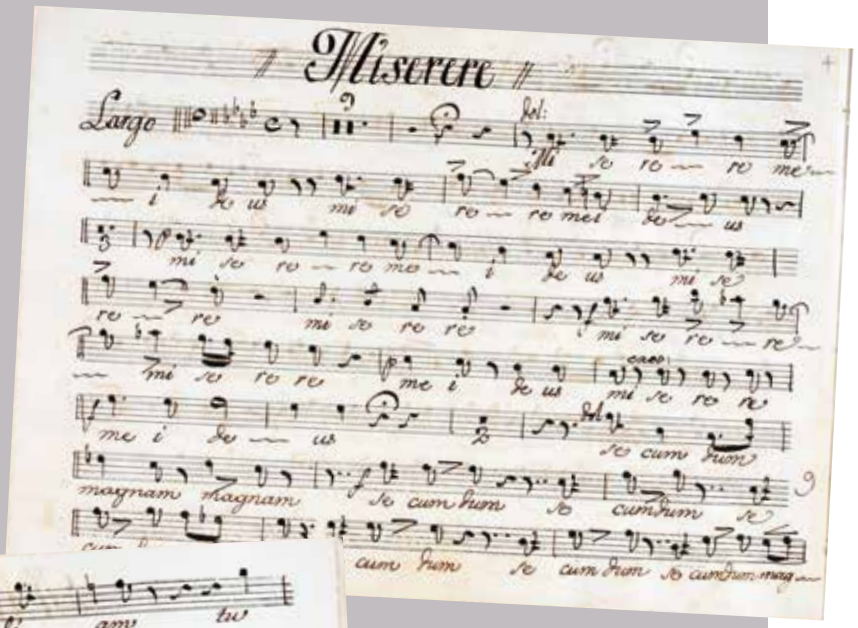


Tenor 1.º Coro

Miserere à 8.

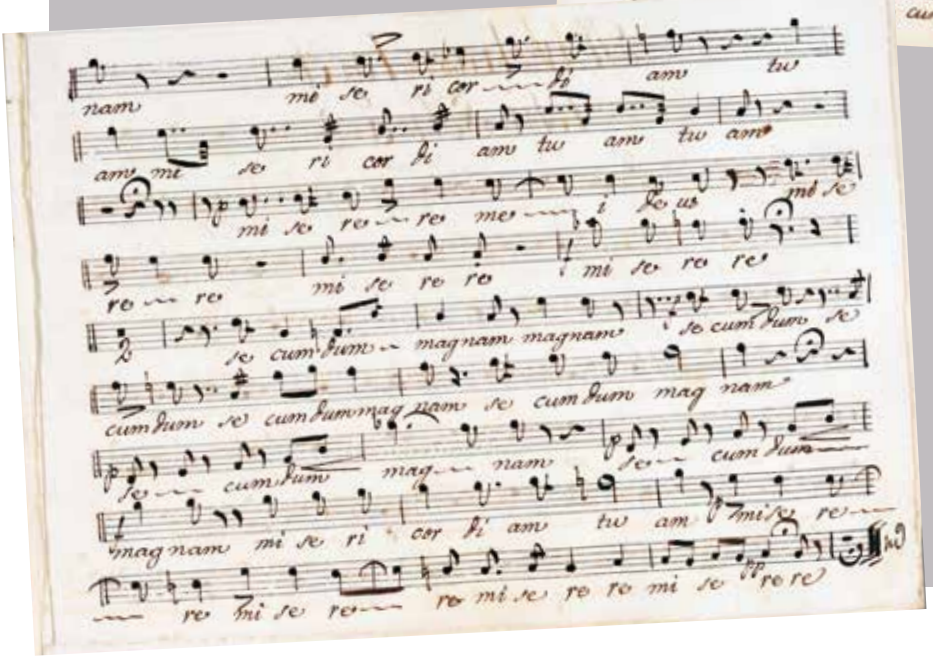
Eslaba

1833



Miserere

Largo



X

La procesiones de Semana Santa

El paso de palio de Nuestra Señora del Socorro

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ DE LOS REYES

El paso de palio presente en esta exposición alberga a Ntra. Sra. del Socorro, titular de la Hermandad del Amor, corporación del Domingo de Ramos sevillano que procesiona también al Smo. Cristo del Amor, crucificado obra de Juan de Mesa que precede a este paso de palio, y de manera separada, horas antes, desde 1971, en otro cortejo formado por niños, a Ntro. Padre Jesús de la Sagrada Entrada en Jerusalén.

Este paso ha sido escogido por la comisaría de la exposición dada su alta representatividad entre el conjunto de los pasos de palio sevillanos, por su alta calidad artística y artesanal y por corresponder a una tipología de total creatividad sevillana en el conjunto de este tipo de andas que portan a una Dolorosa en las procesiones de Semana Santa no sólo de Sevilla, sino a nivel nacional y diríamos que del orbe católico: la del palio de malla de oro totalmente traslúcida.

Vamos a intentar condensar toda la información posible que nos ofrece este paso en conjunto para que el lector se pueda hacer una idea de toda la carga histórica, artística y artesanal hilada con la religiosidad popular tradicional, del que es un preclaro ejemplo.

BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LOS PASOS DE PALIO

El uso religioso del palio, como cubrición y arquitectura efímera sagrada se remonta al mundo antiguo. En el caso que nos ocupa, el de la hiperdulía vinculada al culto a la Virgen María como *Theotokos* o Madre de Dios, el cristianismo lo toma de las monarquías y emperadores que encarnaban a Dios vivo, como un lugar delimitado y acotado donde reside y se asienta lo divino. Es, en esencia, un símbolo parlante que nos habla del carácter sagrado de lo cubierto por él. También se ha relacionado con el tabernáculo transportable del libro del Éxodo, con el mismo Dios como diseñador o arquitecto[1].

Los primeros testimonios del uso del palio cubriendo a las imágenes religiosas en las procesiones de Semana Santa en Sevilla datan de finales del XVI y principios del XVII, a partir del Concilio de Trento, quejándose de ello, porque lo consideraba inapropiado, el abad Gordillo en sus *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*.

También cubría a la imagen de Jesús de la Cofradía de Jesús Nazareno de El Silencio, pero se colige una consideración como atributo más glorioso que penitencial y dado al dolor, como se expresa el mencionado abad, con lo cual no cuajó de esta manera en el resto de hermandades penitenciales, mientras que sí se conservó, cubriendo imágenes cristíferas, en otros lugares del antiguo reino de Sevilla menos dados a la constante inspección y censura eclesiástica que la capital, caso de Antequera, donde se sigue conservando esa costumbre y visión procesional[2].

Donde rápidamente se extendió fue en las Dolorosas, a pesar de las iniciales reticencias, de tal manera que ya en el primer cuarto del s. XVIII es muy extraño encontrar, dentro de los datos disponibles, cofradías de penitencia cuya imagen dolorosa no procesionara cubierta por el palio, entendemos que por un sentido "de la pompa" que se sobrepone al estrictamente penitencial y disciplinante de sangre, más medievalizante, que es el que reclama el abad Gordillo.

El gran y recordado cofrade Juan Martínez Alcalde nos dice: "como todas las creaciones perfectas y definitivas, la

[1] FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "El palio: arquitectura sagrada en la iconografía procesional de las Dolorosas", en *Actas del I Congreso Virgo Dolorosa*, Hermandad de los Servitas de Carmona, Carmona, 2014, p. 5.

[2] *Ibidem*, p. 9.

Nuestra Señora del Socorro.

génesis del paso de palio no fue cosa de un día. Se necesitaron años y más años, en continua experimentación, hasta pulir airosamente sus esquemas, dándole el punto clásico"[3].

Esas variaciones y búsquedas hicieron fijar el número de varales en doce, interpretándose por algunos estudiosos como símbolo y plasmación del colegio apostólico, y también llevaron a menguar lo que en un principio parecía una "canastilla" propia de un paso de Cristo de nuestros días en concepto, a modo de peana de la imagen, hasta reducirla para sostener exclusivamente a la Dolorosa, quedando la superficie de las andas totalmente libre por delante de ella para colocar la iluminación que fue en constante aumento hasta cuajar en lo que hoy llamamos candelería, quedando la parte trasera cubierta por el largo manto de la imagen mariana.

Así se consolida ya el prototipo de paso de palio en Sevilla durante el s. XIX, haciéndose homogéneo en todas las cofradías, aún con leves variantes. Esta búsqueda y experimentación continúa con la labor de Rodríguez Ojeda iniciada en los últimos años del s. XIX, y –en lo que nos atañe– tiene un hito en 1913, cuando se estrena el primer palio translúcido o transparente, para la Virgen del Rosario de la Cofradía de Montesión. Posteriormente se va evolucionando sobre esta idea –este primer palio citado era de tul de seda bordado en oro–, transportándolo a la malla de oro tejida a mano como soporte de los bordados, hasta llegar así al paso de palio que nos ocupa, efectiva y totalmente translúcido –nos atrevemos a decir que más que ninguno– y donde se le da un nuevo giro de tuerca a "esos bonitos y airosos palios transparentes que se imponen de forma arrasadora, ante la posibilidad de filtrar la luz, creando un nuevo juego óptico y simbólico", en palabras nuevamente de Martínez Alcalde[4].

Precisamente en su simbología, como elemento de cubrición según hemos anotado antes, encontró ciertas reticencias, como las del sacerdote, canónigo y capellán real Sebastián y Bandarán, que impuso su criterio para que algunos palios que se estaban haciendo o traspasando a malla de oro calada no lo fueran del todo, sino que tuvieran un campo central opaco, de terciopelo bordado, con el que efectivamente queda cubierta la imagen, como fue el caso del palio de la Esperanza de Triana en 1954[5] y no sabemos a ciencia cierta si en el caso del palio de la Virgen del Patrocinio del mismo barrio casi treinta años antes.

El palio "de malla" es, pues, una creación netamente sevillana, entendible en el marco de experimentación regionalista que tanto ensayo artístico realizó con los elementos cofrades y en especial con los pasos de palio, en constante inquietud y rivalidad artística de grandes artistas como José Lecaroz -autor de este primer palio de tul-, Rodríguez Ojeda que era el de mayor actividad y el más mediático, Antonio Amián y Herminia Álvarez Udell, por citar sólo los ejemplos más significativos.

LA IMAGEN: NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO, TITULAR DE LA HERMANDAD DEL AMOR

La advocación del Socorro en una imagen de la Virgen, dolorosa o no, puede indicar la antigüedad de la hermandad y sus orígenes, pues la podemos encontrar en

[3] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "La Virgen Dolorosa y el paso de palio", en *Sevilla Penitente*, Tomo II, Editorial Gever, Sevilla, 1995, p. 390.

[4] *Ibidem*, p. 393.

[5] SÁNCHEZ DE LOS REYES, F.J.: "Los pasos procesionales y su evolución histórica", en *Triana con su Esperanza*, Editorial Gever, Sevilla, 2010, p. 243.

muy antiguas cofradías de Andalucía occidental. Así, en el siglo XVI se data la existencia de la advocación en Ayamonte o Antequera, en sendas hermandades de penitencia, a finales del XVII en Córdoba como advocación de gloria, traspasando los límites ultramarinos y fundándose en el mismo siglo otra hermandad en torno a otra Dolorosa así advocada en las Indias, en la actual Venezuela.

En el caso que nos ocupa, parece que esta advocación se escoge en los mismos orígenes de la hermandad, vinculados a la atención de los prisioneros de las cárceles[6]. Prima entonces el papel de mediadora de la Virgen María como Madre de todos los cristianos que el de la propia circunstancia o momento doloroso que representa la imagen, un rasgo que pronto se convierte en diferencial de las hermandades penitenciales sevillanas, ya en el citado s. XVI, con advocaciones de imágenes de la Dolorosa en antiguas cofradías penitenciales como Esperanza, Ángeles, Concepción, Estrella…

La imagen que analizamos responde al tipo usual sevillano de candelero, con cabeza y busto de una pieza hasta las caderas tallado y policromado, brazos articulados y manos también perfectamente talladas y policromadas, y candelero troncocónico de madera que forma el resto del cuerpo a modo de falda o saya.

La historiografía artística no ha estado especialmente atinada con esta imagen, sobre todo debido a las restauraciones que se han sucedido sobre la talla, modificando y sustituyendo –caso de las manos originales– elementos, terminando por despistar por completo en su cronología y adscripción artística hasta hace relativamente muy poco tiempo.

Celestino López Martínez publica en 1928 la documentación del contrato de las imágenes de la hermandad, donde halló la paternidad artística de su excepcional crucificado, y donde también aparece como objeto del contrato "una hechura de imagen de Nuestra Señora, que sea de altura de dos varas, con sus manos y brazos de goznes, hasta medio cuerpo de escultura, la cual ha de ser de tristeza acabada en toda perfección y vista de oficiales que de ello entiendan", todo ello con el escultor Juan de Mesa en 1618 y que efectivamente entrega en 1620[7]. Pero, desde primera hora y divulgación de este hallazgo documental identificó la Dolorosa del contrato

Nuestra Señora del Socorro en la década de 1920.

con la Virgen de la Victoria de la Hermandad de las Cigarreras, residente en ese momento histórico en el mismo templo de los Terceros. Hernández Díaz abunda en esta identificación y adjudica nuevamente la ejecución de la Dolorosa de la Cofradía de la Columna y Azotes a Juan de Mesa por ese documento, aun cuando quienes contratan las imágenes son miembros de la Hermandad del Amor[8]. Modernamente, el profesor Juan Miguel González Gómez expone toda esta problemática pero acaba por otorgar el siglo XIX como cronología de ejecución de la imagen[9], concordando así con la información po-

[6] MARTÍNEZ VELASCO, J.: "Los primeros siglos de la Hermandad", en *El Cristo del Amor y su Archicofradía*, Archicofradía del Amor, Sevilla, 1998, p. 46.

[7] *Ibidem*, pp. 59-60.

[8] GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista", en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 146.

[9] *Ibidem*, pp. 145-148.

pularizada en guías de cofradías e informaciones cofradieras que la atribuían a Gabriel de Astorga, siguiéndole en ello otros historiadores y estudiosos, como el propio Martínez Alcalde.

Hace relativamente pocos años, en 1997, Amparo Rodríguez Babío, hermana de esta corporación, trata de poner orden en las contradicciones de la historiografía y los datos expuestos de manera repetitiva en informaciones cortas sobre la Cofradía, anotando datos históricos extraídos del archivo de la hermandad; los inventarios en los que ya aparece citada la Dolorosa en el siglo XVIII y su primera restauración, documentada en 1803[10].

A todo esto, a partir de 1967 la imagen vuelve a lucir sus manos originales, sustituidas por otras de escasa calidad antes de 1932[11], las cuales daban pistas evidentes de una pertenencia o una estética propia de la época y estilo artístico de Juan de Mesa o su círculo. Estas manos son simétricas, igual una a otra, y casi totalmente extendidas, ya que en pleno barroco las Dolorosas no portaban el pañuelo o manípulo en una mano, dando juego expresivo a la otra tal y como es costumbre en nuestros días, sino una "toalla" a modo de sudario donde envolver el cuerpo de Cristo, portándolo normalmente de forma simétrica y con las dos manos en paralelo, rasgo que presentan otras manos de antiguas Dolorosas sevillanas, como la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos, la Virgen de Montserrat de la Cofradía de la Conversión del Buen Ladrón, muy parecidas a las que nos ocupan, o la misma Esperanza Macarena.

Las diversas intervenciones que ha experimentado la imagen se van exponiendo de forma sistemática y analítica, dando por resultado un giro en la consideración de una nueva generación de historiadores, estudiosos y académicos sobre este asunto, más acorde en nuestra opinión con la realidad y con lo apreciable en el cotejo de la documentación existente y las fotografías de la imagen desde principios del siglo XX.

De esta forma, actualmente no se tiene duda de que la Dolorosa encargada a Juan de Mesa y recepcionada por la hermandad es la actual imagen, sobre la cual el paso del tiempo ha ido transformando y modificando sus rasgos hasta no presentar los grafismos o el estilo de su autor originario, salvo en las manos, según ya hemos anotado.

[10] RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "En torno a la autoría de Nuestra Señora del Socorro", *Amor. Boletín de la Hermandad del Amor*, nº 51, 1997, s/p.

[11] VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "En el IV centenario de la hechura de Nuestra Señora del Socorro", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 715, 2018, p. 752.

Manos de Nuestra Señora del Socorro.

Lo que más nos interesa es su aspecto actual, otorgado después de la intervención del imaginero Francisco Buiza en 1967[12], que actúa sobre una imagen ya previamente retocada por Castillo Lastrucci (1934), Eduardo Muñoz (1930-31) y un anónimo autor, que bien pudiera ser Juan de Astorga, que era hermano de la corporación y realizó para ella trabajos de importancia, en 1803[13].

Buiza "afinó" el óvalo facial –la curva entre pómulo y mentón– leve pero apreciablemente, colocó nuevos párpados de madera –los anteriores eran de pasta– y ojos de cristal, policromando la imagen con su magnífica técnica de veladuras y delicados acabados, que aprendió del imaginero Sebastián Santos. Colocó unas frondosas pestañas de pelo natural en los párpados superiores, que dan sombra y entonación al brillo de los ojos, algo también característico de su estilo en las Dolorosas, así como las lágrimas de cristal, finalizando la intervención hacia finales del verano a plena satisfacción de la hermandad[14].

El resultado es una bellísima Dolorosa, de 1,70 metros de estatura, que ladea suavemente su cuello y cabeza hacia la derecha, con un dolor sereno y con cierto grado de interpelación al fiel que la contempla, conectando con él a través de sus bellísimos ojos y su boca entreabierta.

Si bien es apreciable la afinación de sus volúmenes faciales y sus cambios en la mirada, en nuestra opinión todavía conserva en cierta forma el volumen primario craneal y el canon distribuidor de elementos del rostro

[12] *Ibidem*, pp. 753-754.

[13] RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "En torno a la autoría…", op. cit., s/p.

[14] VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "En el IV centenario…", op. cit., p. 754.

(ojos, nariz, boca) propio de las imágenes mesinas, la gravedad y la unción del porte de las imágenes antiguas, reforzado por la estética de sus manos.

Existen muchos ejemplos de esculturas sevillanas de la Dolorosa que han sido objeto de transformaciones, retoques y actuaciones diversas, aunque sin duda los más sonados y presentes en el imaginario popular y cofrade son las que han sufrido intervenciones en nuestros días, modernas, como es el caso que nos ocupa. Pero creemos que lo importante en estos casos es valorar la pieza como fruto de un arte vivo, con significaciones y utilidades todavía presentes en la sociedad, de ahí su existencia y sujeción a modas, donde los intervinientes dan por resultado un palimpsesto artístico donde se busca la plasmación del mayor grado de belleza en cada momento histórico, consiguiéndolo ampliamente en el caso de Nuestra Señora del Socorro.

EL PASO PROCESIONAL DE NTRA. SRA. DEL SOCORRO. ORÍGENES DEL CONJUNTO ACTUAL Y PRIMERAS PIEZAS

Para rebuscar los primeros valores plásticos que actualmente presenta este paso de palio de la Hermandad del Amor, tenemos que remontarnos a 1929, cuando la hermandad acuerda realizar un nuevo paso de palio, encargándose los dibujos –de la orfebrería– al hermano Cayetano González, se le comisiona para su ejecución y a la vez se contrata el palio anterior al actual, hoy en Carmona, con José del Olmo[15].

Cayetano González está iniciando su andadura como orfebre. Acababa de terminar los respiraderos del Valle y andaba creando el paso de palio de la Concepción del Silencio, introduciendo un nuevo lenguaje plástico en la orfebrería cofrade, con grandes abultados y arquitecturas herederas del regionalismo, donde su tío Aníbal tuvo tanto protagonismo[16].

Este palio se estrena en 1930 conjuntamente con los anteriores respiraderos[17], obra ya de Cayetano González, en metal plateado. Es, por tanto, en ese momento, cuando se cuadran y fijan las medidas de este paso. Fiel a la época en la que se hizo y teniendo en cuenta que no había problemas de gálibo en la puerta de la entonces parroquia del Salvador, las dimensiones que se le dan son generosas, sobre todo de anchura, en perfecta proporción áurea con su largo. Es un paso de palio grande, dicho sea, no como mácula, sino como rasgo importante a valorar en el conjunto, pues esas medidas potencian la diafanidad del conjunto, el equilibrio entre sus piezas componentes, resaltando y aumentando así el generoso espacio en el que campea la imagen de la Virgen, centro de toda composición de andas procesionales. El palio que comentamos se sustituyó, como veremos, en 1964, pero mantuvo esos respiraderos hasta que fueron definitivamente renovados por otros –los actuales– en 1974, con lo cual las medidas del paso se han conservado en lo básico desde las fechas anotadas y salvo algunos cambios de la parihuela, hasta nuestros días.

Ya hemos anotado que Cayetano González era hermano de esta corporación, crea un proyecto de paso de palio –imaginamos que completo– del que realiza las piezas principales: los respiraderos, ya anotados, los varales, y el juego de jarras. Ese es el núcleo primario de enseres en torno a los cuales se va configurando el actual conjunto, logrando sentar las bases estéticas y otorgando un "estilo" luego consolidado y perfeccionado. Las jarras son el elemento siguiente en acometerse según algunos autores, en 1931, aunque en otros estudios se pospone su realización definitiva y estreno a los primeros años de la década siguiente[18], mostrando su clásico dibujo ornamental y el repujado típico de su taller, con motivos ornamentales bien abultados, volumétricos.

Las asas, cerradas, son similares a las de las jarras que también realizó para la Cofradía de la Amargura, es decir, son inequívocamente "cayetanescas". En principio, se realizaron las grandes y medianas de entrevaral y las pequeñas del frontal.

En 1939 sí está documentado el estreno de los varales, con un esquema clásico de tubos y nudetes, con un repujado vigoroso típico del taller y estilo de Cayetano, rematados en airosas perillas y con un leve basamento que luego sería reformado, según veremos. La altura viene determinada también por una base de proporción áurea, levemente matizada, consiguiendo cuadrar belleza de proporciones, algo en lo que la última aportación y hallazgo definitivo serán las bambalinas actuales, que más adelante trataremos.

[15] RUIZ FRANCO-BAUX, J. V.: "Domus áurea; los palios de Nuestra Señora del Socorro en el siglo XX", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 638, 2012, p. 293.

[16] GARCÍA OLLOQUI, Mª V.: *Orfebrería sevillana; Cayetano González*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992, p. 64.

[17] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La orfebrería en la Hermandad del Amor. Siglos XVII-XXI", en *Amor (1618-2018)*, Primitiva Archicofradía y Real Hermandad de Nazarenos de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén, Santísimo Cristo del Amor, Nuestra Señora del Socorro y Santiago Apóstol, Sevilla, 2018, p. 278.

[18] COLÓN PERALES, P.: "La esquina iluminada. Etapa contemporánea. Siglo XX", en *El Cristo del Amor y su Archicofradía*, Archicofradía del Amor, Sevilla, 1998, p. 219. SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "La orfebrería…", op. cit., p. 280.

Palio de la Virgen del Socorro.

Corona de Nuestra Señora del Socorro. Cayetano González, 1940.

En 1940[19] se estrena la corona en plata de ley, originalísima creación de Cayetano. Su mayor aportación –y más tratada en estudios– es la de sus imperiales, que son sólo dos en forma de arcos rebajados que quedan en sentido frontal al espectador, y no horizontales como suele ser más habitual.

Pero si los imperiales son originales, no menos original es la ráfaga, a base de "parchetes" o módulos de bastante desarrollo que se van repitiendo por tres veces en cada lado, y realizados en dos láminas de plata repujada –la vista frontal y la vista trasera– en medio de las cuales se sitúan los rayos, realizados en otras láminas de metal plegado y recortado.

Esta corona la suele alternar con la otra que posee, decimonónica y clásica. Pero en ambas, y de cara a la salida procesional, se superpone otra lectura y efecto artístico efímero; el exorno con joyas y alhajas, algo que entra dentro de la más estricta tradición sevillana, potenciada a partir del último tercio del s. XIX, y que menguó seriamente con el postconcilio. En nuestros días es una versión condensada y exquisita, buscando el detalle y el enriquecimiento más que la mayor acumulación deslumbradora prototípica de finales del XIX e incluso mediados del XX, y siempre obedeciendo a un concepto de "humanizar" las imágenes; que luzcan, para su día más importante, en el que abandonan sus altares diarios y lucen por las calles, sus mejores galas, revestimiento y adornos.

[19] COLÓN PERALES, P.: "La esquina iluminada…", op. cit., p. 226.

Mientras que en casi todas las cofradías sevillanas se ha perdido esta costumbre, la Cofradía del Amor la mantiene, revitalizándola aproximadamente desde principios de este siglo XXI, adaptada al momento como hemos apuntado, pero aportando, aún más si cabe, refinamiento estético y belleza a la Dolorosa del Socorro y al soberbio conjunto de paso de palio que estamos tratando.

CONSOLIDACIÓN Y NUEVAS APORTACIONES. MANUEL SECO VELASCO

En los primeros años de la década de los cuarenta, y sin saber exactamente los motivos, la hermandad cambia de orfebre proveedor, entrando en liza Manuel Seco Velasco y su taller.

El primer encargo son unos "faroles" de cola; es decir, unos candelabros de cola al uso que, en vez de rematar en tulipas de cristal con su vela o codal correspondiente, remataban en pequeños faroles de orfebrería, uno por brazo, de planta cuadrada. Fueron estrenados en 1943[20]. Posteriormente los faroles fueron sustituidos por tulipas convencionales dado su gran peso en 1959, quedando el magnífico conjunto de candelabros de hoy en día. Sobre un basamento constituido por cuatro "grifos" o dragones mitológicos con alas extendidas y cuerpo enroscado se yerguen unos cuerpos bulbosos sobre los que se abren sucesivos "distribuidores", de donde van emergiendo brazos cincelados, a su vez con otros cascabullos y decoraciones vegetales tanto cinceladas en el propio tubo como superpuestas, dando lugar a una gran riqueza plástica. Es de destacar el magnífico repujado y los extraordinarios modelos –esculturas de pequeño tamaño en barro sobre las cuales se funde el metal– del basamento, sello de la casa Seco, que en aquel entonces había inaugurado también su etapa de mayor excelencia artística, con un taller con muy buenos oficiales y profesionales.

Parece que el mismo año o el siguiente se estrenan los faroles entrevarales, también de la casa Seco. Con pie de planta cuadrada, se vincula con el candelabro de cola a través de la presencia de nuevo de cuatro grifos o dragones semienroscados en su basamento, más un característico y elegante fuste estriado en helicoidal y un clásico y bello farol de plata cuadrada con columnas salomónicas en sus esquinas. Sobrios, elegantes, "catedralicios", ese adjetivo tan cofrade y característico, termina por otorgar al conjunto un aspecto tendente a lo sobrio, compensado por el palio de malla.

[20] *Ibidem*, p. 231.

Ya en 1950 el mismo taller realiza la miniatura "entrecalle" o "imagen-guía" como es llamada por otros, en plata de ley. Se escoge el tema de la Asunción, asentándose la pequeña imagen y la nube con ángeles recurrente en esta iconografía sobre un magnífico pie de formas bulbosas y barrocas. El modelista del taller Seco, Miguel González Pérez, hizo de nuevo un magnífico trabajo de modelado apto para fundirlo en plata posteriormente, para lo cual se corta el modelo en diferentes partes, por sitios estratégicos en los que luego no se ve la soldadura, tarea en la que era un maestro indiscutible[21].

También realiza el llamador del paso, clásico y bello, con la entidad, masa y tamaño adecuados para su función y utilidad y las jarritas pequeñas, a juego con las que ya existían y se colocaban en el frontal, para colocarlas pareadas en cada entrevaral, salpicando así todo el contorno del paso.

Tras estos trabajos, el paso queda con una orfebrería vistosa y de calidad, cuadrado ya como paso de palio sobrio y propio de una hermandad de ruan, seria, pero no fúnebre, con un equilibrio que se irá puliendo y mejorando en los sucesivos enseres que se realizarán.

Miniatura de la Asunción. Seco Velasco, 1950.

UNA OBRA CAPITAL EN EL ARTE Y LAS ARTESANÍAS COFRADIERAS DE TODOS LOS TIEMPOS: EL MANTO DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO

Tras la venta del antiguo manto de la Amargura en 1937[22], la Dolorosa del Socorro había sacado un manto liso granate. De ahí que los deseos de sus cofrades, una vez renovados desde los años treinta los principales elementos de orfebrería, se centraran en la consecución de un grandioso manto procesional.

El proceso es largo. Las primeras referencias en los libros de actas son de 1949, a finales de 1950 se adquiere el terciopelo de color granate, el mismo color que el manto liso que por entonces llevaba. Se comienzan a recaudar fondos entre los hermanos y se acude en un principio a Joaquín Castilla (1888-1965) a través del teniente de hermano mayor, Manuel Casana[23], dueño de la gran carpintería de este nombre y muy relacionado con el mundillo artístico sevillano de aquel momento.

Castilla en ese momento había diseñado el paso de palio de la Cofradía de los Estudiantes, del que se había estrenado lo fundamental de la orfebrería, y estaban realizándose las bambalinas que serían estrenadas en 1951[24]. No cabe duda de que su obra impactaría y gustaría a la Hermandad del Amor, agradando el sello sobrio y distinguido que lograba en sus creaciones.

Castilla no era un profesional del dibujo y el diseño, en la acepción económica del término. Regentaba un negocio familiar, un almacén de materiales de construcción[25], a través del cual había entablado amistad con los González –el arquitecto Aníbal y su sobrino, luego orfebre, Cayetano– y vivía holgadamente de ese negocio, siendo el diseño y la pintura una inquietud y afición al margen de este condicionante, lo cual no fue óbice para desarrollarla y desempeñarla con verdadera maestría y grandes dotes artísticas innatas.

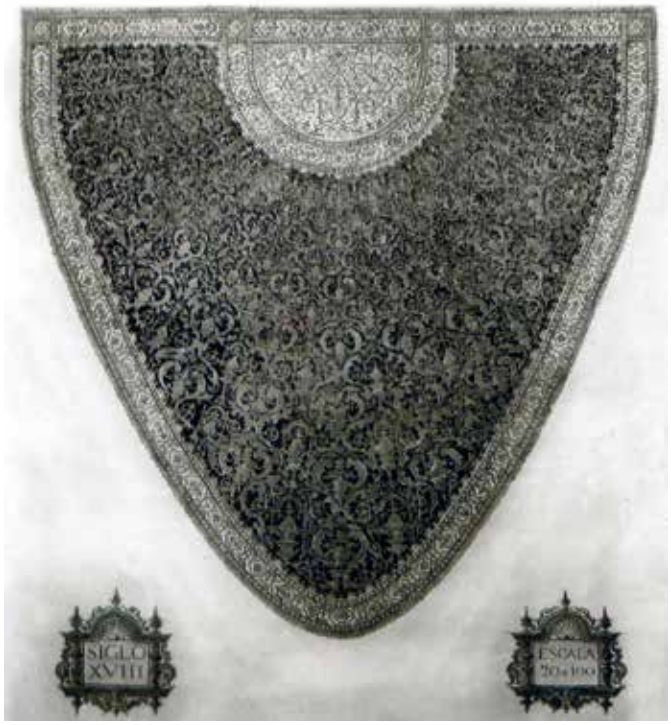
[21] SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J.: "La Amargura, culmen del arte procesional y señera devoción sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, 2004, p. 824.

[22] COLÓN PERALES, P.: "La esquina iluminada. Etapa contemporánea…", op. cit., p. 227.

[23] FRANCO RUIZ-BAUX, J. V.: "El manto de salida de Nuestra Señora del Socorro: L aniversario (1957-2007)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 578, 2007, p. 325.

[24] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Esperanza Elena Caro, maestra del bordado en oro*, Marsav Ediciones, Sevilla, 2000, p. 101.

[25] AA.VV: *El artista Joaquín Castilla*, catálogo de la exposición, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 13.



Diseño del manto de salida de la Virgen del Socorro, Joaquín Castilla, 1952.

Dado a conocer por Joaquín Ruiz Franco-Baux, quien también nos cuenta todos la historia del manto extraída de los libros de actas, el boceto de manto que Castilla realiza hoy nos resulta en cierta forma familiar, pues era bastante similar (y en todo caso precursor porque es anterior en el tiempo) al que luego realizó para el manto de la Virgen de la Angustia de los Estudiantes, materializado y estrenado en 2005. Ese diseño se pasa a tamaño natural para hacer una prueba (un trabajo que en aquella época tenía que ser manual, al no existir las modernas impresoras de hoy; dibujar el manto a tamaño natural sobre un tejido blanco) en junio de 1951, pero no cuadra o no gusta, no considerándose del todo apropiado[26].

Es entonces cuando la hermandad decide convocar un concurso para obtener más bocetos, convocándose con el plazo máximo de octubre de 1952. Conocemos que le ofrecieron participar a Cayetano González[27], pero de quien sí tenemos constancia que presentó un boceto es de Manuel Seco Velasco, el orfebre que trabajaba para la cofradía en ese momento, que realiza un dibujo espléndido, luego ejecutado para la Hermandad de la Amargura de Jerez de la Frontera.

Joaquín Castilla presenta un boceto a este concurso, un proyecto cuyo lema es "siglo XVIII", que resulta finalmente ganador. La existencia de bocetos de Castilla con variantes y modificaciones sobre el dibujo finalmente bordado, que afectan principalmente a la cenefa perimetral y a la zona de la toca de sobremanto obedecen, primero, a sus ensayos y búsquedas propias, y segundo a los ajustes del mismo una vez aprobado, que luego trataremos.

Su dibujo base, el módulo compositivo que se va repitiendo por toda la extensión del mismo, está tomado de un frontal de la propia catedral de Sevilla bordado en oro sobre terciopelo carmesí y datado a finales del siglo XVI[28], que Castilla compone como dibujo "adamascado", es decir, como un dibujo que se va repitiendo una y otra vez en toda su extensión, pero introduciendo dos vectores: el radial, con centro en la cabeza de la imagen, abriéndose "en abanico", y el concéntrico en disminución, situándose así los módulos compositivos de mayor tamaño en la cola y en progresiva y armónica disminución de su tamaño van haciéndose más pequeños hacia la cabeza de la Dolorosa.

Es una relectura y una adaptación según claves regionalistas sevillanas (como los mantos bordados en tiras, con el ejemplo del manto del Buen Fin, el original de Ignacio Gómez Millán) del dibujo de módulos repetitivos de tejidos como el damasco o el brocado, a los que une, en su perímetro, una estrecha cenefa de su total invención entre dos soberbios galones bordados en oro. El estilo artístico, como en casi todas las piezas artísticas modernas de las cofradías, no obedece con total pureza a uno de ellos académicamente considerado, aunque parece obedecer estéticamente en una inmensa mayoría al renacimiento español o plateresco, frontero con el manierismo.

El boceto a color ganador del concurso incluía la toca de sobremanto integrada, bordada sobre la misma pieza y delimitada por galones, al modo de su proyecto de manto para la Cofradía de los Estudiantes hoy ya realizado, pero imaginamos que ante las dificultades técnicas y el empequeñecimiento inverosímil de los motivos decorativos se optó por hacer la toca aparte, de quita y pon, y así poder utilizarla para otros cultos y sobre otros mantos, y dejar esa zona lisa, sin bordar.

[26] FRANCO RUIZ-BAUX, J. V.: "El manto de salida…", op. cit., p. 327.

[27] *Ibidem*.

[28] VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "El ajuar de Nuestra Señora del Socorro: bordados, orfebrería y joyas", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 638, 2012, p. 299.

Proceso de ejecución del manto.

En las actas de los cabildos, paralelamente al dibujo, se trata sobre su bordado, para lo cual y desde el primer apunte en esas actas aparece Concepción Fernández del Toro, de momento junto a otra posibilidad; un taller a pleno rendimiento: "el Sr. Caro", es decir, Manuel Elena Caro y su hermana Esperanza como jefa de taller, que ya hemos anotado estaban realizando en ese justo momento el proyecto de palio firmado por Castilla para la Hermandad de los Estudiantes. Se opta finalmente por Concepción Fernández y la forma de trabajo "por administración", es decir, no en el taller de esta bordadora, sino en un local ofrecido por la hermandad y corriendo a cargo de esta los diversos pagos de materiales y sueldos de jefa de taller y oficialas bordadoras.

Concepción Fernández del Toro (1884-1964) es uno de los ejemplos preclaros de artesana sevillana que dedicó su vida laboral y profesional a los oficios artesanales de las cofradías, en este caso el bordado en oro. Su experiencia laboral en este terreno era enorme, iniciándose siendo una niña en el de Patrocinio López, pasando por varios talleres de bordado como el de Olmo, Gimeno y Carrasquilla, instalando también un pequeño taller en el barrio de Nervión, donde ejecutó algunas piezas pequeñas, como los paños de bocinas de la Hermandad de la Amargura y de la Macarena, que a pesar de su reducido tamaño son brillantísimas obras donde ya se vislumbra su magnífica plasmación de volúmenes y los pequeñísimos detalles, casi microscópicos, ejecutados con finísimos calibres de hilo de oro –que ya hoy apenas se fabrican– algo en lo que era una maestra incomparable, así como la riqueza del bordado. Los paños de bocina de la Amargura fueron diseñados por Cayetano González, viniéndole de ahí posiblemente su contacto con el círculo artístico y amistoso de los González y Joaquín Castilla ya reseñados. A pesar de todo este bagaje, sabiduría y maestría en el bordado en oro, y a pesar de la realización de esta obra maestra que estamos tratando, quien la conoció destaca en ella su modestia, cualidad maravillosa para un buen y verdadero artista, que quizá el signo de los tiempos ha hecho infravalorar en la sociedad actual.

Apunte repujado en metal que se hizo para conseguir el volumen de las piezas del manto.

Concepción afronta este reto con 72 años, una edad muy avanzada para la época, pero con una sabiduría y experiencia que dan sólo los años. Cuenta con su equipo de oficiales y bordadoras, de su círculo, firmando el contrato y comenzando a bordar en las dependencias de la hermandad, en la calle Villegas, a las que había que acceder por la propia iglesia. Estamos ya a primeros de 1953[29].

Para visualizar los volúmenes, Manuel Seco Velasco cinceló el motivo que se va repitiendo en toda la extensión del manto, en una búsqueda que marca la excelencia del bordado en oro; su apariencia de bajo-relieve ornamental, algo muy complicado en el panorama actual. Joaquín Castilla va realizando dibujos admirables, sin fotocopiadoras de planos como hoy se utilizan, a mano y a tamaño natural algunos, de ciertos detalles y por supuesto del conjunto del manto para comenzar a bordarlo.

Los dos primeros años el equipo estuvo compuesto por unas siete operarias, que ya comenzaron a realizar horas extraordinarias, pues desde el principio se advertía que el trabajo era arduo e interminable[30].

A finales de 1953 de nuevo se realiza otra prueba, a partir de la cual se decide modificar el boceto de Castilla; realizar una toca exenta, que guarda cierta consonancia con el manto, y eliminar la que en principio se incluía en el propio manto fija y bordada sobre tisú, al modo de la que posee el manto de la Virgen de la Angustia de los Estudiantes, obra también de Castilla. Es en ese momento cuando también se decide eliminar el tisú de toda la cenefa perimetral delimitada por galones que presenta el manto, para que tuviera concordancia con la decisión tomada en la toca de sobremanto y todo guardara armonía una vez puesto sobre la imagen[31].

Van transcurriendo años y va avanzando el trabajo, aumentando en dos el número de oficiales, vislumbrándose su recta final ya a finales de 1956, cuando se eleva de nuevo el número de bordadoras para que pudiera estrenarse en 1957, algunas colaborando de manera esporádica[32] a medida que el trabajo o faena específica a realizar lo demandaba.

Efectivamente, en abril de 1957 se bendice y se estrena, junto a la toca con la cual forma conjunto inseparable, aunque se traten de dos piezas independientes, culminándose así siete años de proceso de diseño y sobre todo de ejecución. La hermandad ajusta cuentas; el coste total asciende a 941.747, 83 pesetas, casi un millón.

El análisis de la técnica resulta abrumador. Destaca en su plasmación la búsqueda del volumen duplicado y hasta triplicado, es decir, que en una sola pieza del bordado que lo compone se llegan a dar hasta tres volúmenes o más con sus correspondientes "saltos" o escalones, dándole a los motivos o temas vegetales un sentido micro-escultórico, colocando "paredillas" que sería algo así como el canto de una pieza, el tabiquillo que las eleva sobre el resto del plano, una técnica dificilísima y más teniendo en cuenta que muchos de esos "tabiquillos" o paredillas están hechas en cartulina tejida de hojilla.

Pensamos que para visualizar esos volúmenes y esa interpretación del dibujo, Castilla tuvo que ser casi un miembro más del taller, y sobre todo, tener en el aspecto

[29] FRANCO RUIZ-BAUX, J. V.: "El manto de salida…", op. cit., p. 327.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

Detalle del manto.

artístico el poder de decisión, complementándose perfectamente en este caso con la gran Concepción Fernández, que lejos de arredrarse ante ese triple salto mortal con doble tirabuzón que el diseñador le pedía, ensayó, estudió, trabajó y plasmó ella misma y su equipo de bordadoras lo que se le pedía, dando por resultado una obra de bordado con una sensación tridimensional y de repujado o cincelado en hilo de oro absolutamente deslumbrador y sin precedentes.

Además del uso de esas paredillas, destacan los magníficos tejidos de hojilla, los trabajos de canutillo y -algo muy singular en el bordado contemporáneo- la ausencia de lentejuelas, ni en escamados o detalles ni en las venas de lentejuelas y canutillos que suelen recorrer las piezas de bordado.

Menos conocida y estudiada es la toca de sobremanto, cuyo diseño a base de cenefas y galones rectos totalmente calados es una maravilla afiligranada que adquiere un logrado equilibrio entre la liviandad y el concepto de mantilla traspasada al bordado en oro y lo regio y tupido de su numerosa ornamentación al estilo del manto. Entre otros recursos para lograr este equilibrio, el bordado de la prenda se realiza sin relleno alguno, totalmente plano.

A poco de terminarse, e incoado el expediente por la propia hermandad, la bordadora recibiría la medalla de plata al mérito en el trabajo, que le fue impuesta el 2 de junio, a los 76 años[33].

El manto de la Virgen del Socorro es hoy una pieza emblemática, que le da por sí sola fama y prestigio artístico a toda la hermandad, la pieza cumbre del bordado en oro sevillano contemporáneo en cuestión de técnica e interpretación artística. Su complejidad y la calidad de su resultado no tienen parangón con ningún otro manto sevillano, y lo afirmamos con conocimiento de causa. No se trata de establecer rankings, a lo que son muy dados los cofrades, pero sin duda en la riqueza y sobre todo complejidad técnica del bordado en oro resulta una obra incomparable. Su proceso de ejecución por una media de ocho a nueve bordadoras en exclusiva y

[33] *Ibid.*, p. 328.

Bambalina frontal.

a tiempo completo durante 4 años es un dato objetivo incontestable.

LA CONTINUIDAD DEL TALLER DE BORDADO Y LA CREACIÓN DE UN CONJUNTO UNITARIO: LA EJECUCIÓN DEL PALIO

El taller se había cerrado tras la conclusión del manto. Pero la hermandad seguía teniendo necesidades; la Dolorosa tenía un fastuoso manto, pero una saya lisa de salida. Sus responsables, muy inteligentemente, intuían la dispersión de las bordadoras por otros talleres y por lo tanto la desaparición del equipo de trabajo que tan excepcional pieza había creado.

Para el final del verano de 1957 ya se tenía claro reabrirlo. Por lo tanto, no quedó ahí –afortunadamente– la actividad del taller promovido por la hermandad, y al año siguiente estrenaba una fabulosa saya de seda color marfil, diseño asimismo de Joaquín Castilla, donde plasmó un dibujo a juego con el manto pero sin ser exactamente el mismo, con una escala de motivos decorativos, una finura y un trabajo muy especial y exclusivo de su lápiz, de nuevo ejecutado de manera impresionante por la bordadora y sus oficialas e incluyendo, a menor escala como corresponde, el trabajo de paredillas y hojillas.

Los siguientes elementos acordados para ejecutar fueron el estandarte y la bandera pontificia, decidiendo también ejecutar, en último lugar, un nuevo palio a juego con el manto[34].

[34] RUIZ FRANCO-BAUX, J. V.: "Domus áurea; los palios…", op. cit, p. 293.

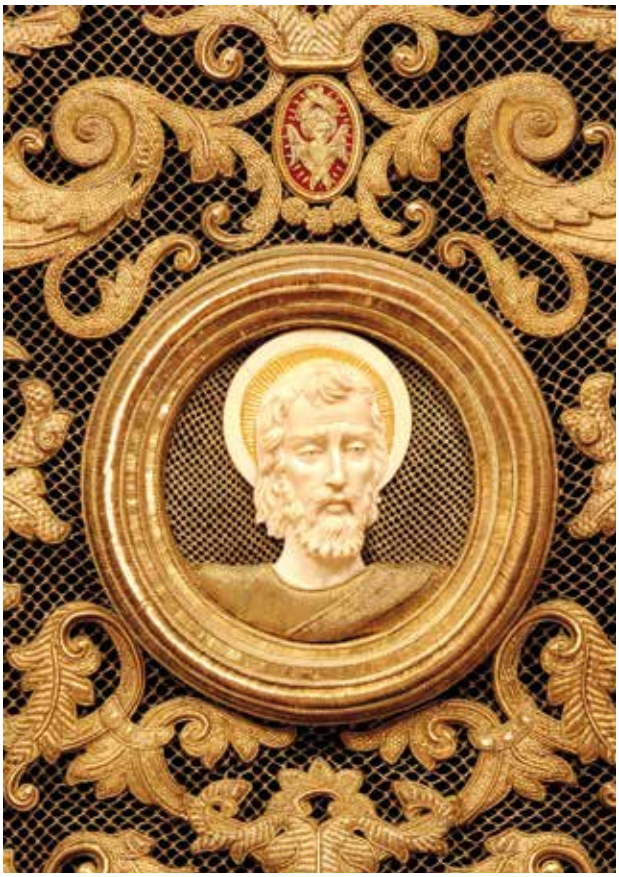
En ese momento, el paso de palio presentaba las bambalinas bordadas bajo la dirección de José del Olmo y diseñadas por Herminia Álvarez Udell, que eran ricas y estaban en aceptable estado de conservación, pero que no colmaban las aspiraciones de los cofrades al no hacer juego o ser de un estilo diferente al del manto. Pero hay además otro factor, y es que estas bambalinas no tenían techo de palio a juego, sino uno de malla con adornos de metal repujado ideado y realizado por Cayetano González[35] que solventaba con gracia la inexistencia de uno a juego con las bambalinas, pero que ciertamente desdecía con el suntuoso manto recién estrenado. Por todo ello, se decide dar prioridad al palio y comenzarlo cuanto antes.

Es de nuevo Joaquín Franco Ruiz-Baux quien nos cuenta los pormenores de su ejecución, extraídos de los libros de actas y testimonios de los hermanos protagonistas[36]. Entre finales de 1957 y principios de 1958, la hermandad acude de nuevo a Joaquín Castilla, pero no se llega a ningún acuerdo, según el hermano mayor "ante la actitud adoptada por dicho señor", resolviéndose hablar con Concepción Fernández del Toro para que "haga el dibujo del palio".

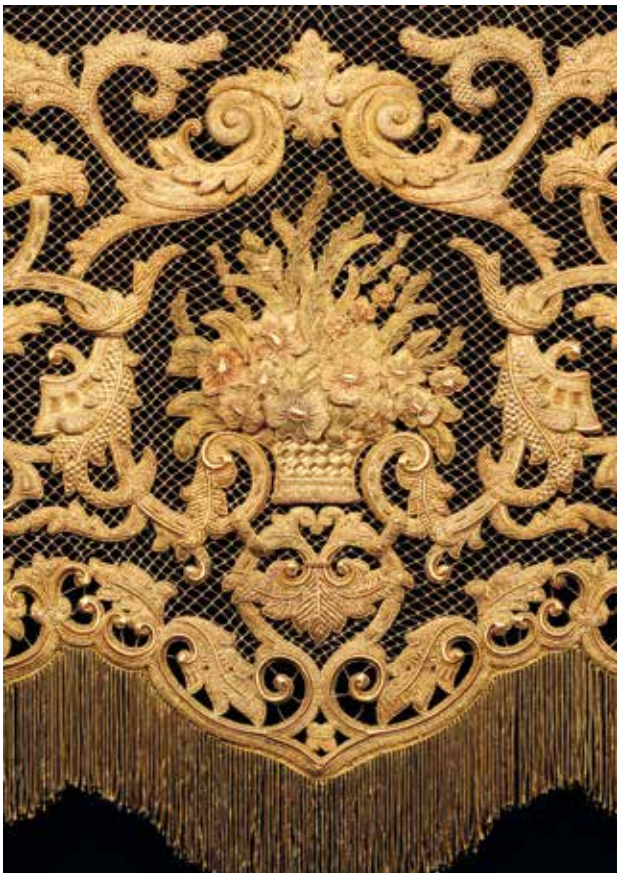
Por lo tanto, el dibujo del palio no es, como repetidamente se suele anotar en informaciones y referencias sobre la hermandad, obra de Joaquín Castilla. Eso sí, se intuye que Concepción Fernández recurriría de manera interna y a título estrictamente personal, no a nivel de

[35] *Ibidem*, p. 292.

[36] *Ibid.*



Detalle de la bambalina.



Detalle de la bambalina.

la hermandad –donde se intuye que estaba el problema con Castilla– al asesoramiento u orientación de Joaquín Castilla o algún artista o dibujante profesional, pues el diseño del palio muestra unos postulados cercanos a ello, además de mostrar también la gracia compositiva, habilidad y aprendizaje visual de Fernández del Toro, autodidacta en estos menesteres. Sea como fuere, los dibujos, conservados en la corporación, están firmados por la propia Concepción Fernández.

El diseño plantea un palio de malla de oro con un dibujo menudo, delicado, y unas bambalinas también breves y delicadas –más cortas que las sustituidas de Olmo– en un estilo artístico similar al manto en sus motivos vegetales, pero no en la distribución "adamascada", sino con movimiento fluido de tallos y ornamentación.

El dibujo de cada paño entrevaral es individual, pero muestra la originalidad de que en las bambalinas laterales los dibujos son alternos; tres con una composición similar a la de los paños delanteros y dos con otras composiciones centradas en una "macetilla" con flores y elementos vegetales. Un galón continuo, que sirve para fijarlas al bastidor del techo de palio corta por arriba el dibujo, dándole gracia por arriba y evitando así el corte adintelado una crestería asimismo muy calada y liviana.

La zona inferior del contorno de las bambalinas queda delimitada por otra cenefa muy calada y delicada, de la cual pende ya el fleco de canutillo, que también recorre –rasgo único u original de estas bambalinas– los laterales de cada caída o paño de bambalina. El frontal y el trasero quedan centrados por sendos tondos con bustos de los evangelistas, dos en la cara externa y otros dos en la cara interna mirando hacia la imagen, situándose justo arriba de cada tondo su correspondiente símbolo bordado en oro y sedas inscrito en una pequeñísima cartela sobre fondo burdeos para poder identificarlos.

El techo se acuerda realizarlo al completo sobre malla de oro calada, así como que lo presidiría una representación de la Virgen de los Reyes, decisión tomada en cabildo de oficiales[37], estableciendo así una relación con la magnífica figura entrecalle de la Asunción de

[37] *Ibid.,* p. 294.

Gloria.

la Virgen, repujada por Seco Velasco según vimos. Su ornamentación se articula por cenefas rectas en el perímetro, con la misma ornamentación vegetal que las bambalinas, que se cortan en los ángulos para dar lugar a otro enmarque vegetal con cuatro jarras de azucenas. La "gloria" con la Virgen de los Reyes queda en el centro enmarcada por dos recuadros concéntricos; uno polilobulado y otro mixtilíneo. La composición es sencilla y a la vez sobria y rica, muy acorde, sin copiar ni versionar de manera demasiado obvia, con el manto procesional de Castilla.

El dibujo del techo se aprueba en 1958[38], lo cual marca el inicio de su hechura, que se dilatará por seis años, empleándose enérgicamente la corporación en la recogida de fondos y donativos para su consecución.

[38] *Ibid.*

La técnica de bordado es igual de primorosa, delicada y llena de maestría que la del manto. Muy sabiamente el bordado está planteado como algo más delicado que el manto, al tratarse de un elemento más aéreo y menos pesado que el rotundo manto, por lo cual esas paredillas de las que hablamos en el manto son menos llamativas, pero existen, no en varios niveles sucesivos como la pieza ideada por Castilla.

Destaca el trabajo de la hojilla, modulando sus rellenos a mano y ofreciendo así muchos matices de volúmenes, grosores y efectos plásticos diversos. El tejido de los demás puntos plasmados es muy apretado, minucioso, pequeño, con sobriedad en su interpretación; de nuevo se prescinde de las lentejuelas, en escamados, adornos o formando los nervios centrales de las piezas. La malla "de nudos" sobre el que está bordado es finísima, transparente como ninguna, elaborada con hilos de muy bajo calibre. Otros fondos con los que interesaba marcar un contraste están realizados en malla de bolillos, también muy fina y delicada, pero capaz de marcar el matiz diferenciador necesario; son el fondo de la gloria con la Virgen de los Reyes y el de los tondos con los evangelistas.

Otro grado de transparencia tiene la pequeña cenefa inferior de las caídas, que da paso al fleco de canutillo, bordada "al aire", es decir, calada completamente, lo que le termina de dar el aspecto etéreo, transparente y delicado al conjunto que venimos comentando. Quizá su mayor aportación al conjunto de los pasos de palio sevillanos sea el llevar un palio de malla calado, tradicionalmente asociado a cofradías de barrio o de carácter colorido y popular, "de capa" en sus nazarenos, a un concepto de cofradía rigurosa y de negro o ruan con total éxito y propiedad en su adaptación al contexto.

La talla en marfil de la Virgen de los Reyes, de bajo relieve, la realiza Rafael Quiles, artista que también realizó los marfiles del techo de palio de la Hermandad de los Estudiantes, el cual tenía su estudio o taller casi enfrente de la hoy basílica del Smo. Cristo de la Expiración "El Cachorro". Los atributos de orfebrería que muestra los labró el taller de Villarreal. Y, para que resaltara en medio del tono dorado general del palio, su manto de castillos y leones se bordó en sedas burdeos, siendo en realidad de seda blanca o marfil como se sabe.

El detalle del bordado en sedas y oro –pues los bordados del manto están realizados minúsculamente en oro– de esta representación de la Virgen de los Reyes es algo que puede asombrar a cualquiera, por pocos conocimientos artísticos y artesanales que posea. Con gran pericia está resuelto asimismo el bordado de los

Detalle del techo de palio.

enmarcamientos de los tondos, sobre un armazón que les da cuerpo. Los marfiles de los evangelistas fueron realizados por los "Señores Doblas y Mazuelo".

A finales de 1963 ya se vislumbra el final del trabajo, que se concluye y se estrena en la Semana Santa de 1964. Concepción Fernández del Toro, con 83 años, ve su magna obra salir a las calles de la ciudad. Parece que este trabajo era –y no creemos exagerar– lo que la mantenía luchando por la vida, pues falleció escasos días después, el 13 de abril[39]. De nuevo se ajustan cuentas; el coste total es de 1.325.000 pesetas[40]. Para ubicarnos en su altísimo coste, el mismo año del estreno se comienza otro palio de malla bordado en oro, el de la Hermandad de San Esteban, diseño de Ignacio Gómez Millán, que se contrata –todo el conjunto del palio– por 415.000 pesetas[41], casi un tercio del que venimos tratando.

Con el estreno del palio haciendo juego con el manto y la desaparición de Concepción Fernández, "Conchita" para todo el que la trató, culmina y termina toda una etapa en la Hermandad del Amor de 14 años al menos. El paso de palio ya está encarrilado para convertirse en uno de los mejores de la ciudad, y en él vive la memoria, el trabajo concienzudo y la excelencia de una artesana, humilde pero muy grande a la vez, que marcó –y sigue marcando con solo contemplar estas obras, inspiración y modelo a seguir para muchos artesanos y artistas– toda una época del bordado en oro sevillano.

[39] *Ibid*.

[40] *Ibid*.

[41] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Esperanza Elena Caro…*, op. cit., pp. 118-119.

MEJORAS EN LA ORFEBRERÍA: EL TALLER DE VILLARREAL Y LAS HERMANAS MARTÍN CRUZ

Después de la restauración de la Dolorosa en 1967 que ya hemos tratado, el esfuerzo de la cofradía se centra en la sustitución de los respiraderos por unos de plata de ley que aportaran más visualmente al conjunto. Los existentes de Cayetano González, tenían un magnífico repujado y el sello inconfundible de su autor –hoy los posee la Cofradía de Jesús Despojado, del mismo Domingo de Ramos– pero no colmaban las aspiraciones de los cofrades.

En este caso es el taller de Villarreal, con la denominación comercial de viuda de Villarreal al fallecer su fundador Manuel Villarreal en 1965, el que afronta un reto tan importante. En 1973 ya se había planteado la obra y se comienza a trabajar en ella, estrenándose sin concluir su trabajo de orfebrería en la Semana Santa de 1974.

Este taller de orfebrería había iniciado sus contactos con la hermandad con la realización del palio, según ya hemos anotado, y se encuentra en estos años en su máximo periodo de esplendor, entrando en un cierto aletargamiento otros como el de Seco Velasco o el propio Cayetano González, que falleció en 1975. Es un gran taller de orfebrería que actúa en aquellos años de crisol donde se forman y trabajan grandes orfebres, como los hermanos Delgado, José y Ángel, más su padre José Delgado García, José Manuel Ramos (padre) y Francisco Fernández y Juan Antonio Borrero, que por estos mismos años de estreno del respiradero gestan su futuro independizados, montando su propio taller, aunque guardando estrecha relación con este gran taller matriz[42], algo que fueron haciendo también sucesivamente en años sucesivos todos los maestros que hemos mencionado.

El diseño es muy elegante y con dosis de innovación. Dos elegantes molduras cinceladas enmarcan la parte central que se plantea bordada en oro, estableciendo así un contraste. En la parte central del frente una cartela con mucho desarrollo ornamental centra la composición y une ambas molduras, que también quedan unidas en los extremos de las esquinas por unos estrechos entrepaños en ángulo con columnas platerescas y un nazareno exento fundido en el metal, en este caso plata de ley. Remata por debajo de la moldura inferior una crestería que en el frente se muestra dividida en dos.

[42] SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J: "Formación y estilo. La consolidación de la orfebrería contemporánea", en *Trazos de plata: Juan Borrero*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 105-107.

Detalle del respiradero.

Detalle del respiradero.

En los laterales, lejos del ritmo usual en estos enseres, con paños individualizados correspondientes a cada paño entrevaral, se quedan tres secciones separadas por las mismas columnas de las esquinas, esta vez pareadas. La sección del centro sí se corresponde con el paño entrevaral central, presidida por una cartela, pero las otras dos abarcan dos espacios entrevaral cada una, también centradas por sendas cartelas iguales a las demás, de gran desarrollo ornamental con adornos muy menudos. Cada tramo presenta a su vez su correspondiente crestería de remate inferior. Las maniguetas, de estilo también abalaustrado, rematan en un pequeño querubín que sujeta un cordón metálico del que pende la borla que la remata. Las pequeñas escenas, realizadas en metal repujado y policromado, que se sitúan en las cartelas son el nacimiento de Cristo en el frente, la Anunciación, Visitación, Profecía de Simeón y Jesús entre los Doctores.

El taller Villarreal demuestra así su capacidad de adaptación al estilo y requerimientos de cada hermandad, no entrando en una repetición recurrente de soluciones o motivos ornamentales, antes bien, creando un respiradero lleno de distinción, fácilmente reconocible, perfectamente integrado en el conjunto que venimos tratando.

A ello ayuda, y mucho, la genial idea de plantear sus paños centrales bordados en oro, lo que le da un fantástico contraste a la pieza, haciéndola más delicada y liviana, y redundando en ese concepto ya anotado en el que el bordado en oro se hace repujado en oro, y al contrario, el metal se "borda" delicada y minuciosamente, idea esta que proviene en origen de las inquietudes artísticas de Cayetano González, que la supo transmitir a todo su círculo, incluido Joaquín Castilla, y este impregnarlo a su vez en el regio manto procesional ya tratado. Abundando en ello, la cartela central del respiradero lateral no presenta una escena repujada como las otras, sino unos motivos florales bordados en oro, realizados con tal maestría y volúmenes que ciertamente parecen un repujado.

Y es que con esos bordados se tiene el gran acierto de contratarlos con dos maestras bordadoras excepcionales, en la línea de Concepción Fernández del Toro, unas perfeccionistas que encontraban en su profesión la forma de autorealizarse: las Hermanas Martín Cruz.

Carmen y Ángeles Martín Cruz (Sevilla, 1928-1992 la primera, 1917-1993 la segunda) eran unas bordadoras de corta pero selecta producción, iniciada la menor –Carmen– en el bordado en oro, terminó de aprender de manera autodidacta y transmitió los conocimientos a su hermana mayor Ángeles, entendiendo el bordado en oro de manera muy personal, con una meticulosidad y autodisciplina que puede llegar a igualar al trabajo de la gran Concepción Fernández del Toro, por eso estuvieron tan acertados los responsables de la hermandad al encargarles estos bordados de los respiraderos.

No sabemos si su diseño ya venía predeterminado o fueron ellas las que dibujaron e idearon desde cero su ornamentación, pero en todo caso es un pleno acierto. Dos galones paralelos con filos y bodoques de hojilla recorren de manera paralela los paños de bordado, con ornamentación vegetal y floral que se entremete entre uno y otro y ocupa el espacio central que dejan libre, todo ello sobre finísima malla de oro de nudos. Ya hemos anotado que las cartelas del centro de los costeros albergan fondos de giraspe sobre los cuales se sitúan grupos florales, bordados con gran maestría, sobre todo por sus estudiados volúmenes, la perfección absoluta en su bordado y en especial de sus partes bordadas en hojilla, algo en lo que estas bordadoras eran inalcanzables.

Además de la hojilla describiendo trazos o bodoques (adornos circulares u ovoides), destaca el perfecto tejido

Faldón central.

de las cartulinas, con forma y sus cantos levantados, y el tejido minucioso y apretado de las piezas vegetales, los volúmenes y los perfectos acabados que terminan por dar la apariencia a estos bordados de no estar realizados en hilo de oro por mano humana. Es curioso observar como esta obra no utiliza ni una sola lentejuela en su bordado, al igual que el manto y el palio, por lo que se colige un buen estudio y observación del conjunto de bordados del paso.

Los bordados se van completando poco a poco hasta 1980[43] en que quedan concluidos. Un trabajo acertadísimo, en una época algo más difícil para alcanzar esa excelencia que los años cincuenta y sesenta en los que se hizo manto y palio, pero que dio un resultado magnífico y aportó al conjunto aún más categoría artística y conjunción estética.

En 1987, el taller de bordados de Fernández y Enríquez, de la localidad de Brenes, repasa el palio, colocándole nuevos flecos de canutillo, y elevándole levemente la crestería central del frente y trasera[44], montando los bordados de techo y bambalinas sobre un innovador –para el momento– esqueleto o armazón de metacrilato, lo que le da aún más efecto de transparencia e ingravidez, al ser su estructura, visible a través de la elevada transparencia de la malla, totalmente transparente. Con respecto a la crestería, la operación es leve y discreta, con un buen resultado acorde al matiz de mejora más que de cambio apreciable a primera vista.

Al mismo tiempo, este taller realiza el faldón frontal, con una elegante cenefa con motivos vegetales entresacados de los dibujos del palio, enmarcados entre finos galones y con los ángulos remarcados con mayor ornamentación, situando al centro el escudo completo o complejo de la archicofradía. Este frontal se estrena en 1987, completándose el resto de los paños al año siguiente, 1988.

Los hermanos, siempre en continuo afán de perfeccionamiento y pulimiento de un paso de palio que ya era de los mejores de Sevilla, ponen sus ojos en los basamentos de los varales obra de Cayetano González, que desdecían efectivamente del magnífico repujado de sus tubos, constituyéndose por una pequeña pieza cilíndrica grabada más que repujada que hacía las veces de "tope", más que de basamento ornamentado de varal. Para ello se recurre al taller proveedor de esta etapa, el de Villarreal, que diseña unos basamentos en línea con el paso de palio y su ornamentación, a cuatro caras, es decir prismático, pero con columnillas abalustradas en sus ángulos de aspecto renacentista-plateresco, hilándolo así con el manto y otros enseres del conjunto. Se repujan en plata de ley y son estrenados en 1990[45].

[43] JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN, J. M.: "Faldón", en *In nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2021, p. 248.

[44] *Ibidem.*

[45] AA.VV: *Catálogo de la exposición conmemorativa de la fusión de las hermandades de la Sagrada Entrada en Jerusalén y del Smo. Cristo del Amor y*

Candelabros de cola.

Sin solución de continuidad, se piensa en la peana. De nuevo Villarreal plantea un diseño que es aprobado y realizado en plata de ley, estrenándose en 1992[46]. La pieza se compone de plinto y una escocia que da paso al bombo levemente decreciente hacia abajo, con otra escocia y un molduraje superior, que ingletea o avanza en la zona central para albergar una cartela de gran desarrollo que alberga el emblema mariano de la advocación de la Dolorosa, entresacado del remate de las varas de la cofradía en el siglo XVII[47]: un corazón flameante orlado de rayos, que se sitúa con apariencia flotante en el interior de una cartela cóncava, ahuecado el metal hacia dentro, con lo cual el corazón tiene la apariencia de estar suspendido levemente sostenido por dos querubines de bulto redondo y buen cincelado y modelado. Destaca en esta obra el enmarcamiento de esta cartela, con volutas lisas y otras ornamentaciones vegetales muy carnosas, que son las que figuran repujadas en el resto de la peana, en especial el bombo.

Ntra. Sra. del Socorro y Santiago Apóstol, 1618-2018, Hermandad del Amor, Sevilla, 2018, p. 67.

[46] *Ibidem*, p. 74.

[47] *Ibid.*

EL SIGLO ACTUAL: CONTINUACIÓN DE LAS MEJORAS

Ya en el siglo actual, los principales logros son la ejecución de una candelería en plata de ley obra, como lo anterior, del taller de Villarreal, y la restauración del manto procesional.

Los nuevos candeleros se estrenan parcialmente en 2018[48] y obedecen a dos modelos que se alternan por tandas en su colocación en el paso procesional. Ambos tienen pie repujado a tres caras, aunque con formas diferentes, ofreciendo en una de las caras el escudo de la cofradía. Diferentes cuerpos abalustrados van dando forma a su fuste, con un estilo cercano al renacimiento que hila con el conjunto del paso, rematando algunos en platillo circular y otros, y esa es la diferencia más visible, en un platillo prismático de seis caras.

El estado del manto procesional preocupaba ya desde finales del siglo pasado, debido al desgaste muy marcado del terciopelo, que mostraba su base de seda en grandes lagunas, además de las deformaciones debido al peso del mismo y el desgaste normal de su uso.

[48] *Ibid.*, p. 55.

Finalmente, y tras muchos estudios y propuestas, se llegó a un acuerdo para su pasado a nuevo terciopelo en el taller de Manuel Solano, en Morón de la Frontera, previa limpieza y consolidación de sus piezas de bordado por la restauradora textil Laura Pol y recuperación de su dibujo original por Sergio Cornejo. Los trabajos se iniciaron en 2020 y se culminaron en 2023, con el reestreno de esta pieza emblemática y referencial[49].

CONCLUSIÓN Y VALORACIÓN

Y así, después de este gran empeño y continuo trabajo de su hermandad, con el afán de ofrecerle lo mejor a su titular mariana, llegamos a día de hoy al conjunto de paso de palio que procesiona todos los Domingos de Ramos y que está presente en la catedral para esta exposición. Y estamos seguros de que vendrán nuevos logros, nuevos propósitos en aras de conservar y en lo posible mejorar este magnífico conjunto.

Fruto artístico y antropológico de la religiosidad popular en su más elevada expresión, testimonio de fe y veneración enmarcado en las coordenadas de la Semana Santa sevillana, el paso de palio de la Dolorosa del Socorro expuesto en la catedral de Sevilla es como una pequeña catedral dentro de otra catedral; todo un micro-universo de arte, con toda la microarquitectura y proporciones que supone un paso de palio sevillano, en el que los distintos artistas y artesanos han ido dejando, tal y como una catedral, su trabajo y su esfuerzo. Sus obras artísticas componen en un todo, un conjunto, realizado a mayor honra y gloria de la titular de la Hermandad del Amor. Su tránsito por las calles, con grácil movimiento, sin rigideces antiestéticas, precedida de la imponente imagen del Cristo del Amor y largas filas de nazarenos de negro, la candelería encendida y la música solemne, entre nubes de incienso, termina por colocar toda esta maravilla artística descrita en otra dimensión totalmente, acercándolo a la conexión espiritual y trascendente del espectador, conectando a través de la belleza o sus creencias religiosas con el mensaje que se conmemora y se transmite con la cofradía y la imagen procesional en la calle.

Cayetano González, Manuel Seco Velasco, Joaquín Castilla, Concepción Fernández del Toro y todas sus oficialas de bordado, que tampoco se nos pueden olvidar, el taller de Villarreal con grandes oficiales como la familia Delgado, Ramos y Borrero incluidos en él, las hermanas Martín Cruz, el taller de Fernández y Enríquez… nombres todos de grandes artistas que han aportado lo mejor de sus producciones, que ya son de las mejores en su género.

Basamento del varal.

Como supremo elogio en opinión de muchos cofrades y sevillanos para este paso de palio diremos que la belleza de la imagen y toda esta creación y envoltura artística de su paso es tan magnífica y excepcional que se puede equiparar perfectamente, en conjunto, al otro gran paso y titular de esta hermandad, el fabuloso Cristo del Amor obra de Juan de Mesa, obra escultórica de primer orden y valor extraordinario que rebasa y trasciende el exclusivo devocional. Esos datos, ese juicio y ese entendimiento para calibrar mejor sus méritos y valía artística es el que hemos intentado transmitir con estas líneas ●

[49] GENIZ, D. J.: "Así ha sido la restauración del manto de la Virgen del Socorro de Sevilla", *Diario de Sevilla*, 9 de febrero de 2023. https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Amor-restauracion-manto-Virgen-Socorro-exposicion-video_0_1764724297.html (consultado el 5 de Septiembre de 2024).

TRADUCCIÓN DEL PRIVILEGIO "VIVAE VOCIS ORACULO" DE PAULO III, POR EL QUE -CON MEDIACIÓN DEL CARDENAL FRAY FRANCISCO DE QUIÑONES- CONCEDE INDULGENCIA PLENARIA A TODOS LOS COFRADES DE DISCIPLINA Y LUZ DE LAS COFRADÍAS DE DISCIPLINANTES, DE LA SANTA CRUZ O DE PENITENCIA DE LOS REINOS DE ESPAÑA, 6 DE ENERO DE 1536

Pergamino. Tinta ocre en escritura e inicial decorada y caja de escritura y pautado en tinta roja
Escritura gótica textual rotunda. Buen estado de conservación

46 x 41 cm

AGAS, FA, Secc. II. Sign. 9910, nº1

En Andalucía, la primera hermandad documentada bajo la advocación de Vera Cruz es la de Sevilla, fundada en torno a 1448. Tras ella, surgirán otras cofradías del mismo título en toda la provincia y resto de Andalucía. Sin embargo, el auténtico despegue en cuanto a su fundación se vivirá en el segundo tercio del siglo XVI, impulsado entre otras cosas por el *Vivae vocis oraculo* de Paulo III de 1536 dispensado a las mismas, tras la embajada que el emperador Carlos I envió a Roma para despachar ciertos asuntos con el papa. El documento sobre pergamino que mostramos, perteneciente al Fondo Arzobispal de Sevilla es la traducción del original en latín, recogiendo en el mismo, de manera muy detallada, las concesiones, gracias e indulgencias que el Santo Pontífice otorga a las cofradías de dicho título. Tal como Álvarez Moro defiende, "No en vano, una de las causas de mayor devoción hacia esta Hermandad estaba relacionada con las gracias concedidas por diferentes pontífices, si bien es verdad que fueron ganadas por ser "exemplo de las demás, imitándola en todos los pueblos y ciudades vecinas".

La inquietud de los cofrades de la Vera Cruz relacionada con la búsqueda de la base teológica que sustentara sus prácticas devocionales, "en las que unían contemplación de la Pasión e imitación de ella mediante una procesión en la que los cofrades practicaban la autoflagelación" en palabras del profesor Sánchez Herrero, surgida en los primeros años del siglo XVI, dio lugar a una intensa controversia sobre la conveniencia de que existieran los disciplinantes en las procesiones, especialmente en lo relativo a la ejemplaridad y fervor que debían observar.

Tras consulta a Roma, el Santo Padre emite privilegio por el que todas las cofradías de Vera Cruz en España, podrán hacer estación de penitencia con disciplinantes, ganando los mismos privilegios que los peregrinos que acudiesen a visitar las iglesias de Roma el Jueves o Viernes Santo. Asimismo concede indulgencia plenaria a los cofrades de ambos sexos de disciplina y luz de las cofradías de disciplinantes, de la Santa Cruz o de penitencia de los reinos de España y sus prácticas penitenciales, siempre que cumplan la condición de acompañar la procesión del Viernes Santo, disciplinándose o alumbrando, arrepentidos y confesados de sus pecados o con propósito de confesarlos, pudiendo elegir confesor que podría absorberles de censuras y excomuniones y dispensarles de votos. Igualmente concede a los cofrades que "in articulo mortis" puedan ser absueltos plenariamente.

La mediación del antiguo ministro general de la Orden Franciscana, el cardenal fray Francisco de Quiñones, fue determinante para su obtención. Posteriormente, fue él mismo quien ordenó su puesta por escrito y que fuese enviado a Toledo, desde donde emitirán diversos traslados para el resto de cofradías de la misma advocación. Esta tipología documental resulta de mucho interés por su tradición documental: este es uno de esos traslados del documento original, obtenido a través de la misma advocación de Córdoba, cuyo prioste se trasladó hasta Toledo, trayendo consigo una copia certificada por notario apostólico del documento original y la autorización para emitir dichos traslados, enviándose copias a las cofradías que lo solicitaran.

La canonización de la práctica de la disciplina pública concedida a la corporación dio pie a que se fundasen

multitud de cofradías de sangre a partir del siglo XVI, además de la adopción de este estatuto por las ya existentes, ocupándose de su difusión la Orden Franciscana en aquellos de sus conventos en los que se fundaba cofradía bajo la advocación de la Vera Cruz.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MORO, M.N.C.: *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla,* Centro Asturiano en Sevilla, Sevilla, 1998, p. 28.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad,* Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882. Edición facsímil: Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F.: "La devoción popular a la Santa Vera Cruz", *Confraternitas*, vol. 20, nº 2, 2009, pp. 3-18.

MONTERO PARRILLA, A.: *El tesoro de cartas de la Hermandad de la Santísima Vera Cruz de Sevilla*, Buhaira, Sevilla, 2020, p. 70.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

SÁNCHEZ HERRERO, J.: *La Semana Santa de Sevilla,* Sílex, Madrid, 2003, p. 77.

COFRADÍAS QUE HACEN ESTACIÓN DE PENITENCIA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

1

DIFERENTES MEMORIALES CON ADVERTENCIAS PRESENTADAS AL SR. ARZOBISPO PARA EL BUEN GOBIERNO DEL ARZOBISPADO, 1611

Papel cosido

33,1 x 21,6 cm

AGAS, FA, Secc. II, Sign.: 5138, n.º 8

2

EXPEDIENTES DE HORAS PARA LA SALIDA DE LAS COFRADÍAS DE SEVILLA Y TRIANA QUE DA PRINCIPIO EN EL AÑO DE 1775, 1787

Papel cosido

33,1 x 21,6 cm

AGAS, FA, Secc. II, Sign.: 9788. n.º 1

3

NÓMINA DE LAS COFRADÍAS QUE CON SUS SAGRADAS IMÁGENES HACEN ESTACIÓN ESTA SEMANA SANTA, 1863

Encuadernación en pergamino

33,4 x 24 cm

BCC, FG, Sign.: 73-4-9

4

EXPEDIENTE TRAMITADO DESDE VICARÍA SOBRE ORGANIZACIÓN Y SALIDAS DE LAS COFRADÍAS DURANTE LA SEMANA SANTA DEL AÑO ACTUAL, 1925

Papel cosido

34,5 x 23,1 cm

AGAS, FA, Secc. I, Sign.: 9780, n.º 3

Las cofradias que salen de disciplina en seuj. y triana miercoles jueues y viernes

~~la~~ miercoles

1 ~ La cofradia de la entrada en jerusalen sale del monast.o de s.ta m.a de Gracia

sale la esta de s.t anto. de frailes fran.cos 2 ~ La cofradia de la palma sale de la yglesia de s.t Andres — Parroquia —

3 ~ la de s.t Juan euangelista sale del conuento del carmen —

4 ~ la de socorro sale de la yglesia de los frailes Terceros —

5 ~ la de despedimiento y virtudes sale de san agustin —

6 ~ la de n.a s.a de la Siniesta sale de s.t Julian — Parroquia —

7 ~ la presentacion sale de s.t ylle fonso — Parroquia —

Jueues s.to

8 ~ La cofradia del nombre de jesus sale de s.t Pablo —

9 ~ Las cincollagas sale de la s.ma Trinidad —

10 ~ la de la sangre y san.t Baptista sale del colegio de s.t.o de paula

11 ~ la de n.a s.a del Rosario sale del colegio de monte sion —

12 ~ la de las angustias sale del monasterio del carmen —

13 ~ la de la columna y azotes sale de s.t miguel — Parrochia —

14 ~ La humildad y cena sale de omnibus sanctos Parrochia —

15 ~ la de las potencias de xp.o sale de s.t Pablo — Parrochia

16 ~ la coronacion y veronica sale de n.a s.a del valle —

17 ~ la de n.a s.a del Populo sale de s.t Esteban — Parroquia

18 ~ La Antigua sale de s.t Pablo —

19 ~ la pasion sale del conu.to de la merced —

20 ~ la vera Cruz sale de sanc.to fran.co —

21 ~ la limpia concep. sale de Regina angelorum

Viernes s.to

22 ~ La cofradia del traspaso sale del valle —

23 ~ la de la Cruz de jerusalen sale de s.t anton —

24 ~ la Cruz de los colegio de s.t ~~antonio de~~ fran.co de Paula —

25 ~ la ~~xa~~ exaltacion sale de s.ta Catalina. Parroquia —

26 ~ la conversion del Buen ladron sale de s.t ylle fonso Parroquia

27 ~ la guia sale de s.t xico las. Parrochia —

28 ~ la piedad sale de s.ta marina Parrochia —

29 ~ la espiracion sale de la merced —

1

Si bien la existencia de cofradías en el medievo está profusamente documentada, no es hasta el siglo XVI cuando se afianzan las hermandades penitenciales que honran y rinden culto religioso a la Pasión de Cristo en procesión, siendo estas salidas muy similares a las que han llegado hasta nosotros. No obstante, el recorrido que para entonces realizaban estas hermandades se limitaba a realizar estaciones de penitencia en templos o conventos que estuvieran cerca de la sede en la que estuvieran radicadas.

Esta situación cambiará cuando D. Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla, estableció mediante el Sínodo de 1604 que las hermandades debían hacer estación penitencial en la catedral hispalense, dando lugar al itinerario actual. Debido a las dificultades que suponía atravesar el Guadalquivir, de esta obligación sinodal quedaban excluidas las hermandades de Triana, que tendrían que realizar su estación de penitencia en la iglesia de Santa Ana.

Dado que dicha decisión exigía que todas las hermandades convergieran en el mismo espacio durante su respectiva procesión, se hizo necesario instituir un mecanismo de control que regulara el itinerario y los tiempos de paso de cada una de ellas en su camino hacia la catedral. De esta manera, fue creado el cabildo de "toma de horas", mediante el cual la autoridad eclesiástica y la seglar, se reunirían con carácter anual cada Martes Santo en la capilla de la Anunciación (vulgo de *Las Doncellas*) para acordar y reglamentar los recorridos y regir el orden de estas en concepto de su antigüedad, siendo la más antigua la última en procesionar a la Catedral. Esta organización quedaría plasmada en las llamadas "Nóminas de cofradías".

El documento más antiguo -hasta la fecha- en el que se hace referencia a la "toma de horas" data de 1611; se encuentra vinculado a un expediente que recoge diversos memoriales dirigidos al arzobispo y pertenece al Fondo Arzobispal. Se trata de una relación numerada de las treinta y nueve cofradías que procesionan ese año el Miércoles, Jueves y Viernes Santo por Sevilla; y Jueves y Viernes Santo por Triana. En ella se especifica de

✠

Auto de Cofradias de el año de 1787

En la Ciud.d de Sev.a á tres de el mes de Abril de mil
setecientos y ochenta y siete años. El Sr. Dr. D. Fr. Fabian de Mira
Sa Sr.a Maestre de Escuela, y Canonigo de esta Santa
Iglesia Patriarcal, Vic.o Gen.l en ella, y Rector
Sup.o el Sr. D. Fr. Alonso Marcos Llanes, y Ma-
yor el Sr. D. Fr. Alonso Marcos Llanes, y Ma-
quellos Dipo de este dicho Dipo del Consejo de
su Mag.d Lic.d D. Fr. Zel.r Sr. Dr. D. Fr. Ra. Vera
Isla Teniente Gran.l de Teniente de esta Ciud.
su Tierra, Jurisdiccion y Ar.b.o g.l (Burgos)
Estando en la Capilla de la Encarnacion de
esta dicha Ciud. y Sup.a Metropolitana

Para nombrar, y señalar las horas en que han de salir las Cofradias, y hacer sus Estacions esta presente Semana Santa en dicha Ciudad, y Triana, y darles el orden, modo, y forma, que han de observar, en virtud de la Real Orden de S. M. y Señores de su Consejo de veinte de Febrero de mil seis. setenta y siete años

Mandaron se les notifique, y haga saber á todos los Oficiales, y Hermanos de las Cofradias, que à continuacion se expresaràn, salgan con las Procesiones à las horas que se les serán nombradas, y señaladas, y son las competentes, à fin de que hagan sus Estaciones de dia, y se retiren á sus respectivas Iglesias, Conventos, ò Capillas antes de obscurecer, como en dicha Real Orden se previene; y asimismo, que vayan todos los que asisten à dichas Procesiones con la decencia, y compostura que se requiere en Actos, y Exercicios tan Santos, y que no se permitan Disciplinantes, Empalados, ni otros Expetaculos semejantes; y que ninguno de aquellos à quienes se les permite llevar tunicas, usen de Capirotes, ni se cubran el rostro de modo alguno, ni lleven Valonas descubiertas, Guantes, Puntas, Labores, ni Bordados, ni las Tunicas forradas en tafetan, ni otras galas, ni colores: y exhortan, mandan, y encargan á los di-

A chos

2

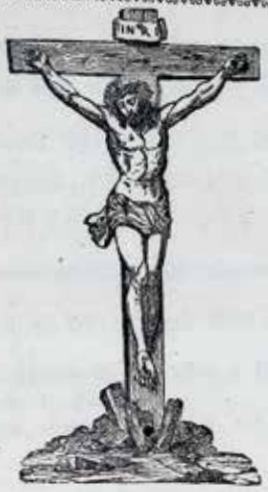
qué parroquia sale cada una de ellas y al término del documento podemos leer: "Las cofradías de Triana no pasan a Sevilla porque van a la Iglesia de Santa Ana que es su parroquia"[1] reflejando así la exención de las hermandades trianeras, referida anteriormente.

De gran interés resulta también uno de los "Autos de cofradías" que encontramos en el expediente titulado "Expedientes de horas para la salida de las cofradías de Sevilla y Triana", concretamente el del año 1787, del Fondo Arzobispal. En este documento cabe señalar su doble condición de manuscrito e impreso en una misma materia escriptoria, llegando incluso a presentar signatura tipográfica. Su contenido es muy ilustrativo, pues nos permite observar quiénes, dónde y para qué se reunía el cabildo de "toma de horas": "En la ciudad de Sevilla día tres del mes de abril de mil setecientos ochenta y siete años el señor licenciado don Fabian de Miranda [...] canónigo de esta Santa Iglesia Patriarcal Provisor y Vicario General en ella y su Arzobispado por el Excelentísimo Señor don Alonso Marcos Llanes y Argüelles, Arzobispo de este dicho Arzobispado [...] y el señor licenciado Antonio Fernández Soler teniente primero de asistente de esta ciudad su tierra [...] estando en la capilla de la Encarnación [...] Para nombrar, y señalar las horas en que han de salir las Cofradías, y hacer sus estaciones [...]. Se advierte, además, que las procesiones hagan sus estaciones de día, y se retiren á sus respectivas Iglesias, Conventos, ó Capillas antes de obscurecer"[2]. Este apercibimiento, tiene su origen en la Real Cédula de 1777 del rey Carlos III, en la que se prohibía -entre otras cuestiones- que las cofradías procesionaran de noche.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se puso en práctica imprimir la nómina de cofradías para su divulgación. Muestra de ello es el siguiente documento, que data de 1863 y se encuentra inserto dentro del tomo noveno de Papeles Varios del Fondo de José Gestoso Pérez, perteneciente a la Biblioteca Capitular y Colom-

[1] AGAS, FA, Secc. II. Sign.: 5138, N.º 8, 19 r.

[2] AGAS, FA, Secc. II, Sign.: 9788, N.º 1.



NÓMINA

de las Cofradías que con sus Sagradas Imágenes hacen estacion esta Semana Santa.

DOMINGO DE RAMOS POR LA TARDE.

1. Santo Cristo del Silencio y María Santísima de la Amargura, de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, vulgo de la Palma. . . . . á las 3.
2. Sagrada Entrada en Jerusalen, Santísimo Cristo del Amor y María Santísima del Socorro, de la parroquia de San Miguel. . . . . á las 4.

JUEVES SANTO POR LA TARDE.

3. Sagrada Oracion del Huerto y María Santísima en el Sagrado Misterio del Santísimo Rosario, de la iglesia de Monte-Sion. . . . . á las 3.
4. Nuestro Padre Jesus de la Pasion y María Santísima de la Merced, de la parroquia de San Miguel. . . . . á las 4.

VIERNES SANTO DE MADRUGADA.

5. Jesus Nazareno, Santa Cruz en Jerusalen y María Santísima de la Concepcion, de San Antonio Abad. . . . . al alba.
6. Nuestro Padre Jesus del Gran Poder, y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso, de la Iglesia parroquial de San Lorenzo. . media hora despues del alba.
7. Sentencia de Ntro. Sr. Jesucristo, y María Santísima de la Esperanza, de la parroquia de San Gil. . . . . media hora despues del alba.

VIERNES SANTO POR LA TARDE.

8. Santo Cristo de la Salud y María Santísima de la Luz, en el sagrado Misterio de sus Tres Necesidades, de su capilla en la Carreteria. . . . . á las 1½.
9. Santa Cruz en el Monte Calvario y María Santísima de la Soledad, de la iglesia de S. Buenaventura. . . . . á las 2.
10. Santo Cristo de la Conversion del Buen Ladron, y Nra. Sra. de Monserrat, de su capilla en el compas de San Pablo. . . . . á las 3.
11. Soledad de María Santísima, de la parroquia de S. Miguel. á las 4.

Sevilla: Imprenta de Hidalgo y Compañía.—1863.

3

bina. En él, enmarcado dentro de una orla tipográfica, se expresa el nombre de las hermandades, la parroquia a la que pertenecen y su hora de salida en los días santos, y coronando el texto una imagen de Jesús en la cruz. En otro tomo de este mismo fondo, se recoge una relación impresa de las cofradías que harán estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral.

El siguiente documento titulado "Horario de las Cofradías que hace estación a la Santa Iglesia Catedral en la Mayor del año actual" está fechado en 1925 y forma parte de un expediente sobre la organización y salidas de las cofradías del Fondo Arzobispal. Se trata de una valiosa pieza documental que refleja cómo hacia la mitad del siglo XIX, y ya bien entrados en el siglo XX, la disposición de la Semana Santa sevillana fue evolucionando. Por una parte, podemos observar que ya constan hermandades trianeras realizando su estación de penitencia a la catedral, siendo la Hermandad de la O la precursora en salvar la frontera fluvial entre Sevilla y Triana en 1830. Por otro lado, podemos ver cómo las salidas procesionales del Domingo de Ramos, Lunes Santo y Martes Santo, están completamente instauradas y, si nos detenemos en el horario, vemos que ya no existe la prohibición de procesionar de noche. Por último, podemos advertir el itinerario en su paso por cuatro puntos: Cruz de la Campana, Plaza de la Constitución, Puerta de San Miguel y Fuera de la Catedral.

El cabildo de "toma de horas" ha llegado a nuestros días con muy pocas diferencias: cada año catorce días antes del Domingo de Ramos, el vicario general, el Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, junto con representantes de las hermandades, se reúnen ahora en la Capilla Real para continuar con una tradición que suma cuatro siglos de historia.

María Nieto Lozano

BIBLIOGRAFÍA

LUENGO MENA, J.: *Compendio de las cofradías de Sevilla que procesionan por la Catedral*, Espuela de Plata, Sevilla, 2007.

RODRÍGUEZ MATEOS, J.: *Las cofradías y las luces*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2007.

Vicaría General

Horario de las Cofradías que hacen estación a la Santa Iglesia Catedral en la Semana Mayor del año actual

	Cruz en la Campana	Ermita Santísimo	Ermita S. Miguel	Puerta de la Catedral
Domingo de Ramos				
5 de Abril				
Sagrada Cena Sacramental, Smo. Cristo de la Humildad y Paciencia y Ntra. Sra. del Subterráneo = Dos pasos = Parr. O. Sanctorum	6'30	7'10	7'50	8'10
Smo. Cristo de la Buena Muerte y Ntra. Sra. de la Piedad = Dos pasos = Parr. S. Julián	6'50	7'30	8'10	8'30
Ntro. Padre Jesús de las Penas y Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza = Dos pasos = Parr. San Roque - - - - - - - - - - - -	7'10	7'50	8'30	8'50
Ntro Padre Jesús de las Penas y Ntra Sra de la Estrella = Dos pasos = Ccl. S. Jacinto - -	7'30	8'10	8'50	9'10
Ntro. Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes y Ntra Sra de la Amargura = Dos pasos = Filial S. Juan Bautista	7'55	8'35	9'15	9'25
Sagrada Entrada en Jerusalen y Smo Cristo del Amor, Ntra. Sra. del Socorro y Santiago Apostol = Tres pasos = Parr. Salvador	8'25	9'05	9'45	10'05
Lunes Santo				
6 de Abril				
Ntro Padre Jesús de las Penas y María Sma de los Dolores = Dos pasos = Parr. S. Vicente - -	8'..	8'40	9'20	9'40
Smo. Cristo de las Aguas y Ntra Sra del Mayor Dolor = Un paso = Ccl. S. Jacinto - -	8'20	9'..	9'35	9'50
Smo. Cristo de la Expiración y Ntra Sra de las Aguas = Dos pasos = Cap. del Smo. Cristo de la Expiración (Museo) - - -	8'35	9'15	9'55	10'10

4

DIBUJO DEL PASO DE PALIO DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD, CA. 1686

Lucas Valdés (Sevilla, 1661-Cádiz, 1725)

Papel. Tintas marrones y aguadas roja, azul y gris

30 x 43 cm

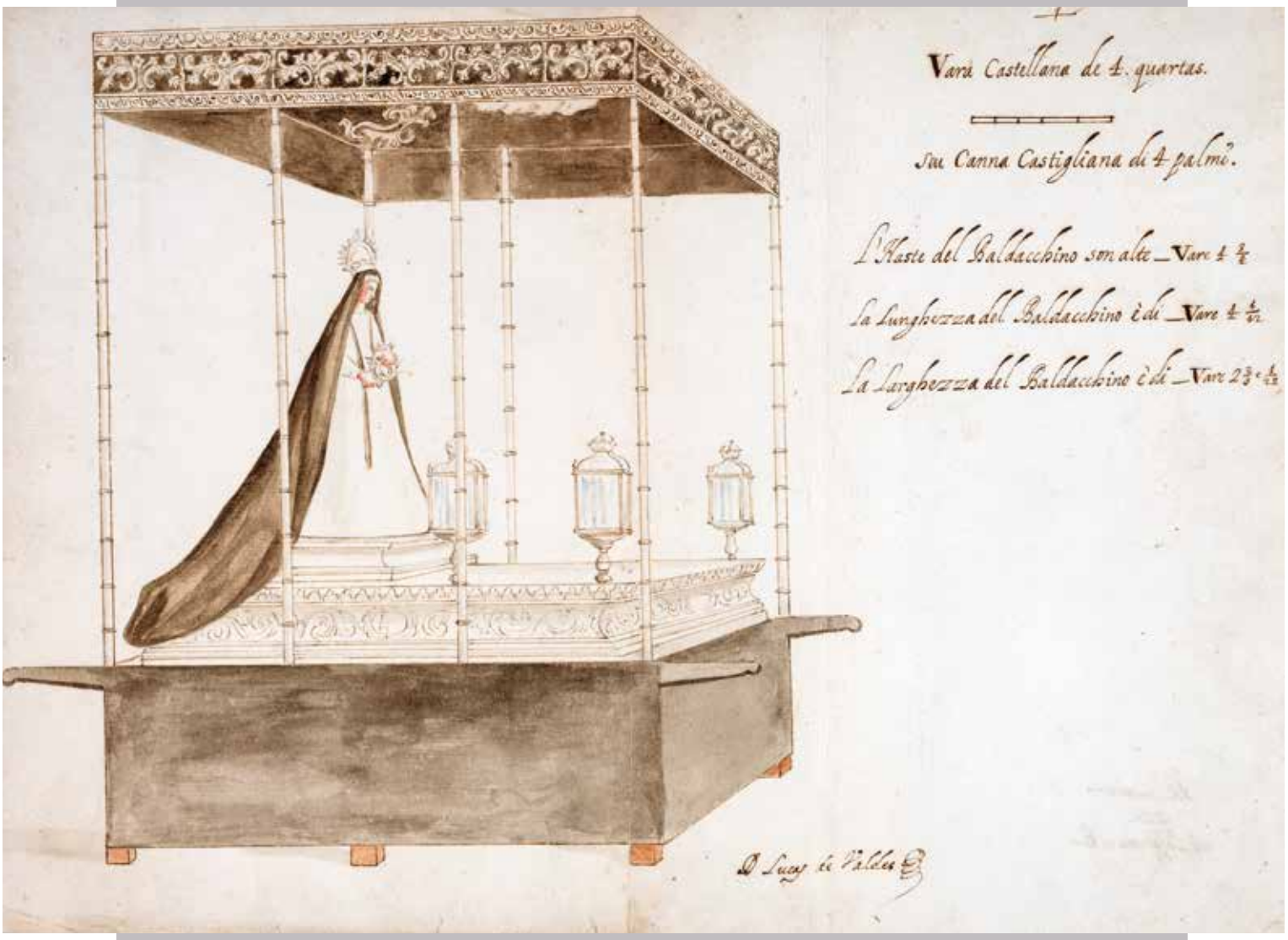
ACS, FC, Secc. X, Sign. 204

Este dibujo de la Virgen de la Soledad del convento Casa Grande del Carmen y sede posterior en la parroquia de San Lorenzo, es considerado la primera representación conocida de un paso de Semana Santa sevillana. Forma parte, junto a otros dos, de un conjunto de dibujos encargados al pintor sevillano Lucas Valdés, relacionados con la procesión del Corpus Christi. Los tres dibujos, de una gran sobriedad y sencillez, están acompañados de leyendas en castellano e italiano, lo que lleva a pensar que podían formar parte de un expediente enviado a Roma por el Cabildo en el pleito ante la Congregación de Ritos, a causa de que el 18 de junio de 1686, el cardenal Mellini, nuncio de S.S., sacó procesionalmente la custodia sostenida directamente con las manos, no siguiendo la tradición sevillana de llevarla sobre andas con costaleros.

Es comúnmente admitido que el dibujo representa el momento de la salida de la Virgen del convento Casa Grande del Carmen el Viernes Santo del año 1606, cuando la Virgen estrenó su paso de palio, ochenta años previos al dibujo de Lucas Valdés que ahora analizamos: "Fecha importante en la historia de la Semana Santa sevillana es la del Viernes Santo 24 de marzo de 1606, ya que la Virgen de la Soledad sale por primera vez bajo palio de terciopelo negro bordado en oro, plata y sedas, sostenido por diez varales de madera pintados y dorados. Este paso, seguramente el primitivo de los de su clase, fue terminado hacia 1614, cuando se borda el cielo del mismo", en palabras del investigador Cañizares Japón.

La imagen de la Virgen representada, de pie, alumbrada por cuatro faroles, con saya blanca y manto negro, con corona de imperiales en la cabeza y de espinas en las manos, la hace inconfundible.

La Hermandad de la Soledad dio pie a muchas de las formas usadas actualmente y a través de los siglos por las cofradías: la inclusión del primer Cristo yacente, el acompañamiento de la centuria romana, los cambios en la vestimenta de la imagen según la época y el primer palio, cuestión que nos ocupa. Efectivamente, la imagen de la Soledad de San Lorenzo es la primera Dolorosa sevillana en procesionar bajo palio, lo que supuso una innovación importante para la época. A pesar de la ingenuidad de sus trazos, este dibujo prácticamente sentó las bases hasta nuestros dias de las medidas y número de varales, palio de cajón, peana, respiraderos, faldones, maniguetas, etc. El dibujo llega al detalle de precisar las dimensiones del baldaquino representado, mantenido por ocho varas (que llegarían a dieciocho en el siglo XVIII), anotando las medidas y siguiendo la vara castellana en lenguas italiana y castellana, como en el resto de dibujos de Lucas Valdés que acompañan al expediente, situándolo en el caso que nos ocupa en su ángulo superior derecho. Como apunta Cañizares Japón, "El conocido dibujo, visto desde un lateral, coincide con una pintura frontal de un paso de palio, propiedad de la Hermandad


Vara Castellana de 4. quartas.
Sou Canna Castigliana di 4 palmi.
L'Aste del Baldacchino son alte _ Vare 4 3/4
la Lunghezza del Baldacchino è di _ Vare 4 5/12
La Larghezza del Baldacchino è di _ Vare 2 2/3 e 1/12

del Silencio de Sevilla". El palio descrito en los documentos conservados, lo describen como de terciopelo negro bordado en oro, plata y sedas de colores, exactamente igual al dibujo de Lucas Valdés que analizamos.

También fue de las pocas que procesionó con dosel, aunque sólo unos años. A través del tiempo, desde el siglo XVII en adelante, en Sevilla las formas no pararon de evolucionar en las andas cofrades con la extensión de su uso a las imágenes pasionistas, resultado de la aplicación litúrgica tridentina.

En esos momentos la Soledad es una de las hermandades más ricas y aristocráticas de la ciudad. No hay duda de que este palio resultó de gran trascendencia para el resto de las cofradías, "considerándose la Soledad de Sevilla la creadora de una tipología de cofradía que exportó a otras corporaciones de su entorno territorial" como apunta Cañizares Japón, llegando incluso a América.

Además de este dibujo, se le encargó también a Lucas Valdés, con el mismo fin, otro dibujo que representa la tradición sevillana de la indumentaria de los porteadores -posteriormente denominados costaleros del Corpus- consecuencia de la forma de portar la pieza de la custodia durante su procesión. El dibujo representa a tres hombres que se identifican claramente a través de la inscripción en italiano: "*Facchini che conducono la Custodia col SS*^{mo}. *Sacram*^{to}. *nella Processione che si fà in Siviglia il giorno del Corpus Domini*" (Cargadores que conducen la Custodia con el Santísimo Sacramento en la Procesión que se hace en Sevilla el día del Cuerpo del Señor). Lo novedoso de estos "cargadores" es la tela que les cubre la cabeza, un "costal" que les protege el cuello del peso de las andas, claro antecedente del que actualmente utilizan los costaleros.

El tercer dibujo que acompaña representa los travesaños de madera para llevar la custodia con el título en latín "Invento o aparato que facilitaba a los sacerdotes llevar la custodia o el tabernáculo de la catedral hispalense con el Santísimo Sacramento en la procesión del Cuerpo de Cristo".

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Los pasos de la Soledad", *Soledad*, nº 64, 1996, pp. 8-9.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Nueva luz en el origen de la Hermandad de la Soledad", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 653, 2013, pp. 546-555.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Nuestra Señora bajo palio", en *Soledad. 150 años de San Miguel a San Lorenzo (catálogo de la exposición*), Hermandad Sacramental de la Soledad, Sevilla, 2018, p. 25.

CAÑIZARES JAPÓN, R. y PASTOR TORRES, Á: "El primer palio de la Soledad", en *ABC de Sevilla*, Sevilla, 5 de abril de 1996, p.38.

DELGADO ABOZA, F.M.: "El último palio de la Soledad: de San Lorenzo a San Isidoro", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 584, 2007, pp. 801-804.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. y DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, J.: "Historia de las hermandades de penitencia", en *Sevilla Penitente*, vol. 1, Sevilla, 1995, pp. 57-180.

PÉREZ FERNÁNDEZ, P.: "Iconografía procesional de la Mater Dolorosa: la evolución del palio en el reino de Sevilla", *Lignum, Revista de investigación, Historia-Cultura-Arte*, nº 5, 2016, pp. 18-23.

Vara Castellana de 4. quartas.

Seu Canna Castigliana di 4 palmi.

L'Haste del Baldacchino son alte _ Vare 4 $\frac{3}{4}$

La Lunghezza del Baldacchino è di _ Vare 4 $\frac{1}{12}$

La Larghezza del Baldacchino è di _ Vare 2 $\frac{2}{3}$ e $\frac{1}{2}$

ESTANDARTE CON IMAGEN DE JESÚS NAZARENO, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII, pasado en la década de 1770

Anónimo

Terciopelo granate con bordados en realce de hilos metálicos de plata sobredorada y en su color
Óvalo central con pintura al óleo. Forro de tafetán de seda morada
200 x 125 cm (La pintura de Jesús Nazareno: 48 x 36 cm)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Esta interesante obra textil la escogimos para formar parte de las obras que ilustran el tema de las celebraciones de la Semana Santa en la Seo sevillana como manifestación de piedad popular, dentro del discurso expositivo de *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*.

Es necesario explicar que esta obra es la única de cuantas han estado expuestas que puede tener una explicación más difícil de justificar tanto en la citada muestra, como en el catálogo de la misma que tienen entre las manos, y esto es así porque se desconoce el uso y función de este estandarte, aunque evidentemente tuvo que ser de naturaleza pasionista, teniendo en cuenta que es soporte de la imagen de Jesús Nazareno, y que perteneció a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, pues aparece en el mismo exquisitamente bordado el emblema de la Catedral de Sevilla, es decir, la *Turris Fortisima* entre las dos jarras de azucenas.

Los materiales empleados para los bordados son hilos metálicos de plata sobredorada de diferentes tipologías e hilos de seda verde y crudo, cordón metálico y en seda cruda para los perfilados y terciopelo granate como tejido base. Como elemento decorativo presenta un agremán de hilos metálicos en todo su perímetro.

El óvalo con la imagen al óleo del Jesús Nazareno de este estandarte recuerda mucho a la del Cristo de los Ajusticiados, que tiene su capilla en las gradas de la catedral, sin que de momento hayamos podido demostrar documentalmente vínculos entre ambas representaciones cristíferas más allá de las iconográficas. Una iconografía de origen flamenco que representa a Cristo ensogado camino del Calvario, portando la cruz por el patíbulum, de la que tenemos una de las primeras representaciones en Sevilla en un relieve del retablo del altar mayor de la catedral, realizado por Jorge Fernández Alemán.

Son pues tres los motivos que nos llevaron a su inclusión: la temática de la obra, su excelente factura que la hace una obra muy bella, y que acababa de ser restaurada en 2024, labor encargada por el Excmo. Cabildo de la Catedral a José Espinar Rodríguez.

Aparte, presenta otras dos problemáticas la obra referida. Una sería la originalidad de la pieza, pues no es común en Sevilla la existencia de este tipo de estandartes que presentan corte de simpecado, pero que en lugar de albergar una imagen de la Stma. Virgen portan una representación de Cristo. El ámbito geográfico más próximo a Sevilla donde podemos encontrar esto es en Marchena; aun así no podemos descartar que en el pasado pudieran existir este tipo de estandartes en Sevilla capital y que con el paso de los años decayera su uso, incluso desapareciendo, o que el textil fuera realizado para un simpecado mariano y que por alguna circunstancia se le cambiara el óvalo pintado al óleo y fuera sustituido por este de Jesús Nazareno.

Otro problema que nos encontramos al estudiar esta obra es referente a su datación, pues no concuerdan los datos hallados en un documento encontrado en el interior de la misma, con el estilo de bordados que presenta. Durante la restauración apareció una nota bajo el bordado con el siguiente texto: "Lo yso Julián de Paradela [rúbrica]". Se trata de un bordador llamado Julián de Paradela y Lopo, activo en la segunda mitad del siglo XVIII; el problema es que estos bordados presentan características estilísticas como de setenta u ochenta años antes de los trabajos de Julián de Paradela, pudiendo fecharse la obra objeto de nuestro estudio, por el estilo que tienen sus bordados, entre los años finales del siglo XVII y principios del XVIII. Y de hecho resulta bastante llamativo si comparamos este estandarte con el simpecado de la Virgen de las Aguas

de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla, que es del mismo Julián de Paradela y está fechado en el año 1761, que en su día estudió el profesor Roda Peña y que sí presenta rasgos estilísticos propios de la segunda mitad del siglo XVIII, de estética completamente rococó y contorno mixtilíneos, con las características formas arriñonadas de la rocalla. A la conclusión que se puede llegar es que la labor de Julián de Paradela en este estandarte de Jesús Nazareno de la catedral de Sevilla hubiera consistido solo en pasar el bordado a un nuevo tejido base.

Nos parece cuando menos curioso que esta pieza textil se pasase/restaurase en torno a los años en que se acomete la "restauración", más bien la sustitución de la imagen del Cristo de los Ajusticiados de las gradas de la catedral, llevada a cabo por Juan de Espinal en 1777, que la pinta al óleo sobre lienzo copiando la pintura mural original muy degradada que realizara el pintor Luis de Vargas en 1563.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de la Semana Santa", *Isidorianum*, nº 46, 2014, pp. 327-341.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, T. I, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899.

MORATA PLÁ, E. y PÉREZ PACHECO F.: "Restauraciones de Ars Nova". Publicado en La Hornacina el 20 de enero de 2015.https://www.lahornacina.com/dossierasnova.htm (consulta 7/6/2024).

RODA PEÑA, J.: "La colección de bordados de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla", en *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2013, pp. 223-252.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectiva de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte", en *La imagen devocional barroca*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 111-186.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (siglo XVI a XVIII)*, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955.

SUCESO EN LA SEMANA SANTA DE 1751

1

ANALES ECLESIÁSTICOS Y SECULARES DE LA MUI NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD DE SEVILLA, METRÓPOLI DE LA ANDALUCÍA, QUE CONTIENEN LAS MÁS PRINCIPALES MEMORIAS DESDE EL AÑO DE 1701, EN QUE EMPEZÓ Á REINAR EL REY D. FELIPE V, HASTA EL DE 1800, QUE CONCLUYÓ CON UNA HORROROSA EPIDEMIA: CONTINUACIÓN DE LOS QUE FORMÓ D. DIEGO ORTIZ DE ZÚÑIGA HASTA EL AÑO DE 1671 Y SIGUIÓ HASTA EL DE 1700 D. ANTONIO M.ª ESPINOSA Y CARCEL [manuscrito], 2 vols., 1822-1823

Justino Matute y Justino (Sevilla, 1764-1830)

30 x 26 cm

BCC, sign.: 57-6-1

2

GLORIAS RELIGIOSAS DE SEVILLA O NOTICIA HISTÓRICO-DESCRIPTIVA DE TODAS LAS COFRADÍAS DE PENITENCIA, SANGRE Y LUZ, FUNDADAS EN ESTA CIUDAD, IMPRENTA Y LIBRERÍA DEL SALVADOR, SEVILLA, 1882

José Bermejo y Carballo (Sevilla, 1817-1888)

4º

BCC, sign.: 77-2-18

La relación de historiadores sevillanos que han estudiado el mundo de las hermandades y cofradías -o, en general, la devoción popular en Sevilla-, es inmensa. Entre ellos hemos seleccionado dos muy conocidos, ambos del siglo XIX. El primero es una copia manuscrita de los *Anales eclesiásticos y seculares…de Sevilla* de Justino Matute. Son muchas las noticias que va desgranando a lo largo de su obra sobre esta materia, pero vamos a fijarnos solamente en una, sucedida en 1751, y en la polémica orden del por entonces coadministrador de la archidiócesis el arzobispo de Trajanópolis D. Francisco de Solís Folch de Cardona, que ejerció este cargo hasta su nombramiento en 1755 como arzobispo de Sevilla. Era el administrador *in temporalibus* de la sede hispalense, desde 1741 hasta su renuncia en 1754, el cardenal Luis Antonio Jaime de Borbón.

Recuérdese que en estas fechas el entonces Corral de los Olmos, actual plaza de la Virgen de los Reyes, estaba cerrado por las puertas de Santa Marta y de Palos. Pues bien, en la Semana Santa de este año, el prelado "hallábase algo indispuesto" pero, "no queriendo privarse de adorar las peregrinas imágenes de pasión que sacan las cofradías", dispuso que estas pasasen por delante de los balcones del Palacio Arzobispal, alterando su recorrido habitual de salida de la catedral por la puerta de Palos hacia Placentines.

Según Matute, "algunas suspendieron su salida por no sujetarse a esta novedad, a la que las facultades del prelado no alcanzaban; pero otras obedecieron, considerando por indiferente este mandato. La Cofradía de la Exaltación, que hace su estación desde la iglesia parroquial de Santa Catalina el Viernes Santo por la tarde, aunque estaba notificada como todas, se propuso disputar este derecho, y no obstante que se le volvió a

ANALES

ECLESIASTICOS Y SECULARES

DE LA MUI NOBLE

Y MUY LEAL CIUDAD DE SEVILLA,

METRÓPOLI DE LA ANDALUCIA.

Que contienen las mas principales memorias desde el año de 1701 en q.e empeció a reynar el Rey Don Felipe V. hasta el de 1800, q.e concluyó con una horrorosa Epidemia.

CONTINUACION

De los q.e formó D. Diego Ortiz de Zuñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D.n Antonio Maria Espinosa y Cárcel.

POR

Don Justino Matute y Gaviria.

AÑO DE 1822.

1

intimar por el alguacil eclesiástico al salir de la Iglesia, el hermano mayor, que lo era D. Antonio de Sandoval, principal caballero de Sevilla, respondió que no estaba en su arbitrio innovar la costumbre". El choque con la autoridad eclesiástica fue inevitable, y fue zanjado con la promulgación de la excomunión del hermano mayor, disolviéndose la procesión y parando los pasos, "el primero delante de la puerta del costado del palacio y el segundo entre las puertas de los Palos y de la Iglesia". Pero esto no quedó así. Siguieron apelaciones, llegando el caso a la Real Audiencia, hasta que, tras largas horas de falta de entendimiento entre el tribunal civil y el eclesiástico, aquel decretó el extrañamiento del prelado y este, entonces, alzó la excomunión, y así "la cofradía continuó su acostumbrada estación a las once de la noche, habiéndosele reunido numeroso acompañamiento".

El fallecimiento de Matute en 1830 podría convertir este texto en el más antiguo conservado (aparte de noticias dispersas), ya que no será hasta 1852 cuando se publique la primera monografía dedicada a las hermandades sevillanas, obra de Félix González de León, la *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla.* La segunda está presente en esta exposición por tratarse de un estudio emblemático, bien conocido por todo aquel que se acerca al mundo cofrade porque sigue siendo libro de consulta: las *Glorias religiosas de Sevilla…*, de José Bermejo, un abogado sevillano que las vivió intensamente, perteneciendo a varias hermandades. En el apartado que dedica a la Hermandad de la Exaltación relata también este suceso, con ciertas variantes y añadidos (al igual que ocurre con el de González de León), como el que recoge sobre la Cofradía del Santísimo Cristo de la Fundación, o de los Negritos, que iba tras la anterior, y que recibió no solo la misma indicación de cambio de recorrido sino, además, que se adelantaran a la Exaltación en vista de lo que sucedía, pero la respuesta fue "que por donde iban los blancos irían los negros, permaneciendo parada dentro de la catedral hasta la conclusión del recurso, que entonces siguió también su estación". Esto a su vez obligó al Cabildo de la Catedral a iluminar el templo "y no se cerró hasta el final de todo".

Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F.: *Manuscrito sevillano. Crónica general de cofradías, festejos, sucesos y hechos curiosos acaecidos entre 1713 y 1775,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997, pp. 141-142.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882. Edición facsímil: Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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*. Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, Sevilla, 1852, pp. 117-119.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Mui Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó a Reinar el Rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia: continuación de los que formó D. Diego Ortiz de Zúñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D. Antonio M.ª Espinosa y Carcel*, 2 vols. S. XIX [1822-1823]. Manuscrito, BCC, sign.: 57-6-1, p. 657. (impreso por Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1887 más ed. facsímil de Guadalquivir, Sevilla, 1997).

Infantes
3-3-15
77-2-18

GLORIAS RELIGIOSAS DE SEVILLA,

ó

NOTICIA HISTÓRICO-DESCRIPTIVA

DE TODAS LAS COFRADIAS DE PENITENCIA, SANGRE Y LUZ,

FUNDADAS EN ESTA CIUDAD.

POR

D. JOSÉ BERMEJO Y CARBALLO,

ABOGADO DE LOS TRIBUNALES DE LA NACION Y DEL ILUSTRE

COLEGIO DE ESTA MISMA CIUDAD.

SEVILLA.

IMPRENTA Y LIBRERÍA DEL SALVADOR

Calle de Mercaderes, n.° 12.

1882.

2

DIBUJO CON PROPUESTA DE CAMBIO DE TÚNICA PARA LOS NAZARENOS DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA CARRETERÍA DE SEVILLA, 1859

Anónimo

Documento cosido a un expediente. Papel coloreado

41 x 28 cm (Pleg. 31,5 x 20 cm)

AGAS, FA, Secc. III. Sign. 10004, nº 1

Los fondos vinculados con hermandades conservados en el Archivo Arzobispal de Sevilla son de los más ricos, completos e interesantes conservados en los fondos diocesanos españoles, arrojando luz sobre numerosos aspectos relacionados con la vida reglada de estas corporaciones -auténticos núcleos vitales de la actividad espiritual de los pueblos- ya sean sacramentales, de gloria o penitenciales.

En la Sección III de Justicia del Fondo Arzobispal se conserva este bello dibujo de nazareno con cirio sobre fondo blanco, que acompaña a la solicitud dirigida en 1859 al excmo. sr. cardenal de Sevilla D. Manuel Joaquín Tarancón y Morón, por parte de Francisco Alonso de Caso, teniente hermano mayor y secretario de la Archicofradía del Santo Cristo de la Salud y Nuestra Señora de la Luz en el Sagrado Misterio de sus Tres Necesidades y de la Santísima Resurrección de Ntro. Sr. Jesucristo, del gremio de Toneleros, sita en su capilla del barrio de la Carretería, extramuros de la ciudad de Sevilla.

El hermano mayor y el secretario de la hermandad, en representación de la misma, firman la propuesta presentada al arzobispo Tarancón -protector de la cofradía- de un cambio en la túnica de los nazarenos, suprimiendo la cola de la capa y sustituyéndola con un manto de lana merina negra, suplicando "se sirva acceder a los deseos de la Hermandad, al ser el nuevo vestido de nazarenos tan modesto como decoroso". En ese momento la cofradía realizaba aún su estación de penitencia en la madrugada del Viernes Santo.

Doce días después de la presentación de la propuesta, el cura más antiguo del Sagrario de la catedral en ese año de 1859, D. Manuel Díaz, da su parecer, tal y como se le requiere, ofreciendo informe favorable al respecto, aunque con las puntualizaciones siguientes relacionadas no tanto con la estética en "los ropages" como con el devenir histórico de la hermandad, como consta en el propio expediente que acompaña a tan bello dibujo:

"El cordón, guantes y medias deberían ser blancas y de algodón, por llevar el escudo en su parte principal la cruz de la Real Orden militar de Santiago, y sobre la capa o manto el "Charitas" distintivo de la religiosa orden de padres mínimos, por tener concordia dicha Archicofradía con la expresada religión, no debiendo usarse el guante más que en una mano y la otra descubierta".

El 26 de junio el canónigo secretario D. Francisco de Astorga, en nombre del sr. arzobispo, firma el decreto de concesión para realizar la variación propuesta.

Este hábito de nazareno con túnica, capa y antifaz negro con cíngulo rojo, se estrenará a partir de 1861 y así permanecerá hasta 1885 al incorporarse a la Hermandad de la Virgen de la Luz y Tres Necesidades, la de Ntra. Sra. del Mayor Dolor en su Soledad. Efectivamente, a partir de 1886, año siguiente de la concesión, los nazarenos del paso de palio, en su primera salida, lucieron las túnicas de terciopelo azul oscuro con cola y la cruz de Santiago en color rojo bordada que conocemos, hábito que, junto al cíngulo dorado y guantes de piel negros, permanecerán hasta nuestros días.

Resulta muy interesante la conservación de este bello dibujo unido al expediente, pues tras la desamortización de 1868, la capilla de las Tres Necesidades se vio -como tantos otros edificios sevillanos- afectado en extremo por la decisiones y edictos que llevaron a la obligada entrega de la capilla a la Junta Revolucionaria, siendo trasladados sus bienes, enseres, imágenes y alhajas al Sagrario

de la catedral e iglesia de San Miguel. Ello conllevó, entre otras cosas, el extravío de documentos propios de la hermandad que pudiesen corroborar su extensa historia. Testimonio de ello son las numerosas solicitudes de copias de decretos concedidos a la hermandad a través de los siglos, conservados en este Fondo Arzobispal, por pérdida irreversible de los mismos.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Estudio histórico artístico de la Hermandad del gremio de toneleros de Sevilla,* Patronato Ricardo Cantú del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1979.

RINCÓN HERNÁNDEZ, F.: *Casi todo sobre la Hermandad de la Carretería,* Ed. Ricardo Rincón, Sevilla, 2006.

BANDO MUNICIPAL DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA DE LA SEMANA SANTA DE 1860

Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, firmado el 24 de marzo de 1860 por el alcalde García de Vinuesa y por el Secretario del Ayuntamiento José Elías Fernández

Impreso en tinta sobre papel en la Imprenta Municipal

Institución Colombina. Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El motivo para exponer este bando de la Semana Santa de 1860, a parte del enorme valor documental que tiene por la información que condensa y de su antigüedad (pues es de los bandos para la Semana Santa de Sevilla más antiguos que se conservan, ya que el que se tiene por el más antiguo es el del año 1862), es que este bando informa y describe a la perfección con sus titulares de las esencias de la celebración y del orden de importancia que tenían, es decir la celebración de los santos oficios y las cofradías y por este mismo valor jerárquico, aparte de hacer mención que hace del Miserere de Eslava y del Monumento del Jueves Santo.

Por todo ello esta obra gráfica ilustra a la perfección lo que hemos querido narrar al tratar de las celebraciones durante la Semana Santa en la catedral de Sevilla en la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*, y de los dos pilares sobre los que se sustentan estas, siendo el más importante desde la visión pastoral y la histórica la celebración del Triduo Santo. Ello justificó nuestro interés en que fuera restaurado este bando con objeto de ser expuesto en la citada muestra.

Vemos como este documento está estructurado en cuatro partes que se desarrollan horizontalmente de arriba abajo. Lo abre el título que aparece encabezando todo el texto "Semana Santa en Sevilla" en negrita y se corresponde al título que anuncia el evento, le sigue un párrafo explicativo. Seguidamente el subtítulo en negrita que anuncia los santos oficios en la catedral seguido de su párrafo explicativo. Tras este párrafo y de nuevo en negrita y grafía mayor en tamaño aparece la palabra "Cofradías" en mayúscula, con un párrafo estructurado en tres columnas donde se puede leer las hermandades que harán estación de penitencia a la catedral por días, con bastantes curiosidades a nivel informativo.

El Domingo de Ramos lo harían las cofradías de San Juan de la Palma, mencionando el bando que el color de las túnicas de los nazarenos en el primer paso son blancas, y las que preceden al segundo negras, y la Hermandad del Amor, saliendo esta última de la desaparecida parroquia de San Miguel. El Miércoles Santo lo hacía la Cofradía de la Sagrada Mortaja que salía de la parroquia de Santa Marina, su sede histórica hasta 1936. El Jueves Santo lo hacían las cofradías de Montesión, la del Dulce Nombre de Jesús y Quinta Angustia, narrando cómo la cofradía la componen dos pasos: la del Divino Nazareno en su Infancia y la del Descendimiento, y Pasión, esta última también lo hacía de la desaparecida parroquia de San Miguel. El Viernes de Madrugada por su parte realizaban su estación de penitencia el Silencio, de la que entre otras cosas dice que la imagen del Cristo "es ofrenda del comercio de las Indias", el Gran Poder, la Sentencia y Esperanza de la parroquia de San Gil, explicando el bando cómo hace la ceremonia de humillación, "…que se verifica en el campo de la Macarena al regreso a su Iglesia" y aportando el dato artístico de que "las efigies principales son de Roldán", cuestión sobre la que aún se sigue debatiendo actualmente. El Viernes Santo por la tarde salían ese año la Cofradía de la Exaltación de la parroquia de Santa Catalina, la de Montserrat y la de la Soledad (actual de San Lorenzo), que lo hacía igualmente desde el desaparecido templo de la parroquia de San Miguel.

SEMANA SANTA

EN SEVILLA.

Entre las ciudades que mas se han distinguido en el orbe cristiano por la grandeza, solemnidad y fausto de sus cultos, figura la Metropoli de Andalucia; contribuyendo á este resultado la venerada antigüedad de su devocion á representar los augustos misterios de la redencion humana con procesiones y ostentosas ritualidades; el brillo que comunicaron á estas ceremonias la riqueza de su ilustre aristocracia, la pingüe de su comercio, y el fervor de sus cuerpos gremiales; al par del incentivo poderoso que añadió á estas religiosas festividades el concurso de tantos artistas esclarecidos, como llenaron de maravillas de escultura las ricas andas, presentadas por las hermandades á la adoracion de un vecindario eminentemente católico.

El origen de muchas de las actuales cofradias se remonta á los fastos honrosos de los gremios, quienes obedeciendo á la inspiracion religiosa para consagrar debidamente sus asociaciones, erigieron magnificos santuarios, hospitales y casas de misericordia, rivalizando en los cultos públicos con las hermandades instituidas por los caballeros y ricos tratantes en el comercio de las Indias Occidentales. El espíritu de las épocas y el carácter particular de un pueblo de tan ardiente fantasia, explican las escenas místicas que mostraron su tiempo las procesiones de penitencia y su acertada supresion por incompatibles con el lustre y severidad del culto.

En nuestros dias la Semana Santa conserva sus sagrados recuerdos y representa al vivo esa armonia maravillosa de la religion cristiana con el estado civil; refluyendo el rito en pro de las artes, industrias, ciencias y tráfico, á quienes paga con creces el auxilio que prestan á sus solemnidades.

DIVINOS OFICIOS EN LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA.

Nuestra insigne y famosa basílica correspondiendo á sus tradiciones, á la religiosidad nunca desmentida de su Cabildo y á su celo del esplendor de la Metrópoli, no ha perdonado sacrificio por continuar en este año el ritual solemnísimo que sirve á los fieles á su sagrado recinto. El Excmo. Prelado de esta Diócesis, conduyendo solícito á los augustos fines y este Ayuntamiento obrando por su parte cuanto le permitiera sus recursos, ambiciosos la magnificencia de las ceremonias con que recuerda la Iglesia los misterios de la pasion de Jesucristo.

Los oficios del Domingo de Ramos principiaron á las ocho de la mañana. Después de tercia bendice su Eminencia las palmas y oficia y sale el Ilmo. Cabildo Eclesiástico en procesion por Gradas. Al regresar al Templo, el subdiácono da con el asta de la cruz un golpe en la puerta contigua á la Giralda, para significar que el Redentor con su cruz nos abrió las del cielo. Concluida esta ceremonia predica el Sr. Canónigo Magistral; continuando luego la misa y la pasion con acompañamiento de música. Por la tarde se hace la misérrima extension de la segunda bandera.

En los del Martes y Miércoles Santos, se canta tambien la pasion con la misma solemnidad; empezando en la del segundo el rezo Maitines con extraordinaria pompa y solemne misereye de nuevo á diez de la noche, y acto continuo se procesiona el Santísimo Sacramento á la capilla del Sagrario.

El Jueves Santo empieza á las siete y media la misa Pontifical en que se consagran los Santos Oleos, asistiendo al Prelado los Dignidades con Mitras, el Canónigos, el cuerpo de Beneficiados y la universidad de párrocos. Cada segunda ceremonia sobre una estatua lisa y se levanta ante el concurso la obra que despliega la Catedral de Sevilla en las primeras festividades de Largo rosario el clero y depositó la segunda forma en el magnífico monumento que se erige en la nunca hollada del tenebroso sobre la sepultura de D. Fernando, hijo del descubridor del nuevo mundo. Tuvo tres materiales primero adornado Florentino en el año 1443; concluyendose en 1513 y nuevo monumento en 1868. El monumento tiene la altura de 68 varas, es extremadamente adornado y consta de cuatro cuerpos perfectamente cuatro frentes iguales con la planta de una cruz griega. Sobre 16 pedestales de nueve pies se elevan otros tantos columnas de 22 de alto y tres de diámetro y en grupos de cuatro sostienen un arquitrave, friso y cornisa. Dentro de este primer cuerpo aparece otro propuesto, que lo forman otros cuatro columnas y bajo una cúpula con ricos adornos oculta su gallardía la famosa custodia de Juan de Arfe con una urna de oro donde se coloca el Santísimo Sacramento. Inside la Monumento del sepulcro, consistido de oro en felicores, flores, perfiles, é inscripciones. Ciento cuarenta lámparas de plata, diez y seis candelabros jigantescos del propio metal y 561 hacos de cera iluminan tan soberbia obra.

Diez y seis columnas del templo se visten con una cúpulaina colgadas de terciopelo carmesí y muchos galones de oro, apareciendo igual adorno en todo el espacio de la puerta grande.

Su Eminencia sirve á los doce una cúpulaina consta á trece pobres, vestidos á su costa. Las mesas están de manifiesto al público en el palacio Arzobispal desde por la mañana hasta que acaban los oficios.

A las tres de la tarde hace el venerable Prelado los pies á los referidos pobres en la cruja del coro al presbiterio; continuanda completas y las tinieblas que concluyen á las diez de la noche y entonces se repiten las políticas entonaciones del misereye como el que se canta en la cuaresma en memoria del maestro Eslobe y, entre ellas, alternacion de propios y coéridos, llenan de melodías delicadas y harmonías sorprendentes las magnificencias bóvedas del templo.

El Viernes Santo á las seis predica un Misionero junto al monumento. Acto continuo empiezan los tres oficios, cantan la pasion y el celebrante pide misericordia para todos los hombres y entonta solemnemente la Cruz á la adoracion del pueblo. Después se forma la procesion al monumento y sacan con la Divina Magestad á la capilla mayor donde termina el rito de la mañana, principiando las tinieblas por la tarde á las tres y media.

Los oficios del Sábado Santo comienzan á las siete por la bendicion del fuego nuevo y la del cirio Pascual, que en todos tiempos se ha reconocido como símbolo de la resurrecion del Salvador. Acto seguido se cantan diez profecías para instruccion de los catecúmenos; se bendice la pila bautismal, continúan las letanías mayores, cantándose las tres y se descubre el retablo al fulgorio de cuarenta Dios en medio de trueno y con un repique general de campanas, que interrumpe el paulino silencio de los solemnes dias.

Amenotará el esplendor de la proxima Semana Santa la estacion á la Iglesia Catedral de las siguientes

COFRADÍAS.

El orden seguido en la precedente descripcion no limita las facultades de las jurisdicciones eclesiástica y civil para fijar definitivamente el que deben guardar las cofradias en su estacion á la Basílica Metropolitana. Todavía es posible que tenga aumento su número; porque las Hermandades no comprendidas en este manifiesto pueden resolver su salida antes del Martes Santo.

El Ayuntamiento de Sevilla excusa inculcar á sus representados el espíritu de piadoso recogimiento, propio de tan solemne epoca; porque la cultura del vecindario es uno de los timbres que justamente lo enorgullecen; mereciendo la entera confianza de sus autoridades.

Sevilla 24 de Marzo de 1860.

Juan J. Guerra de Vizcaya.

José Elias Fernandez

Nótese que no aparece en la nómina de cofradías de ese año de 1860 ni la Real Hermandad del Santo Entierro, ni ninguna de las cofradías de Triana, que por entonces hacían su estación de penitencia a la Real Parroquia de Santa Ana.

Por último, cierra el bando un texto completamente escrito en negrita, la fecha de publicación del bando, el 24 de marzo de 1860, y las firmas del alcalde García de Vinuesa y del secretario del Ayuntamiento de Sevilla.

Estos bandos o "tiras" que contienen letrería y que tienen por función informar a residentes y foráneos sobre las cofradías que realizarían su estación de penitencia ese año, pues en aquella época sólo dependiendo de las circunstancias económicas favorables por parte de los cofrades de la hermandad podía o no salir una cofradía a la calle, sobre las novedades, los horarios de comercio, circulación de carruajes, etc… Y se pegaban en las paredes de los espacios públicos de la ciudad. Nos encontramos ante el antecedente de lo que pasados los años sería el cartel de las Fiestas Mayores de Primavera que publica el Ayuntamiento, algo que no comenzará hasta los años ochenta del siglo XIX, en que se introducen elementos artísticos.

Comenzando estos con unos leves motivos ornamentales con predominio del texto escrito informativo como el del año 1881 de José Chaves, realizado en el taller de litografía de José M. Ariza. Y adquiriendo rápidamente un mayor protagonismo, como vemos en del año 1885 obra de Narciso Sentenach Cabañas, en el que aparece en la parte superior del cartel la Giralda y otros elementos paisajísticos como arquitectura y jardines, aparte del desarrollo estético de los elementos heráldicos, apareciendo incluso la bandera de España, y la tipografía empleada y el color. Como curiosidad en este cartel que comentamos de 1885, como en el del año 1884, que es una obra de la que se desconoce el autor, no se citan en titulares los santos oficios y sí el Monumento y el Miserere, pero aparecen en el desarrollo del texto después de las cofradías, eso sí subrayadísimos con letras más grandes incluso que estas, y de hecho en el de 1885 se usa la significante expresión de "Grandioso Monumento".

En 1886, el cartel que realiza Francisco Anaya de León presenta como la ilustración va adquiriendo cada vez más desarrollo, ocupando la mitad del cartel e incluye incluso las columnas de la Alameda de Hércules y repiten por este orden en letras grandes: cofradías, Grandioso Monumento y Miserere. Igualmente aparecerán estos atractivos subrayados en el del año 1887, obra del mismo autor.

En los carteles de los años 1888 obra de Tomás Povedano y 1889 obra de J. Moreno Suárez el protagonismo se lo llevará la Feria de Abril, aunque en el de este último año se mencionan como atractivo en letras grandes la palabra cofradías, y añade: "y entre ellas la suntuosa Hermandad que hace trece años que no sale, titulada del Santo Entierro", apareciendo el nombre de esta hermandad en mayúscula con letra grande y de color rojo fuerte para llamar la atención.

En 1890 el cartel es obra de José García Ramos y aparece por primera vez en el mismo un nazareno y un paso. Los años 1891, 1892 y 1893 (los dos primeros de autor desconocido, y obra de R.C. Cardunets Gromista y Juan Moreno Suárez el tercero), se vuelve a un formato de ilustración reducida y breve en la parte superior del mismo. El del año 1894 de Francisco Candela presenta la novedad de ocupar por primera vez la ilustración prácticamente toda la superficie del cartel, pero está íntegramente dedicado a la Feria de Abril.

No será hasta el cartel de 1895, obra de N. Soro, en que la formula compositiva de ocupar la ilustración casi toda la superficie del cartel afiche, salvo la mitad izquierda de la parte central tratará del tema de la Semana Santa, apareciendo los nazarenos y el crucificado de la Cofradía de las Siete Palabras, y usándose como atractivo la expresión "Suntuosas Cofradías".

Y así llegamos al primer cartel de las Fiestas Mayores del Ayuntamiento, que sea enteramente una obra de ilustración y que tiene como motivo únicamente el tema de la Semana Santa, y es la obra que hiciera Juan Miguel Sánchez Fernández con el título "Luz y Gracia de Sevilla", para las Fiestas de Primavera del año 1931. Se imprimió en los talleres litográficos Rieusset, con un impresionante despliegue enfocado a la promoción turística de Sevilla, haciéndose 12.000 carteles en castellano, 1000 en francés, 1000 en inglés y otros 1000 en alemán. Esta obra presentaba una visión moderna y desenfadada de la Esperanza Macarena en su paso, resaltando los efectos lumínicos con la candelería, las flores y los destellos del oro de los bordados y las joyas, toda una delicia del arte contemporáneo escasamente valorada.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

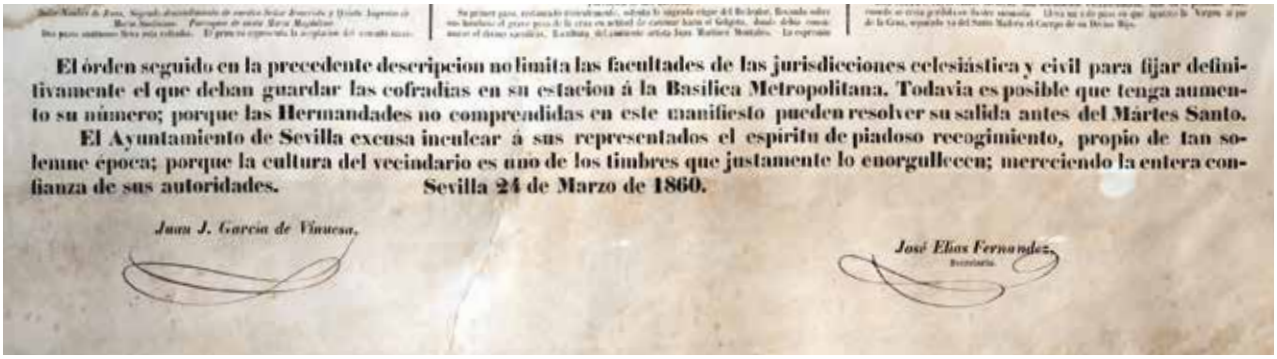
SEMANA SANTA

EN SEVILLA.

Entre las ciudades que mas se han distinguido en el orbe cristiano por la grandeza, solemnidad y fausto de sus cultos, figura la Metrópoli de Andalucía; contribuyendo á este resultado la veneranda antigüedad de su devocion á representar los augustos misterios de la redencion humana con procesiones y ostentosas ritualidades; el brillo que comunicaron á estas ceremonias la riqueza de su ilustre aristocracia, lo pingüe de su comercio, y el fervor de sus cuerpos gremiales; al par del incentivo poderoso que añadió á estas religiosas festividades el concurso de tantos artistas esclarecidos, como llenaron de maravillas de escultura las ricas andas, presentadas por las hermandades á la adoracion de un vecindario eminentemente católico.

El origen de muchas de las actuales cofradías se remonta á los fastos honrosos de los gremios, quienes obedeciendo á la inspiracion religiosa para consagrar debidamente sus asociaciones, erigieron magníficos santuarios, hospitales y casas de misericordia, rivalizando en los cultos públicos con las hermandades instituidas por los caballeros y ricos tratantes en el comercio de las Indias Occidentales. El espíritu de las épocas y el carácter particular de un pueblo de tan ardiente fantasía, esplican las escenas místicas que mostraron un tiempo las procesiones de penitencia y su acertada supresion por incompatibles con el lustre y severidad del culto.

En nuestros dias la Semana Santa conserva sus sagrados recuerdos y representa al vivo esa armonía maravillosa de la religion cristiana con el estado civil; refluyendo el rito en pro de las artes, industrias, ciencias y tráfico, á quienes paga con creces el auxilio que prestan á sus solemnidades.



El órden seguido en la precedente descripcion no limita las facultades de las jurisdicciones eclesiástica y civil para fijar definitivamente el que deban guardar las cofradías en su estacion á la Basílica Metropolitana. Todavía es posible que tenga aumento su número; porque las Hermandades no comprendidas en este manifiesto pueden resolver su salida antes del Mártes Santo.

El Ayuntamiento de Sevilla excusa inculcar á sus representados el espíritu de piadoso recogimiento, propio de tan solemne época; porque la cultura del vecindario es uno de los timbres que justamente lo enorgullecen; mereciendo la entera confianza de sus autoridades. Sevilla 24 de Marzo de 1860.

Juan J. García de Vinuesa.

José Elías Fernandez.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, S.: *Arte Publicitario, creación y técnica,* Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1967.

BARNICOAT, J.: *Los carteles, su historia, su lenguaje,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla. Noticias histórico-artísticas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla,* Sevilla, 1882. Edición comentada coord. por Rafael Jiménez Sampedro, Abec Ed., Sevilla, 2013.

DOMENACH, J.M.: *La Propagande politique,* P.U.F., Col. Que je sais?, París, 1962.

ENEL, F.: *El Cartel, lenguaje, funciones, retórica,* Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974.

GALLO, M.: *L´affiche,* Ed. Robert Laffout, París, 1973.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Historia crítica y descriptiva de las Cofradías fundadas en la ciudad de Sevilla,* Impr. y libr. De D. A. Álvarez, Sevilla, 1852.

HAAS,C. A.: *Teoría, técnica y práctica de la publicidad,* Ed. Rialp, Madrid, 1976.

HIATT, Ch.: *Picture posters,* Ed. Sons Bell, Londres, 1895.

MC LOHAN, M.: *La comprensión de los medios como las expresiones del hombre,* Ed. Diana, Ciudad de México, 1969.

MOLES, A.: *El afiche en la sociedad urbana,* Ed. Paidos, Buenos Aires, 1973.

MOLES, A.: *Teoría de la información y de la perspectiva estética,* Ed. Paidos, Buenos Aires, 1973.

PARRAMÓN, J.M.: *Publicidad. Técnica y práctica,* Instituto Parramón, Barcelona, 1966.

RENAU, J.: *Función social del cartel,* Ed. Fernando Torres, Col. "Arte y Comunicación", Valencia, 1978.

RODRÍGUEZ MACÍAS, J. R.: *Los carteles de la Fiesta del Corpus,* Ed. Anel, Granada, 1983.

VON HOLZSCHUER, L. F.: *Psicología de la Publicidad,* Ed. Rialp, Madrid, 1966.

NÚMERO EXTRAORDINARIO DE LA REVISTA *LA ANDALUCÍA* DEDICADO A LA SEMANA SANTA DE 1899

Fol.

BCC, FG, sign.: 74-4-7 nº 14 (h. 436-450)

La Andalucía fue una de las principales revistas de la Sevilla de su época. Fundada en 1857, fue precisamente 1899 el último de su publicación. En este número, y tras la portada con una imagen de Nuestro Padre Jesús de la Expiración (el "Cachorro"), encontramos diversos artículos de reconocidas figuras del momento, como José Gestoso ("Las cofradías en el siglo XVII"), Manuel Gómez Imaz ("El Jueves Santo de 1810 en Sevilla. Un timo de Pepe Botellas"), Manuel Chaves ("Cofradías y cofrades (1820-1823)", Eloy García Valero ("La cruz") o Nicolás Tenorio ("La seña"). Se cierra con una nómina de las cofradías que hacían ese año estación de penitencia.

Entre todos estos trabajos vamos a fijarnos en dos de ellos. En el primero, firmado por Gestoso, se desgranan diversas noticias sobre las hermandades y cofradías sevillanas en el siglo XVII, como una fechada en 1679 (aunque en un manuscrito de la BCC, sign. 59-6-25, h. 184, se afirma que la prohibición fue en 1676). Describe cómo fueron suprimidos los capirotes por el arzobispo Ambrosio Ignacio de Spínola, debido "tanto por la poca reberencia con que andaban las Estaciones quanto por una muerte que dentro de la Santa Iglesia maior, junto a la puerta que sale a la de los Palos".

Respecto a esto último, parece ser que un caballero veinticuatro de Sevilla y juez de la Contratación, Juan Gil de la Sierpe, mató a Carlos de Mendoza, hijo del relator de la Real Audiencia "por haberle este reprehendido, como offizial de la Cofradía, la poca deuoción y muchas locuras con que aquel le acompañaba irreverente". Gestoso concluye reflexionando sobre la condición humana en la que se mezclan el fervor y desorden, la devoción e irreverencia, añadiendo que, como somos los españoles, "para lograr nuestra regeneración tendría la Divina Providencia, como dice el vulgo, que *fundirnos* de nuevo".

Este texto está ilustrado con dibujos de otro de los autores citados, Manuel Chaves, cuyo propio artículo es, en realidad, una versión reducida de un estudio que ya había publicado anteriormente, en 1895. En él relata cómo, por diversos motivos y disposiciones, como adelantar las salidas antes de anochecer o la imposición de salir descubiertos los hermanos, no hicieron estación de penitencia las hermandades sevillanas entre los años 1820 y 1825.

Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

CHAVES, M.: *La Semana Santa y las Cofradías de Sevilla de 1820 a 1823*, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1895.

denas, Conde de la Puebla del Maestre, se separaron las cofradías de la unión á que se les sujetara constituyéndose en la forma que tuvieron antes, aunque todas no lo hicieron á la vez; con lo cual decimos nosotros, que se volverían á repetir los pasados abusos.

*
* *

Conocido el espíritu que ha dominado siempre en estas corporaciones y más todavía en lo antiguo, á nadie extrañará que los mandatos de Arzobispos y Asistentes fuesen por aquellas resistidos y hasta menospreciados, como lo demuestran varios hechos que podríamos citar, mereciendo particular mención uno, que por sus consecuencias tuvo que ser de gran resonancia en esta ciudad, y el cual no recordamos haber visto en ninguno de los tomos de *Efemérides* ni de *Memorias históricas* que se conservan en nuestras bibliotecas, por lo cual creemos que tendrá interés para los curiosos.

«Por el año de 1679 se quitaron los Capirotes en las Cofradias de Sevilla, con excomunion mayor por el Sr Don Ambrosio Ignacio de Espinola i Guzman su Arzobispo benemérito, tanto por la poca reberencia con que andaban las Estaciones quanto por una muerte que dentro de la Santa Iglesia maior junto á la puerta que sale á la de los Palos hizo D. Juan Gil de la Sierpe 24 de Sevilla i Juez offizial de la Contratacion, en D. Carlos de Mendoza hijo de D. Carlos de Mendoza 24 de Sevilla y Relator de su Real Audiencia, por aberle este reprehendido como offizial de la Cofradia, la poca deuocion y muchas locuras con que aquel le acompañaba irreberente.» (1)

Tratándose de personas de anta calidad y tan conocidas como debieron ser el delincuente y la víctima, pueden calcular nuestros lectores hasta qué punto interesaría la atención pública hecho tan escandaloso y de tan tristes consecuencias, el cual viene á comprobar con los mandatos de las autoridades eclesiástica y civil de que dejamos hecho mérito, que por aquellos tiempos corrían parejas el fervor con el desórden, las penitencias con los abusos, la devoción con la irreverencia y la aparatosa grandeza exterior con la falta de respeto á las personas y á los lugares sagrados; de lo cual dedúcese la triste verdad, de que los hombres, ó mejor dicho, los españoles, fuimos, somos y seremos siempre los mismos, aun cuando tratemos de disfrazar y ocultar nuestras miserias con relumbrones y oropeles, y que para lograr nuestra regeneración tendría la Divina Providencia, como dice el vulgo, que *fundirnos* de nuevo.

DIBUJO DE S. CHAVES.

J. GESTOSO Y PEREZ

¡SALVE PRIMAVERA!

DULCE y encantadora Primavera; madre del amor, la poesia y las rosas; inspiración del arte; generadora de la alegría: Yo te saludo.

Al darte de nuevo á la vida, bella como la más hermosa concepción de E Creador, el corazón ahito de esperanzas y la mente de ilusiones, quieren arrojar lejos de sí las amarguras y los pesimismos, para dar cabida á las que nunca abrigaron.

Siembra lo que resta del camino de mi existencia de flores; bésame en la frente, que tu purísimo beso restañará las heridas del alma desgarrada; deposita en mis lábios, solo acostumbrados á saborear hiel, una gota del néctar que se llama dicha; que mis ojos al levantarse hácia tu cielo de azul claro, no lo hagan como hasta aquí, preñados de lágrimas pidiendo compasión, sino que se alcen rebosando la alegría que hincha el pecho de los felices, y cual los mortales venturosos exclame: ¡Bendita mil veces la dicha! ¡Salve dulce y encantadora Primavera; tú me has cubierto con tu ténue manto, entretegido con bellísimas y olorosas flores!

FRANCISCO ANDRADE.

(1) Nebedadez Cvias Notizias en parte hi y en parte adquisi Yo el Bachiller D. Phelipe Antonio Martinez desde el año de 1679 M. S. fol. Arch. Mun.

DOTACIÓN DE LA PROCESIÓN DE LOS MAITINES DE RESURRECCIÓN CON ESTACIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, POR EL CHANTRE JUAN DE VERGARA, 1502

Pergamino. 2 bifolios cosidos formando cuadernillo

22 x 30,5 cm

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 10963, 24

Por el interior de la catedral de Sevilla se han venido celebrando numerosas procesiones en distintas solemnidades litúrgicas desde la Baja Edad Media. Estas pueden conocerse a través de las referencias documentales que aportan distintas fuentes de información custodiadas en el Fondo Capitular como son, por ejemplo, el Libro Blanco, el Curso de los Aniversarios, el libro de la Regla Vieja, los Estatutos Capitulares o bien por documentación original, de la que existen inventarios desde mediados del siglo XV. De forma precisa, en un índice de documentación datado ya en torno a 1551[1], se relacionan las siguientes procesiones: San Antonio de Padua, San Francisco, Santa Práxedes, San Antonino, San Gregorio, San Matías apóstol, los Maitines de la Resurrección, San Clemente, la vigilia de San Juan Bautista, el Nombre de Jesús, Santa Ana, San Antón, San Miguel, la presentación de la Beata Virgen María, los Inocentes, Santa Catalina, San Gabriel, San Antonio, San Bernabé, San Luis rey, la degollación de San Juan Bautista, Santas Perpetua y Felicitas, Santísima Trinidad, a la Iglesia de San Pedro, y la de Nuestra Señora de agosto en la tarde con la imagen.

El documento que se expone en esta muestra es la escritura de donación que hizo el señor chantre don Juan de Vergara a los señores deán y cabildo, en el año 1502, cuya dotación se encuentra también inscrita en el Libro Blanco[2], de unas casas arrendadas de por vida en la collación del Salvador, en la calle Carpintero, más un censo que compró al cabildo en la bodega de Cazalla de la Sierra para acrecentamiento de tinajas, todo ello con la finalidad de dotar la celebración solemne de los maitines el Domingo de Resurrección, con estación ante Nuestra Señora de la Antigua. El contenido documental fue confirmado por Ferrand Ruiz de Porres, escribano público de Sevilla, el 12 de abril de 1502.

Es especialmente singular el detalle con el que se relaciona en el documento cómo debían celebrarse los citados maitines el día de la Resurrección de Nuestro Señor.

Extractamos de este documento las partes más destacadas del ceremonial a seguir:

Los cantores y beneficiados debían situarse en el altar mayor, delante del Sacramento, con sus capas y cetros en las manos, siendo al menos ocho o más, y en el coro debía haber para todos los maitines cuatro cantores, como era costumbre en maitines solemnes con órganos.

Terminados los maitines, todos los señores que lo hubiesen ganado les sería dada, por el mayordomo del comunal, una candela de cera blanca de cuatro libras, a los clérigos de la veintena una candela de ocho libras y a los mozos del coro una candela de cera blanca.

Después, por orden, irían todos a la capilla de la Antigua, con los cantores interpretando la antífona *Crucifixus surrexit amor tuis* y el preste tomaría el Corpus en el altar mayor, colocado en la custodia sobre un cáliz, y los señores más antiguos tomarían el palio en procesión a la Antigua con dicha antífona.

Llegando a la puerta de la capilla comenzarían los cantores la antífona *Regina coeli laetare* y acabada, los niños declamarían el verso *Surrexit dominus de sepulcro*, y terminado el preste diría la oración que comienza *Mater Dei rogamoste per cristiani...*

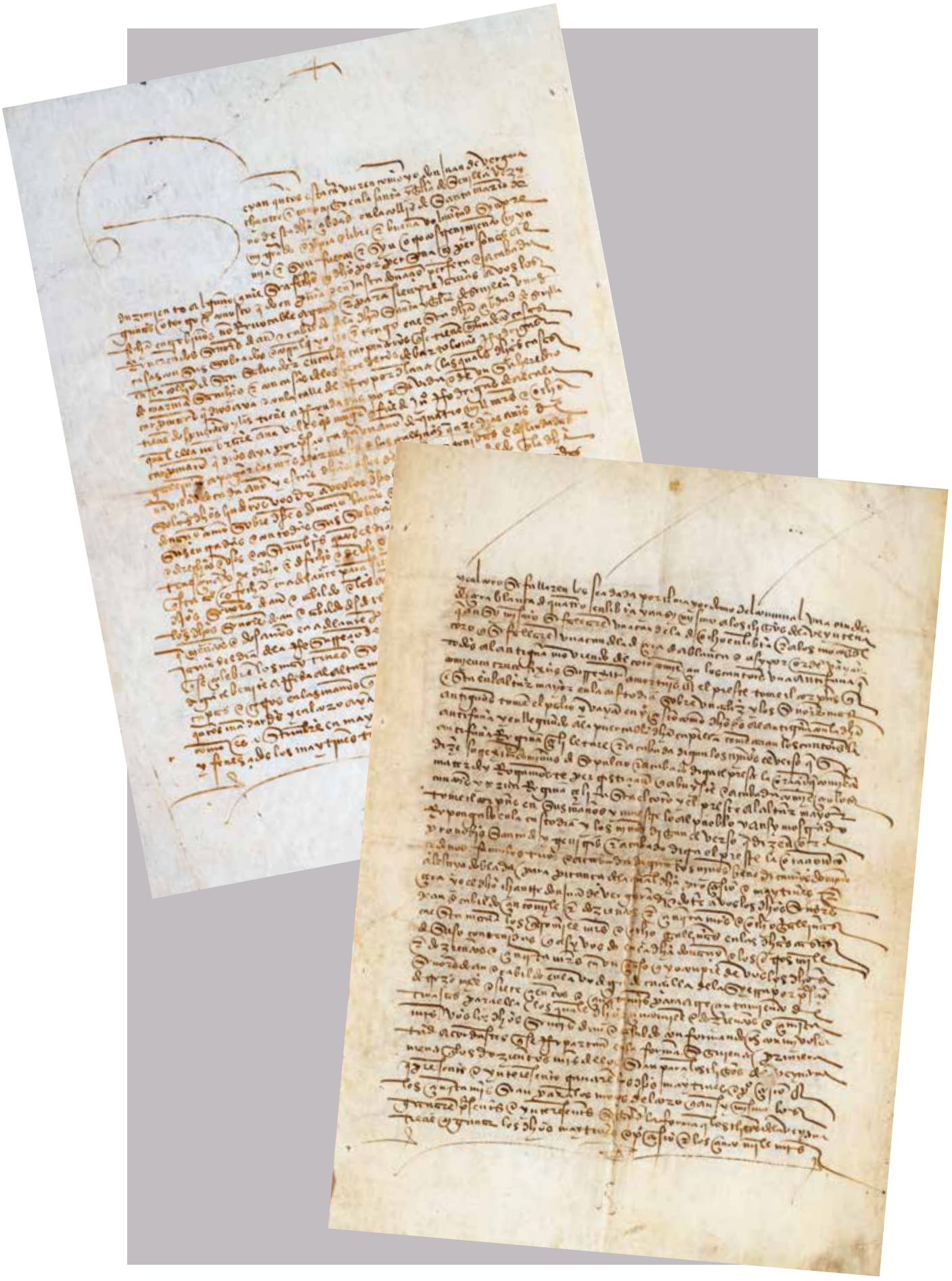
Tras ello los cantores debían comenzar el *Regina Coeli* hasta el coro. El preste en el altar mayor volvería a tomar el Corpus en sus manos y, mostrándoselo al pueblo, lo volvería a poner en la custodia. Los niños dirían a continuación el verso *Ora pro nobis Santa Dei trinitas* y acabado, el preste rezaría la oración *Concedenos famulos tuos*, terminando los niños con el *Benedictus Dominus Aleluya* doblado.

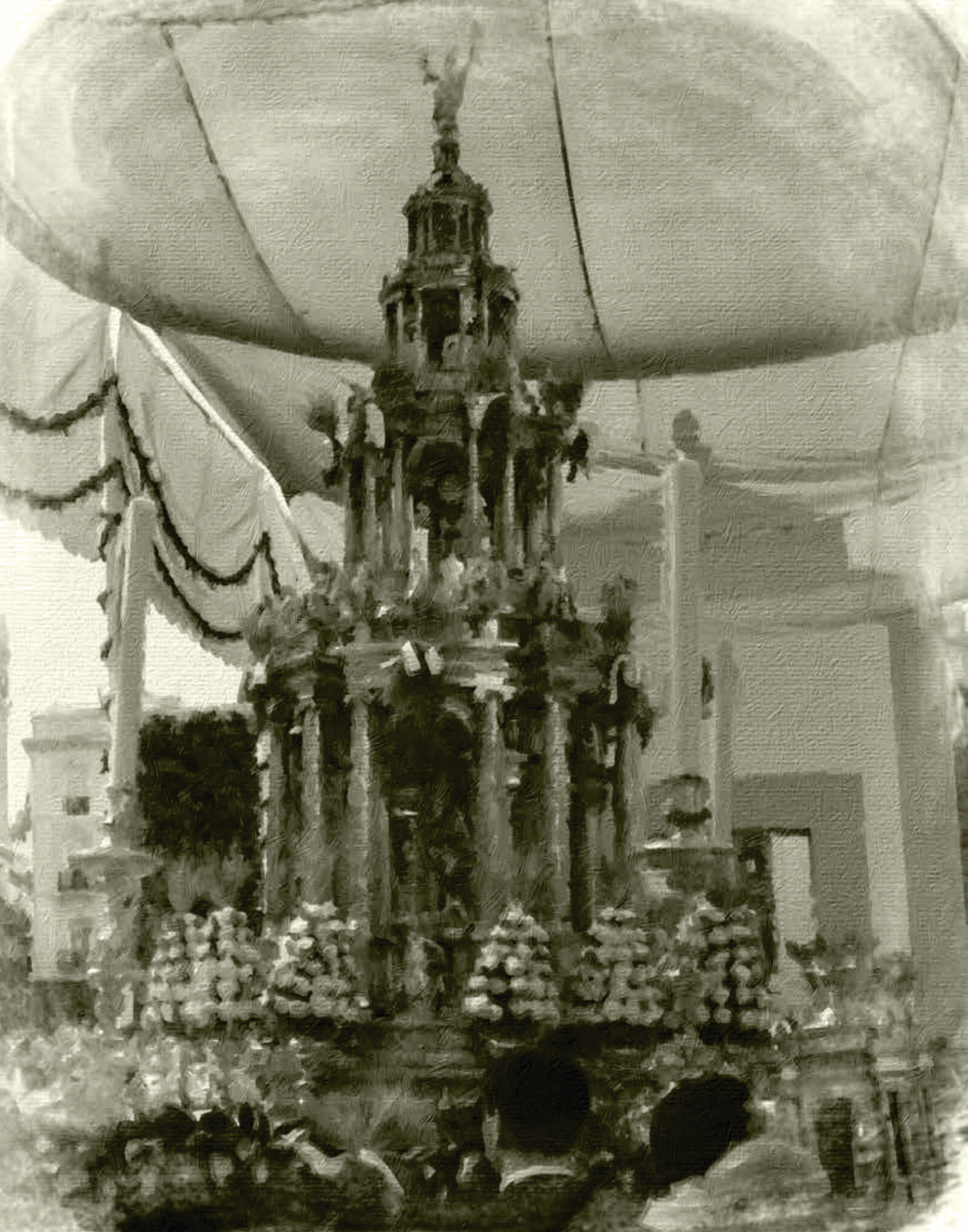
Se trata, pues, de un ejemplo de cómo se fue afianzando el ceremonial preciso, fundamento de la liturgia, la música, la ornamentación o el ritual que ha llegado hasta nuestros días.

María Isabel González Ferrín

[1] ACS, FC, Secc.0, Sign. 6953

[2] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9138, Libro Blanco, dotación nº 409 f. 161 v.





XI

La festividad del Corpus Christi

La procesión del Corpus Christi en Sevilla

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

El Corpus Christi es, por antonomasia, la fiesta principal de la ciudad de Sevilla. A pesar de los cambios llevados a cabo en el calendario litúrgico de los últimos años, aún la capital andaluza mantiene la tradición de su celebración el día originario que le fue prescrito, el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, el Jueves de Corpus Christi. Una celebración que tendrá como punto álgido su procesión, la cual se convierte en una expresión de religiosidad popular, donde participa y está representada toda la sociedad sevillana y en la que se recrea todo un compendio devocional de los principales hitos de la santidad hispalense, que precede a la omnipresencia del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, adorado por los fieles en su grandilocuente trono argénteo, la custodia de asiento de Juan de Arfe y Villafañe. Pero hasta llegar a este punto, han transcurrido más de seis siglos de tradición, durante los cuales han ido evolucionando muchos elementos y conceptos en la configuración de su cortejo, condicionado por la observancia de la ortodoxia y las demostraciones de fe del pueblo de Sevilla. Así pues, siguiendo esta línea argumental, en este trabajo plantearemos la evolución histórica que ha tenido esta fiesta y en concreto su procesión desde sus orígenes hasta la actualidad.

LOS ORÍGENES DE LA FIESTA DEL CORPUS CHRISTI EN SEVILLA

Por todos es sabido que el origen de la fiesta del Corpus Christi se encuentra en la bula *Transiturus de hoc mundo* promulgada por Urbano IV el 8 de agosto de 1264[1]. En ella se establecía la dedicación de una fiesta a la Eucaristía, a celebrar el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, la cual debía ser alegre, devota y popular, concurriendo en masa a las iglesias tanto laicos como clérigos con cánticos, himnos y salmos, y ordenándose a todos los obispos del orbe católico que la implantasen y la celebrasen con solemnidad en todas sus iglesias. De igual modo, para potenciar dicha institución, la bula agregaba la indulgencia con cien días de perdón a todos los "que verdaderamente arrepentidos y confesados participen en los maitines de esta fiesta", otros tantos días por su asistencia a la misa, cuarenta más para los que participaran del rezo de horas, y finalmente otros cien días más a todos aquellos que concurrieran a su octava. Fue por lo tanto una de las fiestas más indulgenciadas del momento, con el fin de una implantación inmediata en todos los territorios de la cristiandad. Asimismo, el papa encargó a santo Tomás de Aquino su misa y oficio, para los que, además de seleccionar las lecturas y redactar las oraciones, compuso la secuencia *Lauda Sion* y los bellísimos himnos *Pange Lingua*, *Sacris Solemnis* y *Verbum supernum Prodiens*[2]. Pero, a pesar del fervor e ímpetu puesto en su proclamación, su difusión fue truncada por la muerte del pontífice el 2 de octubre de ese mismo año. El contenido de la bula llegó a la mayor parte de los obispos una vez fallecido el papa, y de ahí que no fuese tomada como algo perentorio y hubo que esperar más de medio siglo para que definitivamente se instituyera en todo el orbe católico.

En efecto, será con Clemente V cuando se ratifique la fiesta en el Concilio de Vienne (1311-1312) con la promulgación de la bula *Si Dominus in sanctis ieus* en 1312, y haciéndola definitivamente oficial para toda la Iglesia Universal en 1314, fruto de una deliberación

[1] Para profundizar sobre los orígenes de la fiesta del Corpus Christi se pueden consultar los siguientes estudios TRENS, M.: *Las custodias españolas*, Editorial Litúrgica Española, Barcelona,1952, pp. 1-21. RUBIN, M.: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, New York, 1991. VIZUETE, J. Carlos: "Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi", en *La fiesta del Corpus Christi*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 17-42.

[2] En Lieja se instituyó la fiesta en 1246 por el obispo Roberto de Thourotte, con oficio propio según el rito galaico, y parece que santo Tomás se pudo inspirar en este precedente, acomodándolo al rito romano. LORENZO VILLANUEVA, J.: *Dominicas, Ferias y Fiestas moviles del año christiano de España,* Tomo IV, Imprenta Real, Madrid, 1799, p. 382.

consistorial con el colegio apostólico donde se incluyó dicha resolución a las conclusiones del referido concilio. No obstante, de nuevo la muerte del pontífice meses después provocó su paralización, hasta que su sucesor en el solio pontificio, Juan XXII, promoviera la publicación de las aludidas conclusiones o *Decretales Clementinas*, el llamado *Liber septimus*, en 1317, donde se incluyó dicha constitución, dándose con ello el definitivo fundamento jurídico-canónico a la festividad[3]. Por lo tanto, lo que se inauguraba a partir de este momento era una fiesta de primer orden y de precepto, con víspera, misa solemne, oficio propio y su característica procesión que sin duda se convertirá en su seña de identidad.

En Sevilla la celebración del Corpus parece iniciarse en la segunda mitad del siglo XIV[4]. Si bien se dio la fecha de 1282 como punto de partida de la fiesta por iniciativa de Alfonso X el Sabio[5], en la actualidad ha sido totalmente desmentida por inverosímil, y la historiografía ha visto más conveniente fijarla a mediados del trescientos, ya que será a partir de ese momento cuando aparezcan los primeros datos económicos alusivos a su organización. En concreto, en 1363 la catedral contaba con un arca relicario destinada a la celebración de esta festividad, lo que nos da a entender de la existencia de un culto externo tal y como se establecía en la bula fundacional[6], y Ortiz de Zúñiga en sus anales recogía el dato del año 1389, cuando la ciudad se había gastado la cantidad de 79.000 maravedíes en su organización[7]. Referencias que nos dan a entender que la fiesta comenzaba a despuntar en el calendario festivo local y que la ciudad y la catedral colaboraban desde un principio en su organización, tal y como será costumbre a lo largo de su historia.

[3] RUBIN, M.: *Corpus Christi*…, op. cit., pp. 181-183.

[4] Sobre la fiesta del Corpus Christi en Sevilla son esenciales los estudios de LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla del os siglos XVI y XVII*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1975, y *Fiesta grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980. SANZ SERRANO, M. J.: "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del Cortejo", *Ars Longa*, nº 16, 2007, pp. 55-72.

[5] AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia de la literatura española*, tomo VII, Imprenta de Joaquín Muñoz, Madrid, 1865, p. 428. GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Tipografía la Academia de Serra Hnos. y Russell, Barcelona, 1916, p. 6.

[6] SANZ SERRANO, M. J.: "Otras custodias del Corpus Christi en Sevilla", *Isidorianum*, nº 3, 1993, p. 164.

[7] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía,* Imprenta real, Madrid, 1677, p. 249.

LAS PRIMERAS DESCRIPCIONES DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS

Durante el siglo XV, el Ayuntamiento se encargaba de la limpieza y el adorno de las calles y del pago de cera para la procesión[8]. De hecho, los datos documentales de la época advierten que el municipio se esmeraba en adecentar el viario, especialmente en los lugares esenciales y simbólicos de la ciudad: las gradas de la catedral, la plaza de San Francisco, la plaza del Salvador, la casa del arzobispo y el corral de los Olmos, donde se ubicaban las casas de los capítulos civil y religioso de la ciudad. Estos puntos urbanos, que marcaban el itinerario de la procesión, eran embellecidos de manera más noble con colgaduras y ramos florales, además de los tapices cedidos por el arzobispo para adornar las gradas y los toldos que se colocaban en el corral de los Olmos. Asimismo, todo el recorrido era cubierto por una alfombra de hiervas aromáticas como la juncia, el arrayán y el alcacel.

La organización de la procesión recaía en el Cabildo de la seo, con un cortejo en el que desde un principio tuvieron cabida la música, la danza y la figuración sacra. La procesión se iniciaba a primera hora de la mañana, después de haber rezado el oficio catedralicio. El cortejo lo abrían doce mozos de coro con hachas de cera, seguidos de otros cuatro con incensarios y pértigas, y otros muchachos vestidos de profetas con sus respectivas filacterias. Luego desfilaban veintisiete cantorcitos, ocho de ellos vestidos con jubones y guirnaldas en la cabeza y seis disfrazados de ángeles, todos ellos entonando cantos al son de dos órganos portátiles[9].

Tras este primer tramo le seguía el Cabildo portando las santas reliquias de la catedral "en tablas de piedras azules, coloradas o verdes y en un relicario dorado"[10]. Tras la clerecía aparecía un elemento singular de esta época, la roca, que era una especie de castillete sobre unas andas, donde se disponía una representación de la gloria celestial, con figurantes que representaban

[8] Sobre la procesión del Corpus Christi en el siglo XV se puede consultar GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda),* El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910, pp. 93-95. MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense y su influjo en América", en *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América: Andalucía y América en el Siglo XVI*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla 1983, pp. 17-21. ROMERO ABAO, A. R.: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Parte I*, Editorial Deimos, Madrid, 1991, pp. 83-113.

[9] MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense…", op. cit., pp. 14-15.

[10] LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo*…, op. cit., p. 7.

a Jesús, la Virgen, san Francisco y santo Domingo, además de los cuatro evangelistas con sus símbolos del tetramorfos. Estos santos iban cubiertos por un cielo azul de algodón en rama con las estrellas, el sol y la luna, y desde donde dos juglares recitaban versos en honor a las personas sagradas y otro se encargaba de lanzar truenos ocultos desde el cielo. Cuando la procesión llegaba a su cenit, dicho cielo se abría para asomarse la figura de Dios Padre. Sin duda, se trataba de un precedente a los castillos o carros teatralizados que darán lugar a los autos sacramentales y que en la centuria siguientes aparecerán en la procesión.

El cortejo se cerraba con la Eucaristía acompañada por la nobleza, los miembros del consistorio y el arzobispo. Como dijimos en un principio, el Santísimo Sacramento era reservado en un arca cerrada de madera que fue sustituida por un relicario a principios del siglo XV. En concreto, fue labrado por los maestros Juan Fernández y Guillermín entre 1424 y 1433, y tenía ya forma de ostensorio torreado de tracería gótica, con multitud de imágenes de santos, y donde la Eucaristía era visualizada en el cuerpo principal[11]. Además, en la procesión se cubría con el palio sacramental, cuyas varas eran portadas por la referida nobleza sevillana[12].

Un primitivo relicario argénteo que estaría en uso hasta que el Cabildo decidió suplantarlo por otro de mayor entidad en 1499, comprometiéndose el arzobispo y todos los prebendados a sufragarlo aportando plata y dinero. En 1508, unos plateros locales habían comenzado la obra, la cual no gustó al Cabildo, por lo que este decidió reformular el proyecto, mandando hacer una maqueta en madera para que sirviera de modelo al nuevo orfebre que se encargase de su ejecución. Por tal razón, en 1509 se comenzó a buscar a un artífice cualificado para llevar a buen puerto esta construcción arquitectónica en plata, encomendando dicha localización al platero Juan de Oñate en Portugal, al canónigo Juan de León para que lo hablara "con el platero que está en León", esto es, con Enrique de Arfe, y al chantre para que indagase en Valladolid, otro de los grandes centros de platería de estos años. Sin embargo, parece que dichos trámites no tuvieron unos frutos inmediatos, aunque cierto es que en 1511 ya tenemos las primeras noticias del trabajo de Nicolás Alemán en la catedral, el cual será el que finalmente se encargue de hacer la custodia de asiento, terminada en 1525[13].

Coincidiendo con la fabricación de esta custodia, aparecen novedades en la procesión. En primer lugar, la documentación señala cómo los gremios comienzan a participar en su organización, financiando una serie de elementos profanos que se convertirán en identitarios de esta fiesta. Hablamos de la tarasca, los gigantes, los danzantes y los carros, así como incluso la inclusión de sus santos patronos, como en la procesión de 1501 cuando los plateros sacaron en andas la imagen de San Eloy y los sederos "el paso de los doce apóstoles"[14]. De la misma manera, Ortiz de Zúñiga refiere que en 1506 encabezaba la procesión la tarasca, el ser mitológico en forma de dragón símbolo del mal que huía ante la presencia de Dios. De esta figura se tienen datos desde 1501, siendo el gremio de tejedores de lino y lana quien la preparó en 1519[15]. Le acompañaban los gigantes y las mojarrillas, que igualmente danzaban al toque del tamboril. Además, los gremios van a ser los responsables de los castillos, que suplantarán a la roca y que vendrían a ser carros donde se representaban "cuadros vivos" de alegorías, imágenes de santos o pasajes bíblicos, y con el tiempo evolucionarán cargándose paulatinamente de valores dramáticos y teatrales, dando lugar a los autos sacramentales[16]. Finalmente, las danzas comenzaron también a tener cada vez más presencia, acompañando en principio a estos carros, convirtiéndose igualmente en una seña de identidad del carácter lúdico y profano de la procesión.

El cortejo religioso fue regulado en un protocolo aprobado en el cabildo del 10 de abril de 1532, el cual fue fraguado por el arzobispo don Alonso Manrique y consensuado con los cabildos civil y eclesiástico, pretendiéndose establecer el orden que "se debe tener en hacer la procesión el día del Corpus"[17]. Dicho protocolo estaba condicionado por el rezo de las horas, por lo que se establecía que prima se iniciara a las cuatro y media de la mañana y una vez acabada tercia y la misa saliera la

[11] SANZ SERRANO, M. J.: "Otras custodias…", op. cit., pp. 77-83.

[12] MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense…", op. cit., pp. 18-17.

[13] SANZ SERRANO, M. J.: "Otras custodias…", op. cit., pp. 84-91.

[14] MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense…", op. cit., p. 93.

[15] SANZ SERRANO, M. J.: "La procesión del Corpus en Sevilla…", op. cit., p. 57.

[16] LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo…*, op. cit, pp. 14-16.

[17] ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Imp. de Izquierdo y Comp.ª, Sevilla 1906, p. 453. MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense …", op. cit., pp. 17-21.

procesión, lo cual acontecería a las seis. El cortejo debía guardar el siguiente orden: en primer lugar, la tarasca y los gigantes, tras ellos, una cruz llevada por dos clérigos de coro con sus dalmáticas, al igual que los otros doce que le acompañarían con cirios encendidos. Tras este encabezamiento se dispondrían "los oficios y cofradías (…) en el orden que suelen ir", con su cera, pendones y música, prohibiéndose las danzas de espadas. Tras esta comitiva le seguían las cruces parroquiales de todas las parroquias portadas por su sacristán, por orden de "según su invención", esto es, por antigüedad, seguidas de la cruz patriarcal catedralicia, y todo ello bajo la observancia del provisor, quien recibiría por su cuidado un marco de plata. Tras las cruces se disponía la clerecía en "su orden", los cuales debían llevar su cera encendida y se penaría a aquel que se tuviera la tentación de salir del cortejo. Y después del clero vendrían "seis andas pequeñas con las reliquias que al cabildo perteneciere a trechos en hombros de clérigos y el lignum crucis sea el que ha de ir junto al Sacramento", acompañadas de 23 hachas encendidas que la ciudad debía costear y que eran llevadas por pajes. Desafortunadamente solo menciona la reliquia del Lignum Crucis, que según la tradición era el que había donado el arzobispo Alonso de Fonseca y perteneció al mismísimo Constantino. Sin embargo, sí se menciona el número de andas, por lo que los cinco relicarios restantes pudieron ser las Tablas Alfonsíes, el brazo de San Bartolomé, el cráneo de San Leandro, el diente de San Cristóbal y la de San Clemente donada por el obispo de Scalas en 1516, relicarios todos ellos que formarán siempre parte del cortejo hasta la reducción de su presencia en el siglo XIX.

Tras las reliquias se ubicaban otras doce hachas portadas por los mozos de coro con hopas de color y buenas sobrepellices, antecediendo a la custodia con el Santísimo Sacramento, a la que le seguía el coro con el maestro de capilla, los órganos portátiles y los ministriles, enviando la ciudad trompetas y atabales. A continuación, desfilaba el regimiento de la ciudad con su caballería, además de cuatro regidores con sus varas de la justicia para poner orden. De igual manera, debían formar parte del cortejo "los cónsules de las naciones extranjeras y los mercaderes de la ciudad (…) como se solía hacer antiguamente".

Después de estas autoridades se disponían los referidos carros o castillos, con los figurantes que harían sus escenificaciones. Según se relaciona en este auto, en estos carros se debían reproducir los siguientes temas: el primero el de Adán y Eva, el segundo el de la Epifanía, el tercero el Descendimiento de la Cruz, el cuarto el de

Retrato del arzobispo don Alonso Manrique. Palacio Arzobispal de Sevilla.

la Invención de la Santa Cruz, el quinto la Conversión de Constantino, y el sexto el del Juicio con "paraíso e infierno", pudiéndose también hacer el de la Ascensión y de la intercesión del Espíritu Santo. Se prescribía que cada carro debía ser acompañado de su danza y ser organizado por los oficios que serían los que los hicieran andar, con un alguacil vigilante para que todo se cumpliese[18].

Y si bien parece así descrito en dichas ordenanzas, lo cierto es que dichos castillos comenzaron a ser teatralizados, gracias a la contratación de compañías teatrales como lo testimonia el compromiso que en 1543 los sederos firmaron con el dramaturgo Lope de Rueda. Estas representaciones se llevaban a cabo en lugares señalados por los diputados en el recorrido procesional, además de otra final dentro de la catedral, entre los dos coros,

[18] Parece que la ubicación de estos carros al final de la procesión fue reglada en 1488, con la finalidad de evitar desórdenes delante del Santísimo Sacramento. MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: "La liturgia hispalense…", op. cit., p. 17.

para las autoridades[19]. El paso de estos castillos a los autos sacramentales coincide con la protesta de los gremios por el alto coste que suponía su participación en la fiesta, resolviéndose en la Real Chancillería de Granada en 1554 que estos fueran liberados de dicha obligación, siendo el Ayuntamiento el que pasaría a costear todo este aparato festivo.

LA PROCESIÓN DEL CORPUS EN EL SIGLO XVII

Tras el Concilio de Trento, con la reafirmación de la Eucaristía como el sacramento principal de la Iglesia católica, la procesión sevillana del Corpus Christi vivió su periodo de mayor esplendor. De manera inmediata, el Cabildo catedralicio gestó la idea de fabricar una nueva custodia de asiento, la cual será labrada por el vallisoletano Juan de Arfe entre 1580 y 1587, un verdadero monumento doctrinal en defensa y exaltación de la Eucaristía[20]. Asimismo, en el sínodo organizado por el cardenal Niño de Guevara en 1604 y publicado en 1609, se le dedica un apartado a la regulación de las danzas y representaciones profanas de la fiesta del Corpus, que, sin prohibirlas de manera explícita, sí se intentó ordenarlas con el argumento de que no fueran ofensivas, estipulando que todas ellas debían ser examinadas por el provisor episcopal con un mes de antelación. También, se prohibían las caballerías, los carruajes y las literas en la procesión, para que ninguno sobrepasase en altura y dignidad a la custodia sacramental, sin olvidar tampoco la importancia que se daba al adorno y limpieza del itinerario[21].

Una regulación y ordenación de la procesión que suponía la desaparición definitiva de los castillos y carros, los cuales serán suplantados por los autos sacramentales representados en tablados ubicados en diferentes puntos de la ciudad. Así, tras acabar la procesión, estas actuaciones teatrales se llevaban a cabo delante de la Puerta de la Asunción de la catedral para las autoridades, y por la tarde en los lugares designados por los diputados para el público en general.

Con respecto a la evolución del cortejo procesional, la fuente más significativa para su conocimiento es la descripción que hace el abad Alonso Sánchez Gordillo en sus *Religiosas estaciones*, donde le dedica un apartado y cataloga su fiesta como "la más alegre y festiva que se conoce en el reino"[22]. El clérigo hace una pormenorizada descripción de la comitiva en la catedral antes de la salida de la procesión que se hacía "a la hora acostumbrada del alba del día". En primer lugar, se ubicaba la tarasca y los gigantes "para alegrar la gente nueva". A continuación, se colocaban todas las cofradías de sangre y de luz de la ciudad, con sus hachas encendidas y sus estandartes, por orden de antigüedad. En este punto, el propio abad Gordillo recordaba el papel activo de los gremios en la organización de la fiesta,

Custodia de asiento, Juan de Arfe y Villafañe, 1580-1587, Catedral de Sevilla.

[19] LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo*…, pp. 44-45.

[20] SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.

[21] *Constituciones del Arçobispado de Seuilla / hechas i ordenadas por … Don Fernando Niño de Guevara, Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla, en la Synodo que celebro en su Catedral año d[e] 1604 ; i mandadas imprimir por el dean i cabildo, canonigos in sacris sede vacante*, por Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1609, libro tercero, pp. 25v-27.

[22] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 117-137.

reducido ahora a su presencia en el cortejo de algunos con sus patronos. En concreto, salían las cofradías gremiales de san Diego de los oficiales sastres, de san Cristóbal de los guanteros, de san Roque de Triana[23], de los santos Crispín y Crispiniano de los zapateros, de san Hermenegildo del estamento noble, de las santas Justa y Rufina de los barberos y de Nuestra Señora de los Reyes de los maestros sastres. Tras ellas se disponían las siguientes órdenes religiosas: los mercedarios descalzos con 40 frailes, los capuchinos con 30, los agustinos descalzos con 40, los mínimos con 80, los de la Merced Calzada con 150, los carmelitas calzados con 150, los agustinos calzados con 150, los franciscanos calzados, los descalzos de san Diego y san Antonio con 150, y los dominicos con 180 frailes[24]. Además, añadía que los carmelitas descalzos y los trinitarios descalzos no acudían por su vida eremita y alejada de estos festejos, así como los trinitarios calzados por "la competencia del lugar que tienen con el Orden de Santo Domingo" y los jesuitas que tenían un privilegio de excepción dado por Gregorio XIII por razón de las misiones y estudios.

Después de las religiones se colocaban las cruces de las parroquias de la ciudad, ordenadas por antigüedad y encabezadas por la cruz patriarcal de la Santa Iglesia. Le seguían los capellanes de las iglesias y monasterios con sus sobrepellices, los beneficiados o curas de todas estas iglesias, los capellanes de coro y veinteneros, los beneficiados del cabildo, los canónigos del Salvador y el cabildo de la catedral, para finalizar con el arzobispo, vestido de pontifical con sus diáconos y asistentes. Todos iban revestidos de manera decente, especialmente los canónigos y dignidades con sus capas, y llevaban candelas de cera blanca que les daba la fábrica catedralicia. En medio de este cortejo se disponían las diferentes parihuelas con las reliquias catedralicias como era tradicional. Ahora es la primera vez que se concretan, aumentando en su número, ya que serán doce las que antecedan al Santísimo Sacramento. Todos los relicarios iban sobre parihuelas, siendo la primera "la Cruz de oro fino, las Marías y Cristo en brazos de su Madre Santísima, todo de oro puro y en la cruz tiene un buen pedazo de Santo Lignum Crucis", que hace alusión al relicario que donó el arzobispo Pedro Gómez Barroso en 1389[25]. Le seguía el gótico de la muela de san Cristóbal, el relicario de san Clemente, el de san Pedro[26], el brazo de san Bartolomé, la cabeza de plata de una de las vírgenes de Santa Úrsula donada por el segundo conde de Olivares hacia 1575, las dos arquetas relicarios renacentistas de san Servando, san Serván y san Florencio de 1565, las Tablas Alfonsíes, el busto de san Leandro (renovado en 1613 por el platero Jacques Christian), el relicario de la Santa Espina que había donado el cardenal Rodrigo de Castro en 1590, y el Lignum Crucis de Constantino en "una custodia de oro, de una vara de alto, muy bien labrada"[27].

El cortejo continuaba con doce ministros de la Iglesia que antecedían al paso de la custodia de Juan de Arfe, la cual era llevada por costaleros, laicos que pertenecían a la Hermandad de la Granada de la catedral, si bien veinticuatro sacerdotes con casullas blancas enmarcaban estas andas. Una alusión a que era llevado por hombres que el abad defendió ante el memorial de protesta que en 1630 había sido publicado aludiendo a la indecencia e irreverencia que se mostraba en este hecho. Gordillo lo defendió por el enorme peso de la custodia y porque realmente el clero que rodeaba el paso hacía las veces de aquel que de manera simbólica debía portar este sagrado relicario por las calles de Sevilla. Tras el Santísimo Sacramento y rematando la procesión se disponían los familiares del prelado, el Santo Oficio y el Ayuntamiento, todos ellos con velas blancas. Tampoco olvida Gordillo explicar que la pro-

[23] Según González de León, esta imagen era muy antigua y se veneraba en la parroquia de Santa Ana y participó en la procesión general del Corpus hasta 1707. GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticias artísticas histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invista ciudad de Sevilla*, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844, t. II, p. 331.

[24] El abad Gordillo advierte de la picaresca de alguno de estos frailes, participando para conseguir "una candela blanca de peso de una libra y el remante de ella es mucho, porque ninguno la enciende, aunque se la dan para ello, se queda para el monasterio que es de mucho interés".

[25] MARTÍN ANSÓN, M. L.: "El Lignum Crucis de la catedral de Sevilla: nuevos datos para su interpretación a la luz de los documentos", *Archivo Español de Arte*, nº 301, 2003, pp. 23-37.

[26] Este relicario y reliquia son anterior al actual, pues el que hoy se guarda en el tesoro llegó en 1663. Quizás sea una de las reliquias que guardaba la capilla de Scalas.

[27] La historia de todos estos relicarios aparece recogida en los siguientes trabajos: GESTOSO PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 423-438. SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, 1976, t. II, pp. 173-182. SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla.* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 143-162. Sobre este relicario de oro se podría pensar que se refiera a la custodia de oro que fue encargada al platero Lázaro Hernández Rincón en 1608, aunque esta pieza no se llegó a concluir hasta finales del siglo XVIII. SANZ SERRANO, M. J.: " La custodia de oro de la catedral de Sevilla", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 569-594.

Relicario del Lignum Crucis de Constantino, peana Juan de Oñate y cruz Hernando de Ballesteros el Viejo, 1515-1562, Catedral de Sevilla.

cesión era animada por "muchas danzas con diversos bailes muy bien ataviados y compuestos con sus músicas y la capilla de cantores y músicos de instrumentos de la Santa Iglesia y los niños de coro bailando y cantando letras y chanzonetas en olor del Santísimo Sacramento". Estas danzas fueron habitualmente la de espadas, la de sarao, la del cascabel, así como otras que iban variando según la época[28].

Desde 1596 se estableció un itinerario que se ha mantenido hasta la actualidad: "Las Gradas altas desde el Colegio de San Miguel hasta la boca de la calle de Génova, la plaza de San Francisco, la placeta de la Cárcel Real, la calle de la Sierpe hasta la nombrada de los Arqueros, luego Cerrajería, la plaza del cementerio del Salvador, desde la calle de Carpinteros hasta el principio de la titulada de los Cereros; la plazuela de calle Francisco ante las casas principales de Pedro de la Torre, la calle de Francos, la de Placentines y las Gradas de levante hasta la torre de la Iglesia Mayor"[29]. Y dentro de una clara evocación barroca, Gordillo decía que las calles estaban "aderezadas todas a las mil maravillas y pobladas de todo lo lindo, hermoso y pulido que tiene Sevilla". Del mismo modo Rodrigo Caro, en 1634, advertía que el cabildo secular de la ciudad hacía un importante esfuerzo en "el aderezo de las calles, arcos triunfales, representaciones, danzas y músicas y finalmente el mayor acompañamiento que se ve en España; en cuya demostración de fiesta gasta Sevilla de sus propios seis mil ducados, sin los que los vecinos cada uno gasta en aderezar su pertenencia y parte de calle que le toca, con colgaduras, altares y otros adornos, tantos y tan grandes que no se parece otra cosa, sino telas, terciopelos, damascos, tafetanes, bordados y pinturas, estando todas las calles toldadas de velas y el suelo cubierto de juncia y flores"[30].

Una descripción que podemos completar con las instrucciones que nos ofrece el maestro de ceremonias catedralicio hacia 1660 y que son otra fuente interesante para contrastar la información facilitada por el abad Gordillo sobre el cortejo procesional. En dicho libro se anotaron aquellas fiestas del Corpus que a mediados del siglo XVII habían tenido alguna incidencia, modificando por ello el protocolo a seguir, como la de 1649 cuando la peste que asolaba Sevilla imposibilitó la procesión de la custodia de Arfe por falta de mozos, o la de 1652 cuando la lluvia y el Motín de la Feria hicieron posponer su celebración. Además, al final, incluye una relación breve de "la forma que llevan las imágenes y religiones en la procesión del Corpus" que viene a ratificar el protocolo dado años atrás[31]. En él se expone que, después de las cofradías, iban los gremios con las imágenes de san Diego, san Cristóbal, santos Crispín y Crispiniano, las santas Justa y Rufina y la Virgen de los Reyes de los sastres. En este punto añade que después se ubicaba la Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario, con su guion y con el Niño Jesús de Montañés, primera referencia de una presencia que será icónica hasta nuestros días de la procesión del Corpus sevillano. Luego detalla la relación de las órdenes monásticas por orden de antigüedad que iban en la procesión: capuchinos, mercedarios descalzos, agustinos descalzos, la Victoria, la Merced, el Carmen, San Agustín, franciscanos y dominicos. Tras ellas las

[28] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises en Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992, pp. 115-122.

[29] LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta grande*…, op. cit. p. 53.

[30] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises*…, op. cit., p. 108.

[31] ACS, FC, Secc. II, Sign. 9267, ff. 10r-11r.

consabidas cruces parroquiales presididas por la patriarcal catedralicia, las danzas, la clerecía, el provisor con sus ministros, dos cetreros "para apartar a la gente", el diputado de reliquias con las mismas donde también se ubicaban los capellanes de coro, los beneficiados de la veintenera, la Universidad de Beneficiados, los canónigos del Salvador, el Cabildo catedralicio, el Tribunal de la Inquisición y finalmente la Ciudad. Una escueta pero ilustrativa relación que será mantenida en el tiempo, en tanto se halla en el libro donde los diputados de ceremonias incluían las instrucciones a seguir en todas las fiestas de la catedral y sus posibles incidencias.

A esta relación, el beneficiado Juan Gómez Bravo en su obra manuscrita de 1680, advertía que la procesión era acompañada por cinco danzas "que unas graves y festivas, discurren por todo el cuerpo de la procesión con apacible inquietud, lazos y vueltas lícitas y agradables; tanto más alegres y vistosas quando aiudadas de los adornos resplandecientes y de variedad de plumas, y todo movido, con rara sazón, de la de las copias de los instrumentos"[32]. Una descripción que se completa con la que ofrece el maestro de ceremonias Adrián de Elossu en 1689, quien afirmaba que en el cortejo actuaban cuatro tipos de danzas, la danza de espadas formada por muchachos, la danza de gitanos o de cascabel compuesta por grupos distintos, y dos danzas de sarao, de estilo grave y preparada por hombres y mujeres con carátulas y penachos de plumas o guirnaldas en la cabeza. Estas danzas se organizaban en las casas consistoriales y acompañaban a los ediles hasta la catedral, donde se incorporaban a la procesión. "La de las espadas discurre por casi toda la procesión haciendo sus habilidades; las demás tienen su lugar entre las Reliquias y clero y de esta manera van en la procesión y vuelven a la Iglesia, donde dejan el Santísimo Sacramento en su Custodia"[33]. Estas danzas se bailaban cuando se llevaba a cabo una parada o estación de la custodia en algunos de los altares que se levantaban en su recorrido, teniendo especial incidencia las que se organizaban en las plazas de San Francisco y el Salvador, donde la música cantaba sus piezas, el prelado incensaba el Santísimo Sacramento, y luego se ejecutaban algunas danzas. Para este tiempo habían desaparecido los autos sacramentales, ya que fueron prohibidos en 1677 por el arzobispo Ambrosio Ignacio Espínola (1669-1684).

[32] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises*…, op. cit., pp. 126-127.

[33] DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral de Sevilla*, Imp. de F de P. Díaz, Sevilla, 1904, p. 218.

San Cristóbal, Juan Martínez Montañéz, 1589, Iglesia del Divino Salvador, Sevilla.

Una prohibición que buscaba un mayor decoro en la fiesta y que tuvo también su continuidad con su sucesor el arzobispo Palafox y Cardona (1685-1701). Este prelado destacó por un celo desmesurado en la observancia en el seguimiento de la liturgia y de los ritos que se desarrollaban en la catedral y, especialmente, es conocido por el litigio que sostuvo en contra de las danzas de los seises delante del Santísimo durante las octavas sacramentales. Pero no solo fue su oposición a estas danzas lo que afectó a estas fiestas, sino que también planteó serias dudas sobre la manera de procesionar el Santísimo Sacramento en el Corpus sevillano. Después de contemplar el desarrollo de la procesión tras su llegada a Sevilla en 1686, el arzobispo mandó un memorial a la Sagrada Congregación de Ritos, donde espetaba a que Roma se manifestara ante lo indecoroso que era que la custodia procesionara en andas y no en las manos del preste más digno de la diócesis. El

Niño Jesús de la Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario, Juan Martínez Montañés, 1606, Parroquia del Sagrario de Sevilla.

nuncio transmitió una resolución afirmativa a la postura del prelado, lo cual afectaba a toda la Iglesia hispana, lo que provocó que todas sus catedrales, encabezadas por la primada de Toledo, reaccionaran y recurrieran esta decisión, interpelando a la antigua tradición que existía en España de portar al Santísimo Sacramento en andas en la procesión del Corpus Christi. Será el 10 de junio, cuando el procurador general de la Iglesia de Madrid informó que el recurso había logrado sus frutos y que el decreto papal había quedado en suspenso[34]. Ante dicha noticia, el Cabildo hispalense quiso tenerlo por escrito, por lo que solicitó a su agente en Madrid que requiriera al procurador general una copia de dicha resolución, que se recibió para su tranquilidad el 26 de julio, salvándose la magnífica torre argéntea de Arfe de su posible fundición[35].

Mayor fortuna tuvo el prelado en la siguiente protesta que afectó a la procesión del Corpus. Si su antecesor prohibió el teatro litúrgico en las calles de la ciudad, el prelado aragonés también quiso eliminar las danzas que acompañaban la procesión y continuaban en el interior del templo, tanto durante el día del Corpus como en su octava. El dubio que envió a la Congregación de Ritos en 1690 se expresaba en los siguientes términos: "Si puede y debe el Arzobispo prohibir que en la festividad y octava del Corpus Christi celebren bailes o danzas en la catedral por mujeres y hombres enmascarados y con los sombreros puestos en presencia del Santísimo Sacramento, a pesar de haberse por costumbre antigua"[36]. Roma contestó afirmativamente, dando la posible potestad al arzobispo, si bien se argumentaba que dicha prohibición debía ser decisión del monarca español, pues quien organizaba las danzas era el Ayuntamiento hispalense. Sin embargo, el arzobispo no esperó a la decisión de Madrid y en ese mismo año intentó suprimir las danzas, proponiendo que el dinero que las financiaba se entregase a los pobres. El asistente de la ciudad intentó cumplir con lo dispuesto en la mañana del Corpus, decretando que las danzas fueran al principio de la procesión, lo que tuvo el rechazo del Cabildo eclesiástico, aplazándose la procesión hasta que resolviese el recurso que había interpuesto en la Real Audiencia que llegó al mediodía y donde se determinaba que no se innovase y se mantuviese lo acostumbrado. Pero el provisor episcopal dictó un auto prohibiendo la salida de la procesión por estar fuera de hora con pena de excomunión; una notificación que llegó a muchas de las hermandades, gremios y clerecía mientras se estaba celebrando, lo que provocó que algunas de estas se retiraran, a lo que el Cabildo mostró su fuerza en la Real Audiencia con la anulación del referido auto[37].

No quedó resuelto el problema y se crearon dos bandos claros: por un lado, los cabildos eclesiástico y civil en favor del mantenimiento de las danzas tradicionales, y por otro, el arzobispo, el asistente de la ciudad y parte de la nobleza que tachaban de deshonestas estas actuaciones en la catedral. Este último bando ganó un recurso en la Real Audiencia en 1695, por el que en ese año no entraron las danzas en el templo, pero dicha

[34] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7126, ff. 50v-51.

[35] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7126, f. 64r. En el recurso del cabildo de Sevilla se incluyeron los dibujos de los costaleros que se conservan en el Archivo de la Catedral de Sevilla, en un intento de mostrar el decoro y decencia con la que se llevaban estas andas procesionales. RODA PEÑA, J.: "Costaleros de la Custodia del Corpus Christi de Sevilla, c. 1686", en *Fiesta y simulacro*, Junta de Andalucía, Málaga, 2007, p. 190.

[36] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises*…, op. cit., pp.186-188.

[37] DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises*…, op. cit., pp. 207-209.

prohibición fue totalmente desoída por los danzantes en 1697, volviendo a entrar bailando desde la Puerta de los Naranjos hasta el trascoro. Finalmente, el litigio se resolvió con una Real Cédula expedida por Carlos II en 1699, en la que quedó establecido para lo sucesivo que dichas danzas fueran solo de hombres, que no usaran máscaras o caretas, ni tampoco sombreros delante del Santísimo, sino coronas o guirnaldas como en tiempos antiguos, y que podrían bailar en la iglesia, aunque no durante la misa o el rezo de horas, ni tampoco en el presbiterio y el coro. Una norma que salvó estas danzas tradicionales en la procesión y en el templo hasta su prohibición definitiva por Carlos III[38].

LA PROCESIÓN DEL CORPUS EN EL SIGLO DE LAS LUCES

Todas las polémicas que se habían planteado con el arzobispo Palafox se diluyeron cuando comenzó el siglo XVIII, periodo de mayor tranquilidad en su desarrollo hasta el reinado de Carlos III. Se conserva del primer tercio de esta centuria una relación de la procesión del Corpus de Sevilla que fue impresa por Juan Francisco Blas de Quesada y que no está fechada[39]. No obstante, concuerda con la imagen gráfica que se tiene de este momento, las famosas tiras del Corpus Christi que fueron realizadas en 1747 por Nicolás de León Gordillo, pues sus referencias escritas son semejantes a las del impreso, el cual, al ser algo más amplio, nos permite completar la visión de la fiesta[40].

Siempre se ha puesto de relieve la importancia de esta representación para conocer con detalle esa imagen dieciochesca de la procesión, comenzando por la tradicional tarasca que como bien dice la relación era la "representación de los vicios, que huyen del Sacramento, que sale triunfante", a la que le seguían los gigantes cabezudos o "la Danza de los Gigantes"[41]. En las tiras se hace alusión a una modificación de la primera en 1780, ya que había cambiado su aspecto, reemplazándose el dragón de una cabeza por otro de siete cabezas de pasta y madera. Tras esta representación profana, se disponían las cofradías con sus estandartes, que aparecen representados en las referidas tiras con nueve personajes con sus respectivos "bacalaos" apareciendo en el último puesto la Hermandad de los Ángeles, popularmente conocida como la de "los Negritos", ya que serán varios oficiales de esta raza los que porten su enseña. En las tiras le sigue el simpecado y un cortejo de hermanos que acompañan a las santas Justa y Rufina, comenzando con ello el tramo dedicado a los gremios en la procesión. Lo lógico sería pensar que estamos ante el gremio de los barberos, que Gordillo ubicaba también en el cortejo, si no fuera porque en la relación impresa no aparece mencionada su participación. Lo que sí se sabe es que desde 1756 el gremio de los espaderos, que tenía también por patrona a estas santas alfareras, comenzó a procesionar, pudiendo ser un añadido ejecutado en 1780 a estas tiras, tal y como sucedió con la tarasca[42]. De ahí que tampoco aparezca un letrero que nos identifique este paso y grupo, a diferencia del resto de gremios que seguidamente se disponen. Sin embargo, estos habían quedado reducidos

Retrato del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona. Palacio Arzobispal de Sevilla.

[38] *Ibidem,* pp. 218-219.

[39] MIRA CABALLOS, E.: "Cortejo del Corpus Christi en la Sevilla del siglo XVIII", *Boletín de Cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 385-387.

[40] SERRERA, J. M., OLIVER, A., PORTÚS, J.: *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Focus, Sevilla,1989, pp. 261-266.

[41] *Ibidem*.

[42] RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "La Hermandad de las Santas Justa y Rufina del Sagrario", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 509, 2001, pp. 40-42.

Detalle de las tiras del Corpus Christi de Sevilla de Nicolás de León Gordillo, 1747.

a dos, al de los oficiales de sastre portando a la imagen de san Diego de Alcalá y a la de los sastres de la Cofradía de san Mateo con su Virgen de los Reyes. El guion de la Sacramental del Sagrario daba paso a su cortejo que concluía con el Niño Jesús de Montañés, para continuar con las nueve órdenes religiosas de la ciudad y las cruces de todas las parroquias por orden de antigüedad precediendo a la patriarcal catedralicia. Luego la clerecía daba paso a los pasos de las reliquias. En este sentido, las pequeñas andas portadas por capellanes también aparecen en el grabado de Pedro Tortolero que reproduce el Corpus Christi desfilando delante de las Casas Capitulares de 1738[43]. Las reliquias venían a coincidir con las del siglo XVII y con las que se reseñan en la relación impresa por Blas de Quesada. Así, la primera que procesionaba era "una cruz del primer oro que vino de las Indias con diferentes reliquias", de la que no tenemos noticias sobre su identificación y que pudo ser el mismo relicario del cardenal Barroso que, por su naturaleza y antigüedad, se quiso identificar con esa mítica gesta americana. Le seguían la muela de san Cristóbal, el cáliz de ágata de san Clemente que compartía parihuela con la caja del trozo de cráneo de san Laureano y con el relicario de los huesos de san Inocencio[44], la arqueta de nácar, el brazo de san Bartolomé, otra parihuela con los relicarios de san Pedro, san Lorenzo y san Blas, las andas con la cabeza de santa Úrsula[45], las urnas platerescas de san Florencio y los santos Servando y Germano en sendas andas, otras con las Tablas Alfonsíes, otra con el busto de san Leandro que había sido terminado por Tomás Sánchez Reciente en 1734[46], otra con el relicario de la Santa Espina y las últimas con el Lignum Crucis de Constantino. Ahí precisamente aparecen ubicadas las cuadrillas de danzantes que se mantenían aún en estos años. Le seguía la clerecía catedralicia con los capellanes de coro, los beneficiados veinteneros, la Universidad de los Beneficiados, dos canónigos del Salvador, el colegio de canónigos presididos por el deán, doce colegiales con velas encendidas, los seises con su maestro de danza, los ministriles, la capilla de música cantando villancicos, la cruz del prelado y los segundarios, e inmediatamente después la custodia de Arfe y doce sacerdotes revestidos rodeando las parihuelas llevadas por costaleros, los cuales eran sustituidos por otros doce clérigos a lo largo de la procesión y que serían los originarios veinticuatro que Gordillo ubicaba en este lugar. Tras la custodia, el prelado con sus asistentes, el Tribunal de la Inquisición y el Cabildo municipal.

Además, la incorporación de imágenes en la procesión a partir de estos años será habitual, en concreto por los gremios, las órdenes y las cofradías que podían asistir de manera puntual con sus titulares. Ello fue lo que sucedió con la magnífica escultura en plata de San Bruno que labró Tomás Sánchez Reciente en 1748 sobre un modelo en madera de Pedro Duque Cornejo para la cartuja de Santa María de las Cuevas, por cuya razón, los monjes decidieron procesionar dicho año con su santo titular, creemos que por primera vez, pues en la relación de religiones nunca se menciona a los cartujos[47].

[43] SERRERA, J. M., OLIVER, A., PORTÚS, J.: *Iconografía de Sevilla*…, op. cit., pp. 229.

[44] El trozo de san Laureano no procesionará en su busto relicario porque en estos momentos se ponía en duda su autenticidad. SANTOS MÁRQUEZ, A J.: *El altar de plata*…, op. cit., p. 264.

[45] Es curioso cómo ambas fuentes coinciden en esta denominación, cuando realmente se trataba de la reliquia de una de las once mil vírgenes que le acompañaron a su martirio.

[46] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata* …, op. cit., pp. 233-238.

[47] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata", en *De Austrias a Borbones: Construcciones visuales*

Otros hitos que se sucedieron en esta etapa fueron la llegada en 1756 de la custodia chica de Francisco de Alfaro, adquirida al convento de Gibraleón y que, tras el Terremoto de Lisboa y la restauración de la catedral, sirvió en la procesión eucarística de reapertura del templo y en las procesiones claustrales de la octava. La decisión de que cobijara una reliquia de la catedral se tomó tras su llegada, destinándose al principio para que sirviera de trono al Lignum Crucis de Constantino, aunque en 1778 ya se había decidido que se utilizara "para llevar la reliquia el día de Corpus de la Espina del Señor"[48].

Lo cierto es que la procesión continuó con estas características hasta que llegó la Real Orden del 21 de junio de 1780, por la que se prohibía que "en ninguna iglesia de estos reinos hubiese en adelante danzas ni gigantes y que cese este uso en las procesiones y demás funciones eclesiásticas"[49]. Ello supuso que se suprimiera de la cabecera de la procesión la tarasca y los gigantes, así como las danzas de la ciudad, eliminando del cortejo ese componente profano que había caracterizado al Corpus durante el Barroco, comenzando con ello una nueva etapa.

La última referencia reseñable a esta procesión aconteció en 1791, cuando una vez terminada la custodia de oro por el platero Vicente Gargallo Alexandre y preconcebida para ser utilizada en la procesión eucarística de las octavas del Corpus Christi y la Concepción y en el triduo de Carnaval, el Cabildo decidió que para su estreno suplantara a la de Arfe en la procesión de dicho año[50]. De esta misma época debe ser el recuerdo de esta fiesta que Blanco White recogería en una carta fechada en 1822. Eso es lo que parece, pues menciona la existencia de la tarasca y los gigantes con sus danzas, elementos que habían desaparecido en el ochocientos[51].

DE LA DECADENCIA DE LA PROCESIÓN DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX, AL AUGE CELEBRATIVO A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DE LA CENTURIA

Tras las modificaciones realizadas en el cortejo en 1780, pocas son las referencias que se tienen del mismo, si no es para manifestar su continuidad y el mantenimiento de su boato y suntuosidad. La situación cambiaría durante la invasión francesa, ya que, debido al envío a Cádiz de todo el tesoro catedralicio, durante las fiestas del Corpus, el Cabildo tuvo que adaptar la procesión a estos nuevos tiempos de ocupación. La exclaustración de las órdenes religiosas, la eliminación de los gremios, la supresión de la Inquisición y otras normas del invasor afectaron igualmente a este cortejo[52]. Así, en el año 1810, la procesión se redujo al clero secular, en el que se incluía el exclaustrado, y al paso del Santísimo Sacramento que sería entronizado en la custodia de la parroquia de Santa Ana con una escolta de granaderos franceses, cerrando la comitiva el Segundo Regimiento de españoles "juramentados al Rey José" con música, bandera y guardia a caballo. La misma situación se vivió en 1811, aunque sí asistió la Hermandad Sacramental del Sagrario con el Niño Jesús de Montañés y la guardia cerrando la comitiva junto al Ayuntamiento. En el Corpus de 1812 se recuperó cierto esplendor, encabezando el cortejo un destacamento de caballería mayor y uno menor con música, le seguían todas las hermandades sacramentales, excepto la de San Vicente, con sus simpecados, varas y cera, y terminando este tramo aparecía la imagen del Niño Jesús del Sagrario. La custodia de Santa Ana iba escoltada por la guardia imperial francesa y después el Ayuntamiento presidido por el conde de Montarco, cerrando la procesión otra compañía de tropas a caballo.

Esta sería la última procesión con el francés, ya que, tras la liberación de la ciudad, llegaría el tesoro catedralicio en febrero de 1813 y volvería a utilizarse la custodia de Arfe y todo el ajuar del Corpus. Sin embargo, la fiesta comenzó a decaer debido a la crisis económica, política y social en la que entrará el país durante las décadas siguientes. La reducción de las rentas del Cabildo con las sucesivas desamortizaciones y el naciente anticlericalismo provocaron que la procesión perdiera la grandeza de antaño. No obstante, en 1838 el gobierno municipal se propuso restituir el esplendor y lucimiento de la procesión del Corpus, volviendo a financiar la fiesta y convocando a

en el Barroco hispánico, Universidad de Granada, Granada, 2021, pp. 125-142.

[48] SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La Santa Espina de la catedral de Sevilla: historia de la reliquia y de su relicario", en *Estudios de Platería: San Eloy 2022*, Editum, Murcia, 2022, pp. 351-361.

[49] DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises*…, op. cit., pp. 226-228.

[50] ACS, fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7202, f. 41v. Finalmente, dicha custodia se fundió en 1798 ante la petición real de dineros para financiar la Guerra de Francia. SANZ SERRANO, M. J.: "La custodia de oro de la Catedral de Sevilla", en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 569-594.

[51] LLEÓ CAÑAL, V. : *8 tiras dibujadas de la Procesión del Corpus de Sevilla 1747 con una carta de 1822 de José Blanco White*, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992-Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992. BAENA GALLÉ, J. M.: *La ciudad en fiestas. Celebraciones públicas en Sevilla durante la Guerra de la Independencia*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2019, pp. 99-102.

[52] Todos los datos sobre el Corpus durante la invasión francesa han sido extraídos de BAENA GALLÉ, J. M.: *La ciudad en fiestas...*, op. cit., pp. 102-110.

las veintinueve hermandades sacramentales de la ciudad a que participaran en el cortejo, supliendo así la ausencia de las órdenes monásticas que habían sido suprimidas dos años antes. También se invitaron a diferentes instituciones y personas señaladas para con ello "levantar una fiesta grandiosa del decaimiento a que la tenían reducida la incuria y la escasez de arbitrios"[53]. No obstante, la situación política provocó que algunas corporaciones sacramentales y la propia catedral vieran con recelo su celebración por las calles de una Sevilla convulsa, tal y como sucedió en el año 1843, cuando las revueltas contra el gobierno provocaron disturbios en el centro de la ciudad, lo que llevó a la suspensión de la procesión. Finalmente, se celebró dos semanas más tarde, aunque solo asistieron a la cita las hermandades del Salvador y del Sagrario, disminuyéndose en mucho el boato conseguido años atrás[54].

Tras la firma del Concordato entre la Santa Sede y el Reino de España en 1851, las relaciones entre la seo y el municipio fueron mucho más estables y la situación cambió notablemente. A partir de este momento, la Catedral recibiría una subvención para su culto y el Ayuntamiento fue proclive a mantener su apoyo a la organización de la fiesta. Además, coincide con el establecimiento de los duques de Montpensier en el palacio de San Telmo, los cuales fueron un verdadero revulsivo para las fiestas de la ciudad. En el caso del Corpus Christi, sabemos que el Ayuntamiento solicitó al Cabildo en la reunión capitular del 13 de junio de 1859 la incorporación en la procesión de un paso con la Inmaculada Concepción, la cual sería acompañada por "los caballeros cruzados dignatarios e individuos de las corporaciones que hacen jurado defender en inmaculado origen y los demás santos que indica"[55]. La aceptación del cabildo conllevó, no solo la incorporación de la imagen de la Virgen, justificado además por la declaración de su dogma casi cinco años antes, sino también la de otros santos que, si bien no se hace una relación, no es difícil imaginar que se estaban refiriendo a las esculturas de san Fernando, san Isidoro y san Leandro. Tal fue el éxito, que al año siguiente el Ayuntamiento propuso incorporar la figura de san José en el cortejo, aunque el Cabildo lo rechazó ante la dificultad que suponía entronizar la imagen que presidía su capilla, obra de José Esteve Bonet de 1801[56]. También se solicitó la incorporación de ocho incensarios alrededor de la custodia y la del Pendón de San Fernando para ser llevado por una autoridad superior militar de la provincia, además de adornar las columnas de las gradas con guirnaldas, propuestas todas ellas aceptadas por los capitulares. No obstante, la petición del asistente de la ciudad para que "los jóvenes del asilo y del hospicio lleven (…) las efigies de S. Rafael y S .Vicente de Paúl y que la hermandad de S. Hermenegildo y los caballeros de las órdenes civiles y militares lleven también las de sus expresivos patronos" quedó en suspenso, argumentando el Cabildo catedral que dicha decisión era preceptiva del arzobispo[57]. Sin embargo, estas peticiones sí fueron aceptadas en 1862[58] y, además, al año siguiente se decidió que las esculturas de los santos Isidoro y Leandro que presidían sus capillas y que habían sido utilizadas en la procesión, se suplantasen por las del altar de plata, tal y como aún hoy lo hacen en el cortejo procesional[59].

Toda una serie de novedades que quedaron plasmadas en los ocho paneles de la procesión del Corpus Christi que realizó el pintor Antonio María de la Vega en 1866[60]. Según se reproduce en esta aguada, antecedían al cortejo una escolta de la Guardia Civil y la banda de música del Asilo de San Fernando, y tras la cruz de guía, aparecían los niños del Asilo de Huérfanos de San Vicente de Paúl con el paso del Ángel de la Guarda, le seguían el Hospicio Provincial acompañando a la imagen de san Vicente de Paúl y el Asilo de Mendicidad de San Fernando con las andas de san Rafael. Tras este tramo formado en su mayoría por niños, continuaba otro encabezado por la Hermandad de los Sagrados Corazones del convento de la Paz con la imagen de san José, para continuar con las cofradías sacramentales de las parroquias sevillanas, bien con los titulares de sus parroquias, bien solo con sus estandartes. Así, comenzaba esta comitiva con las cuatro parroquias dependientes de la seo hispalense: San Roque con su imagen junto a la Hermandad de los Negritos, las andas de san Bernardo, las de san Juan Nepomuceno en representación de la pa-

[53] VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla: reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza de 1800 á 1850*, Sevilla, Imp. y Librería de Hijos de Fe, Sevilla, 1872, pp. 484-485.

[54] *Ibidem*, pp. 568-573.

[55] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7262, f. 46r.

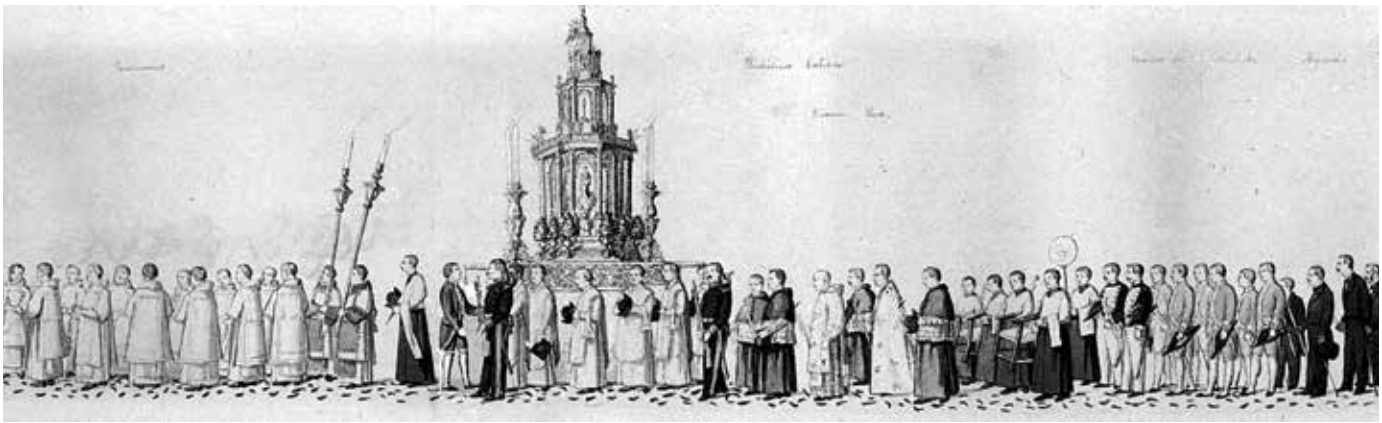
[56] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7263, ff. 29-30. Sobre esta imagen ver RECIO MIR, Á.: "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 253-273.

[57] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7263, ff. 31v-32r.

[58] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7264, f. 57v.

[59] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7264, f. 41r.

[60] CALVO, F., CARRETE, J. LLEÓ, V. y VALDIVIESO, E.: *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*, Ediciones el Viso, Sevilla, 1991, pp. 284-291.



Detalle de los paneles con la representación del Corpus Christi de Sevilla, Antonio María de la Vega, 1866.

rroquia de Santa María la Blanca y la de Santa Cruz, esta solo con su simpecado sacramental. Le seguían el resto de las parroquias: las de San Román y Santa Lucía con sus respectivos estandartes y la de San Ildefonso con un tramo de monaguillos y el paso en el que se representaba la imposición de la casulla al santo por una Virgen entronizada. A continuación, aparecían las parroquias de San Bartolomé con su simpecado, la de Santa Catalina con su titular en andas, la de santa Marina y la de Omnium Sanctorum con sus estandartes y la de San Juan de la Palma, esta última con la imagen de san Juan Bautista. No faltaban la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Gil, la de San Pedro, con el santo entronizado que aún preside su retablo mayor, la parroquia de San Julián con su simpecado sacramental y la de San Miguel, con la escultura del arcángel que hoy se encuentra en la iglesia de san Antonio Abad. La imagen titular de la parroquia de San Lorenzo continuaba la comitiva y tras ella las hermandades sacramentales de San Andrés y San Isidoro, estas solo con sus simpecados sacramentales, las imágenes de san Sebastián y san Vicente en andas junto a sus parroquias, y las últimas eran las de santa Ana y la colegial del Salvador, ambas con monaguillos con cera y sus hermandades sacramentales. La primera llevaba en andas el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús que preside la iglesia de Triana, mientras que la colegiata traía a la imagen de san Cristóbal de Martínez Montañés, recordando así la antigua presencia del gremio de los guanteros. A partir de este momento continuaban los tramos de los funcionarios y los caballeros de las órdenes de caballería. El primero estaba formado por empleados civiles y militares y acompañaban al paso de las santas Justa y Rufina que desde 1849 pertenecía a la Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario[61]. Tras este grupo, aparecían los caballeros de San Fernando, el pendón portado por el general gobernador militar y las andas del santo rey. Los caballeros de San Hermenegildo con su titular en andas antecedían a los caballeros de las "Grandes Cruces de Carlos III e Isabel la Católica" acompañando a la Inmaculada de las octavas, y finalmente la Hermandad Sacramental del Sagrario llevaba el Niño Jesús de Montañés en las andas de plata que habían sido labradas por Francisco de Paula Palomino en 1825[62].

A continuación, los tramos de la clerecía mantenían el concepto tradicional, con las cruces parroquiales presididas por la patriarcal catedralicia y el clero secular acompañando a las andas de las reliquias. En este tramo sí vemos grandes novedades, fundamentalmente porque comienzan a prevalecer los relicarios figurativos y se incorpora imaginería. Así aparecen en andas los bustos relicarios de la quijada de una de las once mil vírgenes de santa Úrsula y de santa Rosalía, y le siguen los del altar de plata de san Laureano y san Leandro, que aquí este último ya es mencionado como de san Pío, evidenciando el cambio de advocación que había sufrido con la suplantación de su reliquia. Le seguían la arqueta barroca de san Félix, labrada por Manuel Guerrero de Alcántara en 1746[63], las aludidas esculturas del altar de plata de san Isidoro y san Leandro, el relicario de la Santa Espina en

[61] BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: "La Archicofradía Sacramental del Sagrario y el culto y devoción a las Santas Justa y Rufina. La pervivencia de una devoción secular", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 726, 2019, pp. 556-561.

[62] MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "Custodia procesional de templete", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 75-79.

[63] SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata…* , op. cit., pp. 262-263.

Procesión del Corpus Christi. Paso de la Custodia de Arfe por la calle Cánovas del Castillo (actual Avenida de la Constitución). Militares rinden honores. 1919. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Sánchez del Pando.

la custodia de Francisco de Alfaro y, terminando el tramo de reliquias, el Lignum Crucis, aunque aquí se reproduce la que perteneció a Clemente XIV en el relicario de oro que labró Antonio Méndez en 1796 para ser regalado a Godoy y que el Cabildo recuperó en 1817[64]. Tras estas reliquias comenzaban las filas del clero catedralicio, los beneficiados, los seises y la música, los capellanes reales, el cabildo, los incensarios y finalmente la custodia de Arfe, acompañada del oficiante y su diácono. Le seguía la comitiva civil compuesta por los músicos municipales, los alguaciles, los maceros con las mazas de Francisco de Valderrama, el Ayuntamiento, el Gobernador Civil de la Provincia y la corte de los Montpensier, cerrando la procesión la guardia municipal y los músicos de regimiento con un piquete de artillería.

Este esquema de la procesión será el que se mantenga en los años sucesivos, si bien, tras el estallido de la revolución de 1868 y la posterior llegada de la república, el Ayuntamiento dejó de prestar su ayuda económica a la fiesta, ausentándose incluso de la procesión[65]. Tras la restauración borbónica, la fiesta volverá a ser apoyada por el municipio, lo que supuso la incorporación de las órdenes religiosas que habían regresado, así como de otras de nueva fundación, la participación de hermandades no estrictamente sacramentales, y la aparición de una imaginería vinculada a estas instituciones que enriquecerán notablemente el cortejo. Así, a finales de la centuria, procesionaron san Eloy de los plateros y la Virgen de los Reyes de los sastres, residuo de la presencia de unos gremios ya extinguidos. También vuelven a aparecer en el cortejo capuchinos, carmelitas, franciscanos y salesianos, los primeros acudirán a la procesión con la Divina Pastora y los últimos con María Auxiliadora.

[64] RECIO MIR, Á.: "Un regalo para el príncipe de la paz". Godoy, el cabildo de la catedral de Sevilla y el relicario del "Lignum crucis" de Clemente XIV", en *El Jardín de las Hespérides": estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, Universidad de León-INAH de México, México-León, 2020, pp. 381-397.

[65] Así se deja constancia en el auto capitular del 4 de junio de 1873. ACS, FC, Secc. I, Sign. 7268, ff. 39v-40r.

Procesión del Corpus Christi. Paso de la Divina Pastora del convento de Capuchinos saliendo de la Catedral. 1930
©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Sánchez del Pando.

Asimismo, las parroquias con sus hermandades sacramentales al frente estarán ahora representadas por sus principales devociones marianas como San Pedro con la imagen de la Virgen del Pilar, la iglesia de Omnium Sanctorum con la Reina de Todos los Santos, Santa Cruz con la Virgen de la Paz o el Salvador con la Virgen del Voto. Además, las reliquias se van a reducir al Lignum Crucis, la Santa Espina y las de los santos obispos Pío y Laureano, junto a las esculturas argénteas de san Isidoro y san Leandro[66].

LA PROCESIÓN DEL CORPUS DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

Este mismo esquema se irá repitiendo durante el primer tercio del siglo XX. La incorporación de hermandades con sus titulares en la procesión se hizo cada vez más habitual, variando incluso a lo largo de los años, al igual que la reducción definitiva de las reliquias a la Santa Espina en la custodia de Alfaro. Ya en 1906 se presentó ante el cabildo la moción por la que se solicitaba retirar de la procesión los bustos de san Pío y san Laureano, y aunque no salió adelante, para 1910 ya no aparecían en el cortejo[67]. De igual manera en 1902 comenzaron a salir las imágenes de las santas Justa y Rufina de Duque Cornejo suplantando definitivamente a las de la Hermandad Sacramental del Sagrario[68].

En 1919 se reformula de nuevo la procesión, solicitando nuevamente el Ayuntamiento que concurriesen más imágenes. Una demanda que fue aprobada, dándose licencia para que, además de las imágenes del Cabildo, procesionasen los siguientes pasos: la custodia de asiento del Salvador con el Niño Jesús de su Hermandad Sacramental, la titular de la parroquia de la Magdalena, el Niño Jesús de San Juan de la Palma, la Pastora de

[66] JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "La procesión del Corpus Christi de fines del siglo XIX", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 460, 1997, pp. 51-54. JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN, J. M.: "El Corpus Christi a finales del siglo XIX. Descripción de las comitivas finiseculares de la procesión catedralicia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 773, 2023, pp. 438-442.

[67] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7275, f. 100r.

[68] BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: "La Archicofradía Sacramental del Sagrario…", op. cit., p. 559.

Procesión del Corpus Christi. El Santísimo Sacramento bajo palio, portado por el cardenal Eustaquio Ilundáin, recorre las gradas de la Catedral. Procesión de carácter extraordinario tras la proclamación de la II República con el recorrido por las gradas altas de la Catedral. 1931. ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Sánchez del Pando.

Capuchinos, la titular de Santa Catalina, al igual que el grupo titular de Santa Ana de Triana, que también le acompañaba la custodia de asiento de la sacramental con una reliquia, la Virgen de la Hiniesta de san Julián, la Virgen de los Reyes de los sastres de san Ildefonso, la Virgen del Rosario de la cestería, la de Valvanera de san Benito y san Andrés de la capilla de la Calle Orfila[69]. Una proliferación de imágenes marianas a las que también se unieron en otras ocasiones la del Rosario de san Gil, la de la Alegría de san Bartolomé o la del Buen Consejo de la parroquia de la O. No obstante, la presencia de otras custodias procesionales en el cortejo provocó la queja de algunos canónigos el 1 de junio de 1926, por lo que se acordó que se tuviera en cuenta para el siguiente año, ya que estaba ya todo preparado para la salida procesional[70]. Una procesión donde hubo problemas con los hermanos de la Granada cuando llevaban la custodia de Arfe[71], lo que determinó que en 1927 el cardenal Ilundain prohibiera la presencia de costaleros en el Corpus Christi, pasando la custodia y todas las andas procesionales a ser llevadas con ruedas.

La fiesta del Corpus cambió drásticamente con la proclamación de la II República en 1931. A partir de este momento, y bajo el ambiente anticlerical que se respiraba en la ciudad, la procesión tuvo un fuerte decaimiento, principalmente por los miedos del Cabildo metropolitano a los peligros de altercado que pudieran provocarse en estas manifestaciones religiosas. De hecho, en el Corpus de dicho año, el Santísimo Sacramento salió bajo palio por las gradas de la catedral, reduciéndose el cortejo a las congregaciones de los Luises y Juventudes Católicas, la escuela de san Luis Gonzaga, todas las hermandades sacramentales y de penitencia, la adoración nocturna, los alumnos de los escolapios, los caballeros de san Fernando, los seminarios, los beneficiados, los capellanes reales

[69] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7279, f. 103v. De este año deben ser las antiguas fotografías que existen de la presencia de la imagen de la Magdalena o del Niño Jesús de la Amargura en el Corpus Christi.

[70] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7281, f. 19r.

[71] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7280, f. 209r.

Procesión del Corpus Christi del año 2024.

y el cabildo catedral. Sin embargo, en los años 1932, 1933 y 1934 la procesión no salió a la calle, celebrándose dentro de la catedral, por miedo a los altercados que se podían producir durante su desarrollo. Una situación que cambió en 1935, cuando volvió a salir por las gradas catedralicias, si bien el Santísimo Sacramento lo hizo en la custodia chica de Francisco de Alfaro y bajo palio llevado por miembros de Acción Católica. No obstante, en 1936 volvió a celebrarse dentro de la catedral, y tras el estallido de la Guerra Civil, ante la poca incidencia que tuvo en Sevilla, la celebración eucarística en 1937 recuperó sus características habituales anteriores a este periodo republicano[72].

Lo cierto es que durante la posguerra es cuando se fija definitivamente la composición del cortejo procesional que durará hasta nuestros días. La concurrencia de todas las hermandades de gloria, de penitencia y sacramentales a la procesión en este orden, era continuada por la de las órdenes monásticas y de caballería, los seminarios, la clerecía, el Cabildo y el arzobispo, sin olvidar todas las autoridades civiles de la ciudad, como el Ateneo, la Universidad de Sevilla, las academias, los cuerpos consulares, la audiencia provincial, la Diputación provincial y el Ayuntamiento. Los pasos quedaron fijados en los de las santas Justa y Rufina, san Isidoro, san Leandro, san Fernando, la Inmaculada, el Niño Jesús del Sagrario, la Santa Espina y la custodia de Arfe, los cuales fueron llevados a ruedas hasta la década de 1990, cuando de manera paulatina fueron incorporando costaleros, restando solo al día de hoy la torre de plata. Una visión ya tradicional que tuvo una innovación en tiempos recientes y fue la de incorporar en 2010 al cortejo un paso con la imagen de santa Ángela de la Cruz tras su canonización en 2003, representándose así con acierto un compendio ilustrativo de la santidad y de la devoción popular sevillana ●

[72] JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "La procesión del Corpus durante la II República. Resumen del periodo 1931-1936 en la celebración eucarística", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 732, 2020, pp. 502-504.

LA PROCESIÓN DEL CORPUS POR EL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1835

Genaro Pérez Villaamil y D´Huguet (Ferrol, 1807-Madrid, 1854)

Óleo sobre lienzo

100 x 72 cm

Colección Banco Santander

Esta pintura de Genaro Pérez Villaamil representa a la perfección la temática de la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*, pues vemos en ella una de las principales manifestaciones de piedad popular que se celebran en Sevilla, el Corpus Christi, y el interior de la catedral, epicentro y generadora de esa fiesta. Esta pintura en sí misma podría haber incluso funcionado como cartel de esta muestra, pues traspone a la perfección en imagen el tema de la exposición y a los dos protagonistas de esta: piedad popular y catedral. Ilustra a la perfección la magnificencia e importancia que el Cabildo de Sevilla ha dado a la celebración de los cultos en la catedral. Y de ahí nuestro interés en solicitar su préstamo a la Fundación Santander, propietaria de la obra.

Esta pintura es plenamente representativa del Romanticismo y vemos en ella reflejadas todas las características de este movimiento artístico, como son el gusto por lo medieval y lo gótico con las espléndidas bóvedas y vidrieras de la catedral, por las tradiciones del pasado con la imponente celebración de rito católico romano del trascoro, por lo legendario, lo pintoresco y lo exótico con la multitud de ropajes y tipos sociales, que van desde las damas de la alta sociedad a los frailes, desde los niños seises a los eclesiásticos cubiertos de ornamentos bordados en oro, los brillos metálicos de los estandartes y de la custodia y el altar de la octava. Esto último hay que ponerlo en relación con el gusto de la posible clientela de este tipo de obras, en ocasiones destinadas en el mercado europeo a compradores que buscaban la visión romántica de España, donde se mantenían ritos y costumbres desaparecidas en esas sociedades por la reforma protestante o las revoluciones políticas.

E hilando con este planteamiento, la visión del pintor y viajero romántico británico David Roberts es decisiva por la influencia que ejerce en su amigo Pérez Villaamil, y mucho más en este óleo. Un pintor escocés, cuya obra fue muy reproducida en grabados y litografías, pudiéndose admirar también en esta exposición una estampa de la misma temática con la visión que aporta Roberts sobre la procesión del Corpus, propiedad de la Institución Colombina.

Es necesario señalar que tanto las obras de las vistas de Roberts sobre el Corpus como la de Villaamil, no están exentas de idealización en aras de plasmar los elementos de interés para el gusto romántico. El influjo de Roberts lo detectamos en este lienzo del ferrolano en la peculiar manera de remarcar lo costumbrista a partir del amplio despliegue coral que hace de las figuras populares por la escena, todas ellas de pequeño formato, en contraste con la monumentalidad de la arquitectura envolvente de las naves catedralicias. El tratamiento del color brillante y el uso generoso del óleo que emplea Pérez Villaamil acentúan el efecto evocador, como si del paso escénico de una ópera se tratara o el de una ventana abierta a otro tiempo.

La biografía de Pérez Villaamil responde plenamente a la del artista del Romanticismo. Hombre de ideas liberales y de alma inquieta y viajera, aprendió dibujo de su padre, que era profesor de fortificación, topografía y dibujo en el Colegio Militar de Santiago de Compostela. Con dieciséis años, estudiando en el citado centro se alistó como ayudante de órdenes del Estado Mayor con el rango de subteniente en el ejército liberal de Riego, para luchar contra las tropas de los Cien Mil Hijos de San Luis, comandadas por el duque de Angulema, resultando herido grave en combate contra las tropas del general Lauriston en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Tras su recuperación en el Hospital de la Sangre de Sevilla es confinado en Cádiz en 1823, tiempo que dedica al estudio de las Bellas Artes en la Academia de esa ciudad, siendo discípulo del pintor José García. Comienza así la primera etapa de su producción, influido por la corriente de la Academia francesa de finales del siglo XVIII, y donde ya muestra su interés por el paisaje, con una tendencia cada vez más marcadamente romántica.

Liberado de la pena, decide permanecer en Cádiz, hasta que en 1830 se va a San Juan de Puerto Rico para

trabajar, haciendo las pinturas decorativas del Teatro Tapia, y de allí pasa a Sevilla, donde se hace amigo del pintor romántico escocés David Roberts (1796-1864), que era en ese momento presidente de la Sociedad de Artistas Británicos, y quien ejercerá en él una enorme influencia, conociendo de primera mano la corriente del paisajismo romántico británico, comenzando con ello la que se considera su segunda etapa en el estilo de su producción artística. La obra de la que nos estamos ocupando es consecuencia directa de ello, y pertenece a esta segunda época de su producción, pudiéndose apreciar en ella el paisajismo pintoresco y monumental, con atracción por escenarios grandilocuentes y monumentales, como podemos apreciar en este lienzo que muestra en su plenitud la excelente fábrica gótica de la Catedral hispalense.

Posteriormente, en 1834 se instala en Madrid, participando en la tertulia "El Parnasillo" del Café del Príncipe, junto a José de Espronceda, amigo también de Mesonero Romanos y de José Zorrilla, así como de los pintores Esquivel y José Gutiérrez de la Vega. Se imbuye en el ambiente intelectual de la capital en pleno movimiento romántico, y alcanza proyección internacional cuando el barón Isidore-Justin Taylor, marchante de arte de Luis Felipe de Orleans y enviado a España para adquirir pintura a la venta fruto de la reciente Desamortización de Mendizábal, le compra varios cuadros para el rey de los franceses.

En 1835 funda el Ateneo de Madrid junto con Patricio de la Escosura, Espronceda y Ventura de la Vega y, tras exponer en la academia su obra *Vista de Madrid desde la Pradera de San Isidro*, fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en la especialidad de paisaje, recibiendo también la Cruz de la Orden de Isabel la Católica. En 1840 recibe el nombramiento de pintor de cámara de S.M. Isabel II, con carácter honorario.

Liberal moderado y contrario al general Espartero, se exilia durante la regencia de este en Francia y Bélgica, entre 1840 y 1844, momento en el que publica en París el libro de viajes *España Artística y Monumental*, ilustrado con sus litografías y con textos de Patricio de la Escosura; ello le valió para trabar contactos con diferentes personajes de la cultura y de la política europea de ese momento, como el rey Otón I de Grecia, el rey Leopoldo de Bélgica, que se convierte en su cliente, o conocer a otro de sus clientes regios, el rey Luis Felipe de Orleans, a quien es presentado en 1843, y de quien recibirá la Orden de Caballero de la Legión de Honor.

Con la caída de Espartero en 1844, regresa a España y recibe la Orden de Caballero de Carlos III, siendo amigo del presidente del Consejo de Ministros González Bravo. En 1845 se le nombra teniente-director de la Real Academia de San Fernando y catedrático de Paisaje. El éxito artístico va acompañado de la buena acogida que tiene su obra en las exposiciones de la Academia, del Liceo y del Salón de París, siendo elogiado en 1846 por Baudelaire.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil", *Goya*, nº 133, 1976, pp. 29-37.

ARIAS ANGLÉS, E.: "La década prerromántica del pintor Jenaro Pérez Villaamil", *Estudios Pro Arte*, nº VI, Barcelona, 1976, pp. 31-46.

ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986.

BLANCO WHITE, J. M.: *Cartas de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

CASTRO MARTÍN, A.: *Jenaro Pérez Villaamil Dughet*, https://historia-hispanica.rah.es/biografias/36717-jenaro-perez-villaamil-dughet (13/08/2024).

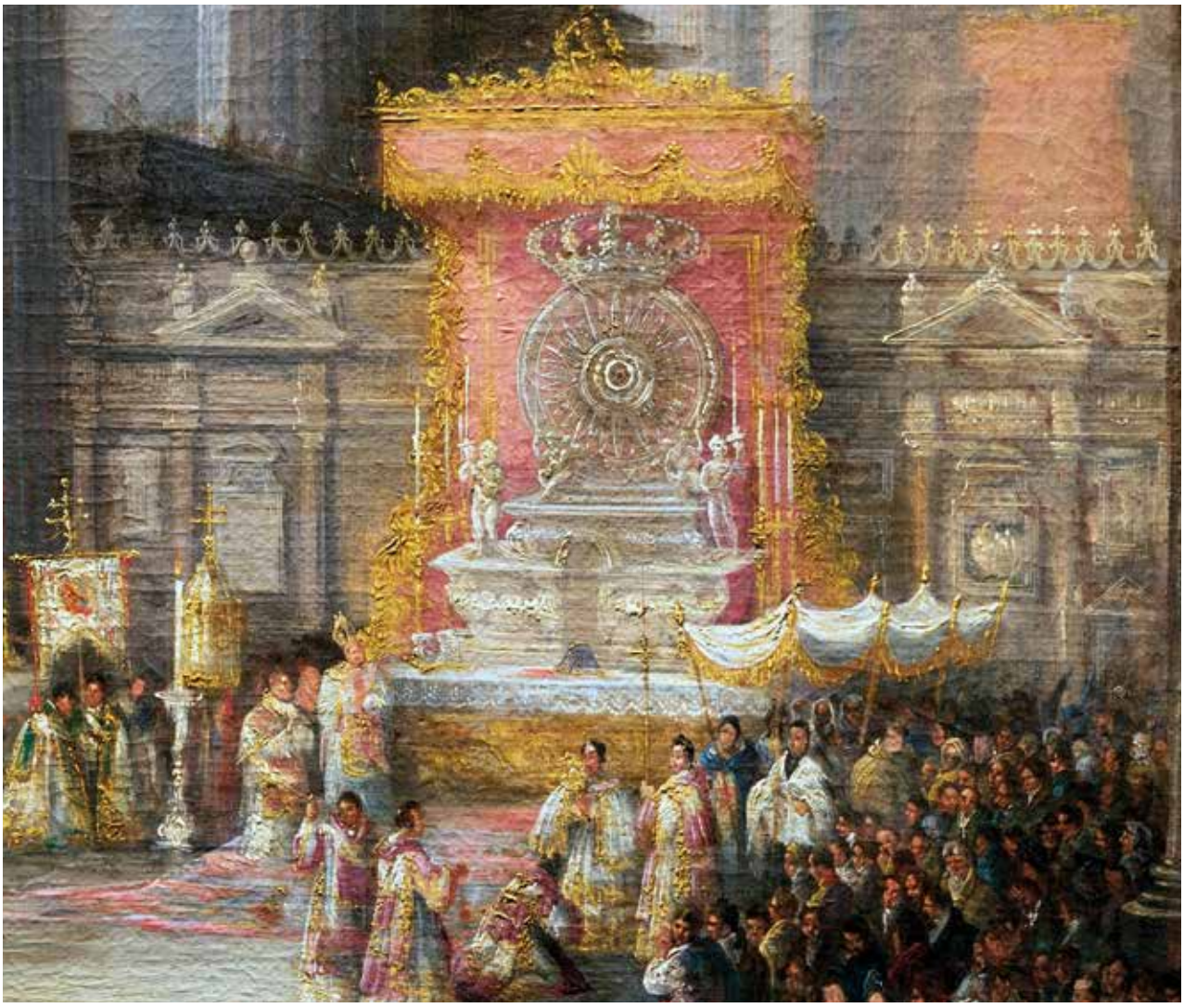
DE LA ESCOSURA, P. y PÉREZ VILLAAMIL, G.: *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por don Genaro Pérez de Villa-Amil*, 3 vols., Alberto Hauser, París, 1842-1844.

DE SALAS, X.: "Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil", *Archivo Español de Arte*, vol. XXXI, 1958, pp. 273-298.

FIDALGO CASARES, M., "Etnografía y romanticismo en la obra de Jenaro Pérez Villaamil", *Revista Folklore*, nº 440, 2018, pp. 4-14.

GAYA NUÑO, J. A.: "En el centenario de Villaamil. Ingredientes de una obra maravillosa", *Goya*, nº 1, 1954, pp. 29-54.

GAYA NUÑO, J. A.: "Arte del siglo XIX", en *Ars Hispaniae*, T. XIX, Plus Ultra, Madrid, 1966, pp. 219-228.



Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854). Óleos, acuarelas, dibujos, litografías, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

LLEÓ CAÑAL, V.: *8 Tiras dibujadas de la Procesión del Corpus de Sevilla de 1747, con una carta de 1882 de José Blanco White y un artículo actual de Vicente Lleó Cañal*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1991.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, 1980.

MÉNDEZ CASAL, A.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Ediciones de la Esfinge, Madrid, 1921.

NAVARRO GRANELL, A. y ARIAS ANGLÉS, E. (coords.): *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1996, pp. 118-133, 175-250 y 228-229.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; CARO BAROJA, J. y ARIAS ANGLÉS, E. (coords.): *Pinturas de Paisaje del Romanticismo Español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1985, pp. 7-8, 15-17, 22-23 y 50-57.

RÁFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Editorial Juventud, Barcelona, 1954, pp. 170 y 177-188.

RODRÍGUEZ MARTÍN, M. C. y DÍAZ BUIZA, F.: *Corpus Christi. Fiesta Grande en Sevilla*, Diario de Sevilla, Sevilla, 1996.

VV. AA.: *Otras fiestas de Sevilla (Cruces de mayo, Corpus y Virgen de los Reyes)*, Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Fiestas Mayores, Sevilla, 1997.

FACISTOLES DEL APARATO DEL CORPUS, 1701, 1723

Anónimo sevillano

Madera tallada, dorada y policromada,
terciopelo bordado en oro

Facistol de los niños 171 x 199 x 82 cm
Pareja de facistoles con las armas del Cabildo 152,5 x 255 x 88 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

En la catedral de Sevilla, la solemnidad del Corpus Christi siempre se celebró en el trascoro. Concebida como la segunda capilla más importante de la seo, donde también se organizaban los cultos de Semana Santa, durante el Barroco para esta misa se colocaba lo que llamaban sus contemporáneos el "Theatro del Corpus", toda una tramoya escenográfica donde este espacio se transformaba a través de ricos tejidos, abundante platería y un mobiliario adecuado para el desarrollo de la ceremonia con toda pompa y boato. Y si bien en un principio se reutilizaban elementos del ajuar catedralicio, a finales del siglo XVII comenzó a ejecutarse todo este atrezo exprofeso para esta ceremonia, tal y como ocurrió con los tres monumentales facistoles que aún forman parte de la celebración de esta solemnidad. La necesidad de tener unos soportes para que los grandes libros de coro pudieran ser vistos por los capellanes y capitulares durante la liturgia de ese día, hizo que las antiguas mesas con mullidos cojines fueran suplantadas por estos monumentales atriles o facistoles.

El primero de estos facistoles fue mandado hacer por el Cabildo en la reunión celebrada el 21 de enero de 1701, cuando el mayordomo pidió licencia para fabricar este mueble junto a unas puertas nuevas para la sacristía de los cálices y dos juegos de sillas[1]. La aceptación del proyecto vino condicionado por el Cabildo a que todos estos trabajos se hicieran sin el gravamen de la fábrica, lo que vino a determinar que su coste no entrara dentro de los gastos propios de la institución. Por esta razón, en la contaduría no se registraron los recibos de estos trabajos, aunque sí sabemos que finalmente se estrenó el jueves de Corpus de dicho año, en concreto el 26 de mayo, gracias a la indicación que hizo el maestro de ceremonias en su libro de anotaciones. En ella lo describe de la siguiente manera: "facistol tallado y dorado con columnas y en el centro los tres niños del horno de babilonia con tarjetas en las manos y en ellas escrito versos del Benedicite", advirtiendo además que era de la misma hechura y tamaño de otro antiguo y cuyo coste ascendió a 600 ducados[2].

Por lo tanto, no tenemos la menor duda de que es la obra que aún hoy se conserva, pues como bien dice el referido maestro de ceremonias, se caracteriza por presentar una plataforma cuadrada y moldurada donde se apoyan ocho soportes bulbosos, siendo el frente principal el de mayor tamaño, al soportar estos tres arcos, dos de medio punto y uno lobulado central, mientras que en la parte trasera, condicionada por la inclinación de la plataforma del atril, presenta los soportes más bajos con

[1] ACS, FC, Secc.I, Sign. 7134, f. 8v.

[2] ACS, FC, Secc. II, Sign. 4002, f. 2v.

un dintel formado por el entablamento moldurado que remata la pieza, reproduciendo el concepto de cornisa a la gola. En las tres hornacinas delanteras se asoman los referidos niños sobre una peana donde se describen las ondulaciones del fuego, representando a Ananías, Azarías y Misael en el horno de Babilonia, portando cada uno una vara y una cartela oval donde se reproducen en letras encarnadas varios versos del *Benedicite,* también llamado el canto de los referidos tres jóvenes recogido en el libro de Daniel. Desafortunadamente hoy quedan solo dos cartelas, en las que reza: "BENEDICITE OMNIA OPERA DOMINI DOMINO" (Todas las obras del Señor, bendecid al Señor) y "BENEDICITE, SACERDOTE DOMINI, DOMINO" (Sacerdotes del Señor, Bendecid al Señor). Igualmente aparecen otras cartelas apaisadas en los tres huecos adintelados traseros, y en ellas se reproduce el versículo "CANTATE", "ET EXULTATE" "ET PSALLITE" del salmo 97 de la Vulgata. De igual manera, interesante es la utilización del forro aterciopelado del interior y de las cornisas y las enjutas de los arcos, cuya tonalidad encarnada viene a contrastar con el dorado de la talla que cubre estas zonas, donde roleos alternan con los frutos eucarísticos. La plataforma del atril igualmente se resuelve con el fondo encarnado sobre el que se dispone un marco en forma de cadeneta de ochos con apliques florales. La calidad escultórica y la minuciosa talla hacen de este mueble un excelente trabajo que desgraciadamente la documentación no aclara su autoría.

Un anonimato que también se repite en la pareja de facistoles que componen el conjunto y que se ejecutaron en 1723. En concreto, en el cabildo del 9 de marzo, el mayordomo del comunal solicitó información a los señores de fábrica sobre los facistoles que se estaban haciendo, de los que no se tenían noticias, recriminándoles también su alto coste en una época en la que las arcas estaban comprometidas en las grandes empresas del órgano y el altar de plata. Por ello, el Cabildo determinó que los fabriqueros indicasen cuándo se había aprobado la ejecución de estos muebles y su precio[3]. Una solicitud que fue recordada los días 1 de abril y 19 de mayo, indicándose en este último auto que los dos facistoles estaban concluidos[4]. El 21 de este último mes acudieron al fin los señores de fábrica, advirtiendo solo que aún no habían ajustado el total del coste de estos muebles y que cuando lo tuvieran se lo harían saber al Cabildo[5]. Parece que con esta respuesta se aplacó la insistente reclamación del mayordomo del comunal, pues definitivamente no hemos hallado otro auto donde se haga referencia al asunto. Lo que sí sabemos es que parte de su financiación se hizo con dineros de las cuentas particulares de fábrica que no grababan a las arcas generales del Cabildo, elevándose a "tres mil trescientos y cinco reales y diez i seis mrs que se gastaron en la obra de los dos facistoles nuevos dorados que se hicieron para el teatro y aparato del choro el día del Corpus Christi", una cuantía en la que también entró el encarnado y estofado de la Virgen de los Olmos, con el cristal y el farol nuevo de su hornacina ubicada en la puerta del Corral de los Olmos[6].

En esta ocasión, los facistoles se resuelven de manera diferente, pues presentan una ancha base en cuyo centro se alza el atril, quedando en la parte delantera un basamento a manera de banco de perfil ligeramente panzudo. Los frentes también se resuelven a manera de arquería, con tres arcos lobulados cobijando cada uno, sobre terciopelo encarnado, el bordado en oro y sedas de dos jarras de azucenas enmarcando la Giralda, el emblema del Cabildo. Destacan la rica talla que a manera de guirnaldas se disponen en el basamento, las pirindolas con frutos que rematan sus ángulos o las cornisas donde aparece una carnosa hojarasca barroca.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO: "Escultura, tela y mobiliario", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo*, Tipografía Gironés, 1923, pp. 112-113.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, p. 377.

MORALES MARTÍNEZ, A. J.: "Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, pp. 551-552.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Madrid, 1930, pp. 65-66.

[3] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7134, f. 29v.

[4] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7134, ff. 40, 60v.

[5] ACS, FC., Secc. I, Sign. 7134, f. 61.

[6] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 4537, s.f.

CASULLA DEL TERNO DE LAS FLORES DE ITALIA, DONADO POR EL CARDENAL SOLIS, 1759

Anónimo romano

Raso blanco bordado en oro y sedas de colores

106,5 x 68 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Una de las piezas del bordado dieciochesco más sobresaliente de la catedral de Sevilla es esta casulla que pertenece al llamado terno "de las flores de Italia", utilizado en la fiesta del Corpus Christi y en las grandes ceremonias estivales. Un conjunto que relacionamos con uno de los grandes prelados que tuvo la sede hispalense a lo largo de la centuria dieciochesca, el cardenal Francisco de Solís Folch de Cardona, quien gobernó este arzobispado entre los años 1755 y 1775, y destacó por su importante labor de mecenazgo y por sus vínculos con Italia, mostrando siempre una gran liberalidad con su Cabildo hispalense. Y prueba de su generosidad fue su primera dádiva que se registró en el auto capitular del 5 de diciembre de 1759. En él se anotaba la donación de un terno de raso blanco "bordado de flores grandes de oro y otras flores de sedas azules y encarnadas y otros matices", que se componía de capa, casulla, estola, manípulo, mitra, bolsa de corporales y gremial[1], el cual debió ser ejecutado en Roma, de ahí que en los inventarios aparezca reseñado como "el de las flores de Italia", aunque cierto es que luego fue completado con una pareja de dalmáticas para poder servir en las grandes celebraciones referidas[2].

Actualmente el terno se compone de capa pluvial, casulla y pareja de dalmáticas, además de otras piezas menores, en las cuales se repite un diseño ornamental similar, bordado en hilo de oro y sedas de colores sobre un raso de seda blanco y brillante. Como sucede en este tipo de creaciones, las técnicas empleadas son muy diversas, destacando la del oro llano que, con la aplicación de la lentejuela plana, la hojuela rizada y el cordoncillo, dominan en las piezas doradas, sin que falten tampoco los puntos de setillos, enjabados, medias ondas y picados. Las sedas son de una amplia gama cromática con tonalidades como el rosa, el rojo, el azul y el verde, las cuales crean un bello contraste tanto con el oro como con el fondo blanco brillante. Estas sedas están aplicadas con alargadas puntadas a punto de matiz, reservándose esencialmente para los motivos florales que se recrean a la perfección, con unos efectos polícromos de gran naturalismo. En cuanto al diseño del bordado, se adecúa a los modelos imperantes en Italia en la década de 1750, en tanto su dibujo aún recuerda a los motivos florales barrocos, introduciendo la consabida ce encrespada que va a convertirse en un elemento propio del Rococó.

Entre las piezas mejor conservadas de este terno se encuentra la casulla, en la que, tanto en el frente como

[1] ACS, FC, legajo 9740, Inventario de 1717, f. 268.

[2] ACS, FC, legajo 6944B, Inventario de 1828, f. 46.

en la trasera, se repite una división en tres franjas, separadas por cadenetas de ondas bordadas en oro. Dichas franjas están ornamentadas de la siguiente manera: la central arranca de una cornucopia dorada con margaritas, crisantemos y pequeñas rosas entre estilizadas hojas de acanto, de la que parte una ce dorada que al abrirse en su cúspide recoge otro ramo floral, donde se asoman también uvas y espigas, en una bella composición de evocación eucarística, y que se vuelve a repetir en la zona alta hasta el cuello de la casulla, rodeado de un bordado de tornapuntas doradas que igualmente se repite en el resto del perfil de la prenda. Las bandas laterales siguen este mismo esquema de guirnaldas florales a base de alargadas ces doradas donde se asoman las flores de colores.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos sagrados", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, p. 682.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Segundo, Sevilla, Imprenta de Álvarez, 1935, p. 377.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1930, pp. 57-58.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, 1955, p. 131.

VALSECA, A.: "Casulla (Terno del Corpus)", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992, p. 529.

CASULLA DEL TERNO DEL CORPUS CHRISTI, 1805

Antonia Bazo Davied (Medina de Rioseco, 1751-Sevilla, 1809)
Lama o glasé de plata, hilo de oro, lentejuelas
106 x 66 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

A principios del siglo XIX, el Cabildo catedral comenzó a fraguar la idea de encargar un nuevo terno para las fiestas del Corpus Christi, ya que, al igual que el regalado para la fiesta de la Concepción por el capitán Núñez Sepúlveda en 1655, el antiguo estaba en un lamentable estado de conservación. Ello fue lo que expusieron los fabriqueros ante los capitulares el 6 de marzo de 1804, presentando unos diseños para hacer dichos ternos, aunque se acordó que se volvieran a presentar en el siguiente cabildo por haberse alargado mucho la reunión[1]. Una fecha que coincide con el pago que se registra a don Manuel Romero de 51.000 maravedíes por el costo de "unos dibujos de un terno completo que ha hecho"[2]. No obstante, no se volvió a traer el tema a colación hasta el 8 de junio, momento en el que el arcediano de Niebla presentó diversas telas de oro y plata para la confección de estos ternos, acordándose que fuera este quien eligiera el mejor y más apropiado para dichas prendas[3]. Finalmente, será el 25 de junio cuando se plantee el tema de la elección de los diseños de marzo, aunque la decisión fue la suspensión de su ejecución hasta que el Cabildo decidiera al respecto[4].

Pasado un tiempo, se retomó la cuestión el 9 de enero de 1805. Aprovechando el caudal dejado por el canónigo don Jerónimo del Rosal a la catedral valorado en 18.000 reales para que se destinase a uno de los ternos propuestos para el Corpus o la Concepción, los capitulares aceptaron el ofrecimiento y mandaron hacer nuevos dibujos para su aprobación[5]. Será el 14 de enero, cuando el Cabildo decida definitivamente invertir dicha manda testamentaria en el terno del Corpus[6]. El 1 de febrero, los señores de fábrica presentaron una casulla bordada de oro y sedas sobre raso liso para ver qué le parecía al Cabildo, aunque este argumentó que "siguiendo la práctica de esta santa Iglesia de hacer los bordados sobre lama de plata, lo manden hacer en este género con una bordadura como está acordado anteriormente para que no sea molesto en la estación de aquel tiempo"[7]. Finalmente, el 10 de junio de 1805 fue presentado ante los capitulares el terno completo, quedando todos ellos muy agradecidos a los albaceas por haber atendido con el caudal del finado del Rosal la financiación de dicho terno[8]. Una creación que fue

[1] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7215, f. 31v.
[2] ACS, FC, Secc. VI, Sign. 6358, f. 387r
[3] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7215, f. 65r.
[4] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7215, ff. 75v-76r.
[5] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7216, f. 5r.
[6] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7216, ff. 7v-8r.
[7] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7216, f. 15v
[8] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7216, f. 62r.

recogida en el inventario catedralicio, en el que se nos informa que su coste ascendió a 24.044 reales con 14 maravedíes, siendo valorado su bordado en 17.200 reales[9]. Estos dineros fueron los 642.600 maravedíes que libraron los contadores de fábrica a Antonia Bazo el 10 de junio de 1805[10].

La obra que finalmente realizó Antonia Bazo se describe en el inventario de 1828 de la siguiente manera: "Un terno completo de glasé de plata bordado con un dibujo sencillo y ligero". De este terno aún se conservan en la catedral la casulla y dos dalmáticas, las cuales presentan el bordado traspasado a un tejido nuevo de glasé de plata de una restauración posterior. No obstante, el bordado, como advierten los capitulares y la descripción del inventario, es muy sencillo a manera de cadeneta eucarística de pámpanos, vides y espigas que ribetea los perfiles, consiguiendo con ello las perseguidas simplicidad y ligereza. En la casulla, con estas guirnaldas, se lleva a cabo la división tripartita de las tres bandas en que se divide el frente y la trasera de la prenda.

Antonio Joaquín Santos Márquez

[9] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 6944B, f. 46r.

[10] ACS, FC, Secc. VI, Sign. 6359, f. 311r.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES MARTÍNEZ, F.: "La maestra bordadora Antonia Bazo Davied (1751-1809), Su vida y su obra", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 779, 2023, pp. 836-843.

IMAGEN Y PASO DE SANTA ÁNGELA DE LA CRUZ

IMAGEN DE SANTA ÁNGELA
José Antonio Navarro Arteaga (Sevilla, 1965), 2010
Madera de cedro policromada
170 cm
Catedral, Sevilla. Capilla de Santiago

ELEMENTOS DEL PASO, PERTENECIENTES A LA HERMANDAD DE LA AMARGURA
Parihuela 165 x 238 cm
Jarras: Cayetano González Gómez (diseño) y Francisco Bautista Lozano (ejecución), 1931, 1940 y 1943. Plata cincelada y repujada
Candeleros: Luis Ortiz Muñoz (inspiración), Antonio Cobos Soto (diseño), Manuel Seco Velasco (ejecución), 1948. Plata cincelada y repujada
Llamador: Rafael Rodríguez Hernández (diseño) y Antonio Cruz Huertas y Manuel Frías (ejecución), 1978
Relicario de Santa Ángela: CARDENAS (Nicolás de Cárdenas), hacia 1770

MOLDURÓN (ESTRENO)
Francisco Javier Sánchez de los Reyes, 2024

Ángela Guerrero González (Sevilla, 1846-1932), Sor Ángela de la Cruz desde su muerte en plena II República, beata Ángela de la Cruz desde su beatificación en Sevilla por parte de San Juan Pablo II en 1982 y Santa Ángela de la Cruz desde su canonización en Madrid por parte del mismo pontífice en 2003, ha ocupado un espacio destacado en la piedad popular sevillana de la última centuria. El cardenal fray Carlos Amigo Vallejo (Medina de Rioseco, 1934-Guadalajara, 2022), especialmente vinculado con la congregación de las Hermanas de la Cruz y con la devoción por Santa Ángela quiso, al final de su mandato como arzobispo de la Archidiócesis de Sevilla, incluir una imagen de la santa en la procesión anual del Corpus Christi de la Catedral. Respondía así el prelado a un anhelo de buena parte del pueblo hispalense y a la iniciativa de la Hermandad de Nuestra Señora de la Amargura, de San Juan de la Palma, que, desde 1991 rendía culto a la santa como titular de la corporación y había sugerido este reconocimiento a su figura en numerosas ocasiones, sobre todo, por iniciativa del que fuera hermano mayor Nicolás Carretero Luque entre 1980-1983 y 1989-1995.

Por ello, el 2 de mayo de 2009 el Cabildo catedralicio acordó incluir un paso con una imagen de Santa Ángela en la procesión que se celebraría el 11 de junio siguiente, recurriendo para la ocasión a la efigie realizada en 1943 por Mauricio Tinoco (1906-1948)[1], que recibe culto en la capilla de la Casa Madre de las Hermanas de la Cruz en Sevilla y que ya había procesionado el 14 de noviembre de 1982 en el paso de la Virgen del Juncal con motivo de la beatificación de Sor Ángela. La Hermandad de la Amargura realizó para la ocasión unas parihuelas y con diversos enseres propios –faldones, maniguetas, candeleros (inspirados en los del paso de la Custodia de Arfe catedralicia), jarras, peanas y llamador–, se encargó del montaje y adorno del paso, así como de su tránsito procesional con la participación de doce hermanos costaleros.

Sin embargo –y aunque la incorporación fue ampliamente aceptada por contribuir a articular el cuantioso número de representaciones de hermandades y corporaciones que figuran de ordinario en la procesión del Corpus catedralicio–, durante los meses siguientes y quizá con el ánimo de mejorar la calidad de la representación de santa tan venerada, varias cofradías ofrecieron prestar las imágenes que poseían de Santa Ángela para ese cometido, creándose así lo que podría ser una especie de turno anual en el préstamo de todas ellas. Semejante idea fue rechazada por el Cabildo catedralicio que, junto con el arzobispo, quiso encargar una nueva efigie que se incluyera, además, en el patrimonio capitular. Para ello recurrió a uno de los mejores imagineros del panorama artístico de entonces, José Antonio Navarro Arteaga. Así las cosas, el 21 de septiembre de 2009 el escultor presentaba al cardenal y al cabildo el boceto, siendo aprobado para su hechura antes de la celebración del próximo Corpus, previsto para el 3 de junio de 2010. El coste de la obra sería asumido por un grupo de fieles de la santa que, luego, donaría la imagen a la catedral. Cumpliendo los plazos, la imagen de Santa Ángela de la Cruz fue bendecida por el cardenal Amigo el 22 de mayo y, desde entonces, sale en el paso que prepara la Hermandad de la Amargura y que sirve de arranque de la nómina de los que integran el cortejo del Corpus catedralicio al figurar en primer lugar.

Para su realización, Navarro Arteaga se valió de las muchas fotografías que se conservan de la santa, incluso de retratos de buena calidad debidos al pintor Alfonso Grosso Sánchez, para conformar un rostro cándido y sencillo, enmarcado por la toca blanca y cubierto por el velo negro propio de las Hermanas de la Cruz. De pie, nimbada con sencilla aureola, cuelga sobre su pecho la cruz sosteniendo la biblia en la mano derecha y el rosario en la izquierda. La corporación de San Juan de la Palma tiene el acierto, además, de disponer anualmente a los pies de la imagen la reliquia de la propia santa que se venera en el altar dedicado a ella en la nave de la epístola del templo sede de esta hermandad y que cada Domingo de Ramos procesiona en el paso de palio de la Virgen de la Amargura. El resto del año, la imagen de la santa permanece expuesta al culto bajo un arcosolio en la capilla de Santiago de la catedral de Sevilla. Estrena el paso, para la ocasión, el moldurón diseñado por Francisco Javier Sánchez de los Reyes, de estructura sencilla que sirve para realzar la imagen y con decoración de hojas y roleos muy adecuada. Ese mismo diseño se reproduce en las maniguetas del paso.

Álvaro Cabezas García

[1] Este escultor había presentado esta escultura a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943 celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid. Por ella recibió una Segunda Medalla como premio.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN FERNÁNDEZ, U.: "Jarras del Paso de Palio", en *Non surrexit. 300 años en San Juan de la Palma*, catálogo de la exposición, Fundación Cajasol, Sevilla, 2024, p. 198.

MARTÍN FERNÁNDEZ, U.: "Candelero del Paso de Palio", en *Non surrexit. 300 años en San Juan de la Palma*, catálogo de la exposición, Fundación Cajasol, Sevilla, 2024, p. 199.

MELENDRERAS GIMENO, J.L.: "Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)", en *Summa studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación de Alicante, Alicante, 2019, pp. 325-340.

MÉNDEZ HERRÁN, V.: "El escultor Mauricio Tinoco (1906-1948)", en *Los Santos de Maimona en la historia y otros estudios sobre la Orden de Santiago*, Asociación Histórico Cultural Maimona, Los Santos de Maimona, 2019, pp. 155-170.

SANTAS JUSTA Y RUFINA, 1728

Pedro Duque Cornejo y Roldán (Santas Justa y Rufina), (Sevilla, 1678-Córdoba, 1757)
Juan De Dios (Maqueta de la Giralda, 1772), (Sevilla, ¿?)
Madera tallada, policromada y estofada
150 x 50 x 50 (santas)
180 x 35 x 35 (Maqueta de la Giralda)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La tradición y las fuentes medievales conservadas señalan que Justa y Rufina nacieron en 268 y 270 respectivamente, en el seno de una humilde familia cristiana hispalense que vivía del negocio de la alfarería. Estas hermanas sufrieron encarcelamiento, torturas y el martirio en tiempos del emperador Diocleciano, acusadas de sacrilegio ante Diogeniano, gobernador de la ciudad. Sus restos fueron recuperados y enterrados en 287 por el obispo Sabino, dándose inicio así a su culto como santas mártires hispalenses. Ya en tiempos de los obispos san Leandro y san Isidoro gozaron de una importante devoción como queda atestiguado por su presencia en la liturgia, así como por la proliferación de altares, capillas y templos dedicados a estas santas por todo el sur peninsular, destacando el cenobio que Fernando III el santo dedicó a las santas Justa y Rufina en el lugar donde la memoria colectiva mantenía que fueron encarceladas y más tarde sepultadas.

Las santas alfareras fueron pronto veneradas como patronas de los gremios de olleros, alfareros y ceramistas, al estar los cacharros en directa relación con la acusación por la cual se les condenó, creándose en su honor diferentes hermandades de las que en Sevilla constan al menos dos: una radicada en Triana, primero en el hospital de santa Brígida y las santas Vírgenes, como popularmente se le conocía, y más tarde en la parroquial de señora santa Ana. La otra hermandad de la que se tiene constancia estaba establecida en la colegial del Divino Salvador, lógica ubicación dada la cercanía de la vieja alcaicería de la loza con el templo erigido sobre la que fue primera aljama de Isbiliya. La propagación de su culto motivó que se realizasen no pocas representaciones pictóricas y escultóricas de las hermanas mártires, quedando fijada su iconografía más usual a comienzos del siglo XVI a propósito de un hecho en el que se les atribuyó su intervención sobrenatural. La mañana del Viernes Santo de 1504, 5 de abril, un fuerte seísmo con epicentro en Carmona sacudió todo el valle del Guadalquivir. Durante el temblor, muchos sevillanos creyeron ver como las santas Justa y Rufina sostenían la torre de la catedral impidiendo que se derrumbara. El Cabildo decidió entonces que en adelante cuando se las representara en la catedral siempre se colocara la torre en medio de ambas, asumiéndose esta costumbre más allá de los encargos del sacro senado hispalense.

Tal es el caso de las esculturas que Pedro Duque Cornejo realizara en 1728 por encargo de Cristóbal Nemesio de Vega, que era canónigo, pero de la iglesia colegial del Divino Salvador, donde eran veneradas sendas esculturas de las santas alfareras desde antiguo. Para entronizar las aludidas imágenes primitivas de las santas, que se sabe eran de vestir, ya había encargado el aludido presbítero en 1722 un retablo destinado al necesario adorno del nuevo edificio estrenado en 1712. En ese retablo serían colocadas seis años más tarde las esculturas de bulto redondo y talla completa realizadas por Pedro Duque Cornejo, que responden claramente a los modos característicos del quehacer de su autor. Aparecen en pie ataviadas con túnica y ampulosos mantos que refuerzan la dinámica actitud de giro hacia la torre que sostienen. Al estar completamente acabadas en todo su volumen se ha presumido siempre que se hicieron pensando en el uso procesional.

Siguiendo los presupuestos estéticos del momento, las mártires alfareras no evidencian signo alguno de

violencia o sufrimiento, y tampoco muestran huellas de los tormentos padecidos. Antes al contrario, reflejan una imagen amable que, desde el plano sobrenatural de la Gloria alcanzada por los méritos de su martirio, interpelan a los fieles que las contemplan a seguir su ejemplo de santidad desde una retórica de la bondad y la misericordia. Un planteamiento estético que no sólo Duque resuelve de forma excelente, sino que también está directamente conectado y en sintonía con el sentido de piedad y religiosidad popular propias del Barroco pleno, a las que estas esculturas están orientadas.

Del mismo modo que ocurría con la hermandad de los alfareros y olleros de Triana, el gremio y hermandad sevillano acudía a la procesión general del Corpus Christi con un paso procesional. En los dibujos que reflejan el cortejo de 1738 ya aparece el paso de las santas Justa y Rufina, aunque en este caso están representadas imágenes de vestir, quizá las ya aludidas que primitivamente recibieron culto en la colegial del Salvador. No se tiene constancia de la incorporación de las que realizara Pedro Duque Cornejo en el cortejo de la procesión general del Corpus de la catedral, participación que una vez desaparecido el gremio y hermandad a finales del siglo XVIII continuó verificándose en calidad de ser consideradas santa Justa y Rufina protectoras del edificio catedralicio y copatronas de la ciudad.

En la actualidad, las esculturas de las santas mártires alfareras siguen formando parte de la solemne procesión del Corpus Christi catedralicio. Tras la reorganización de la misma en los años noventa del pasado siglo XX, las hermandades de Triana, donde la tradición alfarera situaba el origen de las santas, se turnan cada año en el exorno del paso, que a su vez es portado por sus correspondientes costaleros.

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca, ó Descripción de sus mas célebres monumentos artísticos,* F. Álvarez, Sevilla, 1844, p. 287.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á. y PÉREZ MORALES, J. C.: "Catálogo", en *Pedro Duque Cornejo*, Editorial D'Arte, Sevilla, 2019, pp. 91-375.

GARCÍA LUQUE, M.: *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía (1678-1757),* Universidad de Granada y Junta de Andalucía, Granada, 2022, p. 148.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística.* Tomo II, Oficina Tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, Sevilla, 1890, p. 355.

GÓMEZ PIÑOL, E.: *La iglesia colegial del Salvador (arte y sociedad en Sevilla, siglos XIII al XIX),* Avenzoar, Sevilla, 2000, pp. 338-339 y 448-449.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757) (Estudio artístico e iconográfico)", *Boletín de Bellas Artes,* nº 7, 1979, pp. 191-234.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "La escultura andaluza del siglo XVII", en *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII [vol. XXVI de Summa Artis: Historia General del Arte],* Espasa-Calpe, Madrid, 1982, pp. 9-242.

HERNANDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla 1991, pp. 300-301.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Catálogo de la Exposición conmemorativa de Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo,* Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1980, p. 19.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Pedro Duque Cornejo,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 62.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla" [con notas de José Gestoso y Pérez, Joaquín Hazañas, y José Vázquez y Ruiz], *Archivo Hispalense,* III, 1887, pp. 361-388.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "Santas Justa y Rufina", en *Magna Hispalensis: El Universo de una Iglesia [cat. exp.],*- Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 79.

ROMERO TORRES, J. L.: "Documentación sobre las Santas Justa y Rufina, de la Catedral hispalense, obras del escultor P. Duque Cornejo", en *III Congreso Español de Historia del Arte, 8-12 de octubre 1980: ponencias y comunicaciones (resúmenes)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980, pp. 83-84.

PASO DE SANTAS JUSTA Y RUFINA, S. XIX

Anónimo sevillano (canastilla)
Madera tallada y dorada
75 x 200 x 285 (canastilla)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

MOLDURÓN DEL PASO DE SANTAS JUSTA Y RUFINA, 2024
Francisco Javier Sánchez de los Reyes (Sevilla, 1972), (diseño)
(orfebrería)
Metal plateado cincelado y repujado
18 x 200 x 285
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

CANDELERÍA 1981-1983
Antonio de Celis Gárdamez (Sevilla, ¿?), (diseño y orfebrería) y Manuel de los Ríos Navarro (Sevilla, 1958), (orfebrería)
Alpaca plateada, cincelada y repujada
85 x 20 x 20
Archicofradía Sacramental de La O, Sevilla

JARRAS, 1975
Taller de la Viuda de Villarreal (orfebrería)
Alpaca plateada, cincelada y repujada
55 x 35 x 25
Archicofradía Sacramental de La O, Sevilla

La solemne procesión general del Corpus Christi de la catedral de Sevilla, de la que se tiene noticia al menos desde el siglo XIV y que durante siglos ha sido la más importante de cuantas salen a la vía pública en la ciudad, es el resultado de un largo y complejo proceso evolutivo a través del tiempo. Es también un claro y fiel espejo de la sociedad y la cultura tanto religiosa como civil de la ciudad de cada momento histórico. Si bien en la actualidad se trata de una procesión netamente religiosa, antaño no fue así y el protagonismo de lo que hoy se denominaría el componente cívico y profano fue tan importante como el fundamento religioso que motiva la procesión. En este sentido hay que entender la del Corpus como una procesión con unas profundas raíces populares, en las que la piedad del pueblo tenía un papel clave.

La procesión suponía un relato sensorio en el que la Eucaristía, entronizada en la monumental custodia, suponía el punto culminante, siendo precedida y acompañada de toda una serie de elementos sacros y profanos que ponían de manifiesto la centralidad de la presencia de Dios. En efecto, el cortejo procesional funcionaba

como un discurso narrativo en el que se manifestaba cómo el cielo, la tierra y todo lo que en ellos se contiene, se reunían en adoración alrededor del Santísimo.

Al menos desde el siglo XVI ya se tiene constancia de la participación en la procesión de diversos pasos en los que eran conducidas imágenes escultóricas que representaban tanto a los patronos y santos importantes para la historia de la ciudad, como a los titulares de gremios, corporaciones, hermandades y órdenes religiosas, que durante bastante tiempo convivirán en el cortejo con las reliquias en algunos casos de esos mismos santos, es decir, la constancia física de la santidad ejemplar. Este es el caso de las santas Justa y Rufina, que además cumplen la doble condición de ser consideradas popularmente como patronas y protectoras de la ciudad, sobre todo a partir del terremoto de 1504, al tiempo que son las santas titulares del gremio de alfareros, olleros y ceramistas, con su correspondiente hermandad radicada en la iglesia colegial del Divino Salvador. Será en el Barroco cuando se formulen estos códigos de representación y, de alguna manera, las reliquias, aunque redefinidas en su culto, van a ser paulatinamente desplazadas por las imágenes, cuya fuerza visual, resultaba más eficaz en la persuasión a la piedad de los fieles que contemplaban el cortejo.

El actual paso en el que es entronizado el grupo escultórico de las santas Justa y Rufina para la procesión del Corpus, es el único que hasta el momento presente cuenta con lo que comúnmente se denomina "canasto". Se trata de una pieza por ahora anónima fechable en el último tercio del siglo XIX y realizada en madera dorada. Su organización formal responde a un esquema claramente arquitectónico, de alzado recto articulándose horizontalmente en tres partes separadas por molduras e interrumpidas en cada uno de los frentes por dos ménsulas invertidas que enmarcan un registro calado de motivos vegetales y roleos que funciona como respiradero en alto. La base se organiza a partir de una serie de rosetas, mientras la parte superior está animada por modillones que repiten el esquema de las aludidas ménsulas. Un segundo cuerpo de cronología posterior, de planta cuadrada y alzado tronco piramidal con frentes calados con tracería geométrica, funciona como peana del grupo escultórico y se dispone sobre el aludido canasto. Estas piezas fueron restauradas en 2007 por el taller de formación de la fundación Forja XXI.

Tras siglos en los que era el gremio y hermandad de los alfareros el que se ocupaba del montaje, ornato y lo demás necesario para que las santas Justa y Rufina figurasen en el cortejo procesional del Corpus, la decadencia de ambas instituciones motivó que fuera el Cabildo de la Catedral el que asumiera estas labores. Será a finales del siglo XX, cuando tras décadas de declive, el Corpus comienza a experimentar un proceso de revitalización en el que volverán a tener un papel fundamental las hermandades y cofradías, a las que se encomienda el exorno de los diferentes pasos, primando la relación de estas con el objeto procesional. Así las cosas, será el conjunto de las hermandades de penitencia que actualmente radican en Triana las que por turnos se vienen organizando desde entonces para adornar y disponer lo necesario para el montaje y salida procesional de este paso cada año. Algo que viene motivado por la fuerte identidad alfarera del arrabal y a la tradición de que las santas eran originarias del mismo. Además de esto, el hecho de que con motivo de esta exposición se hayan seleccionado los enseres de la Archicofradía Sacramental de La O, no sólo tiene un propósito estético en tanto que estos conjugan armoniosamente tanto con el paso como con el grupo escultórico de las santas que es entronizado en él. Conviene recordar que esta hermandad se fundó a mediados del siglo XVI en el desaparecido hospital de Santa Brígida y de las santas Vírgenes, en honor de las santas Justa y Rufina, cuyo gremio y hermandad radicaron en este establecimiento durante décadas, antes de su definitivo traslado a la real parroquia de señora santa Ana.

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Historia de La O. Una hermandad para un barrio,* Hermandad de La O, Sevilla, 2007, pp. 283, 319, 429.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1980.

SANZ SERRANO, M. J.: "La procesión del Corpus en Sevilla: influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", *Ars Longa: Cuadernos de Arte,* nº 16, 2007, pp. 55-72.

SAN LEANDRO, 1739-1741

Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678-Córdoba, 1757),
Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689-Bogotá, 1776)
y Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1679-1750)

Escultura tallada y policromada
revestida en plata repujada y cincelada con pedrería

193 x 88 x 73 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La imagen de san Leandro se incorporó al cortejo de la procesión del Corpus Christi a mediados del siglo XIX, momento en el que la fiesta adquirió un nuevo empuje gracias al apoyo del Ayuntamiento de Sevilla. Al igual que sucedió con las otras devociones que se unirán en este momento a la procesión, coincide con la paulatina retirada de las reliquias catedralicias que fueron suplantadas por las efigies que representaban lo más granado de la santidad sevillana, siendo por lo tanto una de ellas la del arzobispo san Leandro. Teniendo presente que este prelado de época visigoda fue siempre considerado uno de los pilares de la Iglesia local, y con un especial protagonismo incluso en la heráldica ciudadana, su presencia en el Corpus se hacía incuestionable, más cuando, en la tradición de esta fiesta, la reliquia de su cráneo siempre había tenido una relevancia histórica. Y si bien en 1850 aún no se había incluido en el cortejo, parece que tras la incorporación de la Inmaculada cuatro años después, comenzaron a procesionar también los santos prelados visigodos, utilizándose en un principio la imagen que presidía su capilla catedralicia. Sin embargo, el deterioro que le provocaba al no estar concebida para este uso procesional hizo que el Cabildo en 1863 optara por sustituirla por la escultura del santo que formaba parte del altar de plata, que es la que actualmente aún procesiona. Su incorporación supuso que el antiguo busto relicario que custodiaba su cráneo cambiara de advocación, pasando a representar a san Pío, el mítico primer arzobispo de la ciudad, probablemente para que no hubiese una duplicación del santo visigodo en el cortejo y por la necesidad de recrear en la procesión a los prelados más singulares de la primitiva Iglesia de Sevilla.

Por lo tanto, la escultura que finalmente vino a ser la identitaria del santo obispo cartagenero había sido creada para otro culto sacramental, el de las octavas del Corpus y la Inmaculada Concepción y el triduo de Carnestolendas. Junto a la de san Isidoro, componían la pareja que enmarcaba el trono sacramental, añadidas en la última fase de construcción del magno aparato de las octavas, entre los años 1739 y 1741. Será en esos años cuando se hagan estas dos esculturas siguiendo un tipo muy particular de Pedro Duque Cornejo, tanto en la disposición y movimiento del cuerpo, como en los rasgos faciales que presentan estos santos varones. En el caso de san Leandro, se presenta revestido de pontifical, con capa pluvial, báculo y mitra. Se recrea con una

dinámica postura muy abierta gracias a la posición de sus brazos, uno tomando el báculo y otro bendiciendo, todo ello acrecentado gracias a los plegados de la capa que se recoge en su cintura con amplias curvas y marcadas diagonales. Y como dijimos, su rostro sigue los prototipos masculinos de Duque Cornejo, en tanto se muestra alargado y huesudo, con una barba en punta de factura abocetada y una expresividad concentrada en sus grandes ojos.

Su labor de platería debió ser ejecutada por los plateros Tomás Sánchez Reciente y Manuel Guerrero de Alcántara, los maestros que trabajaron en el altar de plata. En este caso destaca el detalle con el que se recrean en plata las vestiduras, incluidos los temas iconográficos que aparecen en la imaginería en su capa pluvial. Así, en la cenefa, enmarcando el rostro del santo, aparecen dos capilletas con los bustos de la Virgen y de Cristo, siendo el resto una recreación del bordado floral barroco. Toda la superficie del capillo trasero es ocupada por un grabado donde se representa a las santas Justa y Rufina enmarcando a la Giralda. Ante su diferencia con el trabajo anterior y lo avanzado de su estilo, parece probable que este elemento fuese añadido en la restauración que José Alexandre hizo de esta escultura en 1770, al igual que el broche de pedrería con el que se cierra esta capa en el pecho del santo y que hoy está en parte perdido. Muy interesante es también la recreación de la mitra con sus ínfulas traseras, siguiendo el modelo tradicional barroco de ricos bordados vegetales.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA LUQUE, M.: *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía (1678-1757),* Universidad de Granada-Junta de Andalucía, Granada, 2002, p.109.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo,* Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1980, p. 26.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 588.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Estatuas de San Isidoro y San Leandro", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 82.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 254-256.

PASO DE SAN LEANDRO

Moldurón y peana: Nietos de Juan Fernández (orfebrería)
y Francisco Javier Sánchez de los Reyes (diseño), 2024

Jarras: Fernando Marmolejo Camargo, 1976

Candeleros: Francisco de Paula Isaura, 1907

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El paso de San Leandro complementa en el discurso de la procesión del Corpus Christi al de su hermano San Isidoro. Tanto el moldurón como la peana reproducen el modelo que hemos visto en el del patrón de la Archidiócesis, mientras que las jarras y los candeleros son cedidos cada año por la Hermandad de la Macarena, que es la encargada del exorno de las andas. Las primeras son obra de Fernando Marmolejo, regaladas en 1976 por el grupo de donantes de flores del Mercado de la Encarnación, que encargó al orfebre tres juegos de plata de ley para los altares de cada uno de los titulares de la cofradía: la Virgen de la Esperanza, el Cristo de la Sentencia y Nuestra Señora del Rosario. En cuanto a los candeleros, pertenecen a la antigua candelería del paso de palio, obra del taller de Isaura, estrenados en 1907.

Jesús Romanov López-Alfonso

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS GONZÁLEZ, H.: "La Etapa Expiatoria", en *Esperanza Macarena, en el XXV aniversario de su Coronación Canónica,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1989, pp. 95-114.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Las artes suntuarias", en *Esperanza Macarena, en el XXV aniversario de su Coronación Canónica,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1989, pp. 287-386.

SAN ISIDORO, 1739-1741

Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678-Córdoba, 1757),
Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689-Bogotá, 1776) y
Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1679-1750)

Escultura tallada y policromada
revestida en plata repujada y cincelada con pedrería

200 x 102 x 70 cm

Inscripciones: "DIVUS ISIDORUS ARCHIEPISCOPVS HISPALENSIS" (en el libro que porta en sus manos), "AÑO EN SEVILLA 1741" (capillo de la capa pluvial)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

De igual manera que la efigie de san Leandro, la de su hermano menor san Isidoro fue incorporada en el cortejo procesional del Corpus Christi a mediados del siglo XIX. Una presencia más que justificada ante la importancia que para la sede hispalense tuvo su figura, por ser el gran teólogo e intelectual de su pasado más pretérito que lo convertía en pilar de la Iglesia hispalense. Y al igual que sucedió con la de san Leandro, en un principio la escultura elegida para la procesión eucarística fue la de su capilla homónima, sustituida por decisión capitular de 1863 por la que formaba parte del aparato de las octavas del Corpus y la Concepción y el triduo de Carnestolendas.

Esta escultura fue realizada probablemente por Pedro Duque Cornejo y revestida de plata labrada por Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente, los dos orfebres dedicados a las labores de platería de dicho altar de plata. Ambas esculturas fueron concebidas para enmarcar el gran trono sacramental. Y si bien no están documentadas, sabemos que fueron ideadas en 1739 y acabadas en 1741, ya que en el capillo de la capa pluvial de san Isidoro aparece la leyenda "AÑO EN SEVILLA 1741". Una cronología que además queda ratificada con el único pago que hemos hallado a un platero vinculado a su hechura, y es el que se le efectúa a Manuel Guerrero de Alcántara el 17 de agosto de 1741, el cual cobró cierta cantidad de maravedíes por una serie de reformas y restauraciones en la plata catedralicia, entre las que se encontraba el refresco del "dorado de dos báculos que sirvieron a los santos nuevos del trono de plata". Por lo tanto, no existen dudas que para ese año ya estaban ejecutados estos dos santos, los cuales además son reproducidos también en el lienzo del aparato de las octavas de Domingo Martínez, si bien aquí aparecen completamente argénteos, quizás por ser esta la idea primigenia. Sin embargo, del resto de su historia nada conocemos. Una falta de información que pudo deberse a que fueron el resultado de una donación particular, quizás del prelado don Luis de Salcedo y Azcona, fallecido precisamente en 1741, y cuyo báculo argénteo heredado por la catedral se decidió que fuera el que utilizara la escultura de san Isidoro, de ahí que su dorado fuese refrescado por Guerrero. Cuanto más, son dos imágenes que como dijimos se le atribuyen a Pedro Duque Cornejo (1678-1757), quien fue el escultor y arquitecto de referencia de muchos de los proyectos artísticos patrocinados por Salcedo y Azcona.

Como hemos mencionado, esta escultura de san Isidoro es de madera tallada, encarnada y policro-

mada, si bien está revestido con sotana, sobrepelliz y capa pluvial trabajados en chapa de plata repujada, al igual que su mitra y báculo. Se presenta con un sutil movimiento, en una disposición más cerrada que la de san Leandro, debido a que, en esta ocasión, además del referido báculo, sujeta un libro donde se lee la inscripción "DIVUS ISIDORUS ARCHIEPISCOPVS HISPALENSIS". Llama la atención la riqueza en el labrado de las vestiduras, con un fino repujado de motivos vegetales que imitan los bordados de la época. En su capa pluvial, asida con un broche de pedrería en forma de lazo, muestra dos capillas ovales en el frente, donde se representan a san Pedro y san Pablo con sus atributos correspondientes, y en el capillo trasero, en una tarja oval barroca, se recrean las armas del Cabildo, esto es, la Giralda entre dos jarras de azucenas. La mitra igualmente sigue el prototipo barroco, incluyendo además labores de pedrería que enriquecen aún más estos ornamentos. De igual manera, su rostro reproduce el característico modelado de Duque Cornejo, tanto en la resolución de su expresividad en ojos y boca, como en la manera alargada de perfilar su cara y en lo abocetado de su barba.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA LUQUE, M.: *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía (1678-1757),* Universidad de Granada-Junta de Andalucía, Granada, 2002, p.109.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "Escultura de San Isidoro", en *San Isidoro. Doctor Hispaniae,* Fundación El Monte, Sevilla, 2002, pp. 314-315.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo,* Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1980, p. 26.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 588.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Estatuas de San Isidoro y San Leandro", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 82.

RODA PEÑA, J.: "San Isidoro en Sevilla. Itinerario iconográfico", en *San Isidoro de Sevilla en Sevilla,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 42-43.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 254-256.

PASO DE SAN ISIDORO

Moldurón y peana: Nietos de Juan Fernández (orfebrería)
y Francisco Javier Sánchez de los Reyes (diseño), 2024
Jarras: Manuel Seco Velasco (orfebrería) y Joaquín Castilla (diseño) 1940
Candeleros: Manuel Seco Velasco, 1954

Las figuras de San Isidoro y San Leandro tienen una gran importancia dentro del culto catedralicio, puesto que junto con las de las Santas Justa y Rufina, nos hablan del pasado romano y visigodo de la Iglesia sevillana. De este modo se reivindica su continuidad tras ser restaurada en 1248 durante la Reconquista de la ciudad por Fernando III el Santo.

La devoción hacia San Isidoro llevó a que los canónigos de la catedral lo tomasen por patrón del Cabildo, así como que en julio de 1868 el cardenal don Luis de la Lastra y Cuesta elevase a Pío IX la petición de que fuese declarado patrono principal de la Archidiócesis, lo cual fue concedido por el Santo Padre en el mismo mes. Las circunstancias históricas de la España de aquel momento en el que comenzaba el Sexenio Revolucionario, hicieron que probablemente este hecho pasase desapercibido, y de ahí el desconocimiento que incluso en la actualidad existe sobre este patronazgo.

Su presencia en la procesión del Corpus Christi nos habla de uno de los personajes más eminentes de la Hispania Visigoda, así como del prestigio de la sede hispalense, que puede contar con un Doctor de la Iglesia entre sus prelados. La imagen que lo representa procede del altar de plata, atribuyéndose al quehacer de Pedro Duque Cornejo. Va entronizado en un paso que presenta un moldurón que se estrena en esta muestra, en el que se han integrado las maniguetas de caoba existentes. La parte superior está decorada por zarcillos de acanto, mientras que la inferior por cálices de este vegetal, diseñados por Francisco Javier Sánchez de los Reyes y realizados por Nietos de Juan Fernández. Estos mismos artistas han llevado a cabo también la nueva peana. Sobre un pequeño plinto liso, se alza una gola decorada con hojas de acanto enfrentadas en cuyo centro se encuentras las ovas. Sobre ella y jugando con entrantes y salientes aparece una media caña con acanaladuras que sostiene la parte central de perfil rectangular, en cuya mitad se encuentra una gran cartela rodeada de zarcillos en los que leemos *S. Isidorus,* flanqueada por dos hojas de acanto enroscadas sobre sí. La misma disposición encontramos en los laterales, si bien ocupa la posición central un cuadrifolio con el escudo del cabildo catedralicio. Remata el conjunto otra media caña y un cimacio con puntas de cardo.

Para su salida procesional se encarga del exorno la Hermandad de las Tres Caídas de la parroquia de San Isidoro, cediendo para la ocasión dos de las jarras del paso de palio de Nuestra Señora de Loreto, obra de Manuel Seco Velasco con diseño de Joaquín Castilla realizadas en 1940, así como cuatro candeleros procedentes de la candelería que realizase el mismo orfebre en 1954.

Jesús Romanov López-Alfonso

BIBLIOGRAFÍA

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El patronato de San Isidoro sobre la ciudad de Sevilla y su Archidiócesis", *Isidorianum*, nº 53, 2018, pp. 141-154.

SAN FERNANDO, 1671

Pedro Roldán (Sevilla, 1624-1699), escultura
Luisa Rafaela de Valdés Morales (Córdoba, 1654-¿1730?), policromía
Madera tallada, policromada y estofada
170 x 110 x 73 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Fernando III de Castilla y León fue canonizado el 4 de febrero de 1671 por el papa Clemente X y para honrar al Santo Rey se celebraron grandiosas fiestas en la ciudad de Sevilla, por lo que el Cabildo de la Catedral encarga un libro al cronista Fernando de la Torre Farfán (Sevilla, 1609-1677): *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. La importancia de esta obra, viene dada no sólo por el texto, sino también por la alta calidad de la impresión, contando con 21 grabados realizados por Matías de Arteaga y Juan de Valdés Leal, con la colaboración de Francisco de Arteaga, hermano del primero, y de dos de los hijos de Valdés Leal, Luisa Rafaela de Morales y Lucas Valdés.

Asimismo, para los impulsores de la causa era necesario contar con una representación del futuro santo, por lo que confiaron al insigne escultor Pedro Roldán una talla en madera de cedro policromada, inspirándose en el modelo que Francisco Pacheco propuso para la primera imagen oficial del monarca, realizada en Roma por el grabador francés Claude Audran "el viejo" en 1630 (coincidiendo con la bula del Papa Urbano VIII). La obra tuvo tal aprecio, que en acuerdo capitular se efectuaron recomendaciones para que se almacenara en la sacristía de los Cálices fuera de su festividad (30 de mayo). De igual modo, a fin de que no se deteriorase, el 16 de enero de 1688 se determinó que el carpintero de fábrica elaborase una caja de madera que la preservara.

Esta heroica y militar representación es requerida por los capitulares para presidir el señalado ceremonial litúrgico en el presbiterio mayor, procesionando con tal motivo en la tarde del 25 de mayo de 1671, según cita el profesor Roda Peña en su monográfico a Pedro Roldán.

El prestigioso escultor lo representa de manera gloriosa con la espada Lobera en una mano y el orbe en la otra, símbolos tradicionales de su poder, estableciéndose así la base iconográfica del santo rey, supeditada a los acuerdos capitulares del 4 y 10 de abril: "la imagen del santo rey que se hará mui costosa y rica puesto que a de ser estofada con corona imperial de plata dorada empuñando con la una mano la espada y con la otra teniendo el globo, cadena para el pecho y espuelas calzadas todo de plata dorada y mui primorosamente labrado", así como "que el manto regio de la imagen del santo rey que se a de colocar en el altar mayor sea de tela mui rica bordada de castillos y leones y el cabildo mandó que así se haga".

Nuestro monarca viste anacrónicamente como un caballero cristiano del siglo XVII, no como un soberano del siglo XIII. Lo contemplamos con indumentaria propiamente barroca, usando prendas tan singulares como: los gregüescos abombachados, el jubón, cubriéndole rígidamente desde los hombros hasta la cintura, donde se destaca ese cuello almidonado. Igualmente son representativas las calzas, envolviendo toda la pierna como una media a modo de pantalón corto. Sin olvidar la armadura y el manto de terciopelo con esclavina forrada de armiño, con que se reviste para acompañar al Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus Christi.

Esta devoción por el restaurador del culto cristiano llegó hasta la artista Luisa Rafaela Valdés de Morales quien lo policromó, encomendándose a él cuando sufría una grave enfermedad.

De igual modo, la aportación de Murillo resulta decisiva en la iconografía de San Fernando, ya que existían

pocos precedentes. El 3 de abril de 1671 el Cabildo catedralicio permite a Bartolomé Esteban Murillo junto a Roldán ver el rostro del monarca, con objeto de que hicieran sendos retratos.

Murillo, que se encontraba en su periodo de plenitud artística, actuó en este proceso como testigo y participó activamente como pintor. Realizó varias representaciones del santo, destacando el extraordinario retrato dejado en legado al Cabildo por el medio racionero Bartolomé Pérez Ortiz, primo hermano del artífice. Representa al monarca de medio cuerpo, a tamaño real, como un hombre maduro en actitud contemplativa sobre un fondo opaco. La composición triangular confiere a la imagen un sentido ascendente, afianzado por la mirada emocionada dirigida al cielo. Lo vemos luciendo armadura sobre la cual porta un manto regio con brocados dorados, la esclavina y el armiño. Sobre el pecho resalta una cadena dorada con un medallón ovalado que representa a la Virgen de los Reyes. Lleva en su mano derecha la espada Lobera y con su mano izquierda sostiene el orbe, símbolo de su poder terrenal que, sin embargo, al ser de color azul, hace alusión a la santidad del rey. Transfiere así unción a su obra, del mismo modo que lo hiciera Roldán, aunando la majestuosidad combatiente con la santidad canonizada, para mayor gloria de Dios y honor de la ciudad.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 248.

DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León,* Sevilla, 1671, edición facsímil, Focus, Sevilla, 1984, pp. 121, 127.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS, J.: *Murillo en la Catedral de Sevilla,* Ed. Excmo.Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2017, pp. 240-247.

HERNANDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla 1991, p. 296.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Imprenta real, Madrid,1677, pp. 803-810.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "San Fernando", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992*, Sevilla, 1992, pp. 193-196.

RODA PEÑA, J.: *Pedro Roldán, escultor 1624-1699,* Ed. Arco/Libros, S. L., Madrid, 2012, pp. 192-196.

PASO DE SAN FERNANDO

Jarras: Hijos de Juan Fernández, 1969. Plata cincelada y repujada
Candeleros: Antonio Santos Rodríguez, 1985. Plata cincelada y repujada
Moldurón: Francisco Javier Sánchez de los Reyes, 2024 (Diseño)
Taller de Orfebrería Jesús Domínguez (Ejecución)
Hermandad de la Redención, Sevilla

La excelente talla que Pedro Roldán realizara del rey santo en 1671 procesiona en el Corpus Christi catedralicio en quinto lugar tras los pasos de Santa Ángela de la Cruz, las Santas Justa y Rufina, San Isidoro y San Leandro (aunque hasta mediados de los años noventa discurría detrás del de la Inmaculada Concepción). Se ocupa del ornato y traslado del paso la Hermandad de la Redención, poniendo 16 costaleros de su membresía. Esta vinculación viene por ser San Fernando titular de la misma, al haberse fundado esta en 1948, año en que se conmemoraba el DCC aniversario de la reconquista de Sevilla por el célebre monarca. Esta circunstancia ha permitido el cambio de los adornos pertenecientes al patrimonio catedralicio por los propios de la cofradía del Lunes Santo en un proceso iniciado en los años 70, cuando la citada corporación empezó a encargarse del exorno floral del paso. Antes, los responsables del Cabildo de la Catedral que se ocupaban de ello, solían colocar en la delantera del paso un trabajado aguamanil del siglo XVI que tenía labrado el mito de Faetón y que recibía el nombre de jarro de la Sierpe, aunque en algunas ocasiones, también era colocado en el paso de la Purísima, simplemente por motivos estéticos. De la misma manera, en las esquinas del paso iban colocados los correspondientes candeleros que recibían el nombre popular de "los Alfonsíes", por creerse propiedad de Alfonso X, aunque más bien habían sido realizados entre los siglos XV y XVI, pero que, evidentemente, daban un tono medieval y regio al conjunto. Por último, a los lados se colocaban dos jarras renacentistas de plata dorada y labradas con motivos veterotestamentarios, habiendo sido ejecutadas en Amberes y donadas al Cabildo por el cardenal Niño de Guevara.

Nada de esto aparece en el paso de San Fernando para la procesión actual. La Hermandad de El Beso de Judas utiliza parte de sus propios enseres para completar el conjunto: jarras de plata de Hijos de Juan Fernández y candeleros de Antonio Santos Rodríguez. Los faldones del paso son blancos, con la habitual guarnición de cenefas. Recientemente ha estrenado nuevo moldurón diseñado por Francisco Javier Sánchez de los Reyes.

Álvaro Cabezas García

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Guía para ver y sentir el Corpus sevillano*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1984, pp. 12-15.

INMACULADA CONCEPCIÓN, 1658

Atribuida a Alonso Martínez (Villaeles de Valdavia (Palencia), 1612-Sevilla, 1668)

Corona atribuida a Luis de Acosta (doc. 1654-Sevilla, 1684)

Escultura en madera policromada, encarnada y estofada;
plata sobredorada con esmaltes y pedrería

167 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La presencia del paso de la Inmaculada Concepción en el cortejo del Corpus Christi se remonta a la petición realizada por el Ayuntamiento de Sevilla en 1859, en la que solicitaba al Cabildo catedralicio que permitiera que procesionase "la Pureza" acompañada por las corporaciones civiles y religiosas que habían hecho juramento por su defensa para con ello dar un mayor lucimiento a la fiesta. Sin lugar a dudas, dicha petición era consecuencia de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 y de la vinculación histórica que la ciudad había tenido en la defensa de esta creencia inmaculista desde el siglo XVII, además del referido resurgir que la fiesta tomará en estos años. Lo cierto es que el Cabildo catedralicio vio con buenos ojos dicha propuesta y respondió favorablemente a la presencia de esta advocación, siendo la imagen elegida la escultura que fue donada por el fundador del octavario eucarístico de la Inmaculada Concepción, el capitán y veinticuatro de la ciudad don Gonzalo Núñez de Sepúlveda, en 1658. Esta escultura fue realizada para "poner en el Altar Mayor para quando se celebre su octavario todos los años" y mantenida igualmente en el trono eucarístico dieciochesco durante la celebración de la octava de la Inmaculada, siguiendo así los designios determinados por dicho fundador.

Se trata de la llamada popularmente Inmaculada Chica, para diferenciarla de la que igualmente donó el referido capitán portugués para su capilla catedralicia ubicada en la antigua de San Pablo, hoy conocida por el nombre de la de la Inmaculada Grande. Su hechura se ha venido atribuyendo a Alonso Martínez, pues será este uno de los escultores activos en la catedral en estos años, sin olvidar que se adecúa a la perfección a su estilo escultórico. Sin duda, se inspira en la que se convirtió en prototipo y modelo de esta devoción, la Inmaculada de Molina, popularmente llamada "la Cieguecita", labrada por Martínez Montañés entre 1628 y 1631. Sobre una peana de nubes donde se asoman tres cabezas de

regordetes querubes, se levanta la imagen de la Virgen, cuyo cuerpo es perfilado por el manto que cae sobre sus hombros y que se recoge entre sus manos, animando así el gran clasicismo que rezuma su postura. Gran delicadeza muestra en la unión de sus manos orantes dispuestas en una dirección contrapuesta al giro de su cabeza, que cae ligeramente hacia el otro lado con suma elegancia. Su cabeza presenta un estilizado cuello que soporta un rostro ovalado, cuyos rasgos, de proporción menuda y delicada, expresan gran amabilidad y dulzura. Una larga cabellera ondulada cae sobre su espalda de manera natural, mientras que dos mechones enmarcan y definen su cuello.

Su policromía y estofado no son los originarios. En el cabildo del 13 de febrero de 1755, se advertía de lo maltratado que tenía el vestido y que era "conveniente pintarlo y retocarlo de nuevo", por lo que algunos prebendados incluso plantearon que se revistiera de plata, propuesta que el Cabildo rechazó, mandando que se pintase y estofase de nuevo con el caudal de la dotación Sepúlveda. De ahí que hoy día luzca un bello estofado rococó cubriendo toda la superficie de su manto y su túnica.

Igualmente, el mismo donante entregó para esta imagen una corona de plata labrada posiblemente por el platero catedralicio Luis de Acosta. En ella se formula el tipo de presea real rodeada por una aureola con diadema o arco semicircular del que parten rayos ondulantes y rectos, que se ornamenta con un primoroso repujado de vegetación y flora barroca enriquecido con vidrios azules y blancos, que también decoran la cruz patriarcal que la remata.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España,* Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, 1800, Tomo III, p. 70.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Casa de la viuda de Hidalgo, Sevilla, 1804, pp. 64-65.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1985, p. 296.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Inmaculada, llamada "La Concepción Chica", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 382-384.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 136-139.

PEANA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, 1771-1772

José Alexandre y Ezquerra (Zaragoza, 1722-Sevilla, 1781)
Plata en su color y sobredorada, alma de madera
70 x 100 x 74 cm
Marca: ALEXANDRE (José Alexandre y Ezquerra)
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Al ser incorporada la imagen de la Inmaculada al cortejo procesional del Corpus Christi, se hicieron unas parihuelas para tal efecto, las cuales se revistieron con unos faldones celestes, color que desde el siglo XVII se había sido prescrito en Sevilla como el propio de la celebración de la Purísima Concepción de María y que, gracias al privilegio pontificio que Pío VII concedió a la fiesta y su octava con un breve fechado el 28 de noviembre de 1819, su cabildo pudo usar para los ornamentos de su festividad. A esta tonalidad de los faldones se unen cuatro candelabros de plata en las esquinas y dos ánforas laterales con flores blancas que de manera primorosa anualmente dispone la encargada por el Cabildo de adornar este paso, la Hermandad del Silencio.

No obstante, lo más sobresaliente de estas andas es la monumental peana de plata sobre la que se levanta la Inmaculada de Alonso Martínez. Una peana e imagen que pertenecieron al altar de plata para la celebración del octavario de su festividad, aunque la peana es producto de la renovación llevada a cabo en este aparato argénteo entre los años 1770 y 1772. En concreto, la decisión de su hechura fue recogida en el auto capitular del 20 de diciembre de 1771, día en el que se decidió entregar la antigua peana para con su plata labrar una nueva, cuya hechura sería financiada por un devoto anónimo, probablemente el gran donante de toda esta empresa, el canónigo fabriquero Pedro José del Campo. La obra fue ejecutada por José Alexandre y Ezquerra y presentada ante los capitulares el 22 de febrero de 1772, especificándose que su peso había alcanzado 99 marcos, 3 onzas y 6 adarmes, a los que se unían otros 40 marcos y 12 adarmes de los sobrepuestos dorados, otros 9 marcos, 1 onza y 4 adarmes de dos cabezas de serafines, otros 40 marcos y 6 adarmes de los dos ángeles que lo enmarcaban, dos flores de plata pintada pesaron 2 marcos, 3 onzas y 15 adarmes, y finalmente los tornillos blancos y dorados sumaron otros 3 marcos y 6 adarmes. El total de la plata se elevó a 194 marcos, 2 onzas y 1 adarme, siendo el ejecutor del alma de madera el entallador José Rivera, quien trabajaba en estos años en la renovación del retablo de las Doncellas.

No hay la menor duda de que esta peana es una de las creaciones más sobresalientes de José Alexandre, recordando las composiciones del Rococó que ilustraban los repertorios de dibujos europeos coetáneos, con ese sentido de naturaleza espontánea, imitando elementos rocosos y vegetales, como se ven en grabados de los hermanos Klauber, de la escuela de Augsburgo. Así pues, reproduce un elegante pedestal rectangular y de alzado troncopiramidal, con sus ángulos salientes a manera de cuatro voluminosas patas de perfiles quebrados, con entrantes y salientes determinados por tornapuntas y cornisas rotas, que le confieren un aspecto blando y bulboso. Sus frentes triangulares son adornados con derivados de la rocalla, entre los que encontramos alargados tallos, florecillas y cresterías espumosas, elementos que van ocupando todos los espacios que rodean a una placa central sobredorada, alargada y de perfiles alabeados,

donde aparecen jugosas rocallas arriñonadas. Solo en su parte trasera, este motivo se convierte en una tarja que contiene la heráldica del Cabildo catedralicio, esto es, la Giralda entre dos jarras de azucenas. Dos bellos querubes completan el conjunto, ubicándose sobre las patas delanteras. De delicada y amanerada postura, los dos angelitos giran sus rostros hacia las alturas para contemplar el sagrado simulacro mariano en un aparente éxtasis infantil. Este añadido angélico, que igualmente lo encontramos en los grabados germanos, se acerca a los que Cayetano de Acosta empleó en la peana del Santísimo Sacramento del trono de octavas, y al no tener constancia documental de la intervención del portugués en esta obra, sin duda debió influir notablemente en el platero zaragozano, ya que reproducen su tipo habitual que vemos en sus monumentales retablos, como los de la colegiata del Salvador de Sevilla.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA:

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *José Alexandre y Ezquerra y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 137-138.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023, pp. 295-296.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, tomo II, p. 173.

PASO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

CANDELEROS Y JARRAS
José Moguel, 1927. Metal dorado

LLAMADOR
Viuda de Villarreal, 1983

MOLDURÓN (ESTRENO)
Francisco Javier Sánchez de los Reyes, 2024
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El montaje y adorno del paso sobre el que se sitúa la imagen de la Inmaculada Concepción atribuida a Alonso Martínez y que durante todo el año se expone en la sacristía mayor del templo metropolitano corre a cargo de la Archicofradía de El Silencio para la procesión del Corpus Christi catedralicio.

Hasta los años setenta del pasado siglo, solía estar adornado con ramos de claveles blancos y espigas insertas sobre algunas de las ricas jarras del tesoro catedralicio y, en una ocasión, por un gran centro de azucenas que se movía graciosamente con los movimientos del paso. Al hacerse cargo del adorno del mismo la corporación penitencial, cambió algo el exorno floral, disponiéndose de dos maneras: por un lado el colocado en las jarras más pequeñas situadas en los ángulos aparece dispuesto de forma cónica y los depositados sobre las de mayor tamaño que flanquean a la imagen, lo hacen, a su vez, de forma bicónica. Se sigue así la elegante solución aportada por el que fuera durante muchos años prioste de la corporación Manuel Palomino González (Sevilla, 1951-2023).

Este paso es uno de los más sobresalientes y de mayor envergadura que figuran en la procesión capitular. Discurre en sexto lugar, detrás del de San Fernando y cuya estructura arranca de los mismos pies de la Virgen –como si se tratara de una fuente de bendiciones–, disponiéndose bajo la consabida nube de querubines que la soporta, la soberbia peana o tarimilla de bronce y plata realizada por José Alexandre y Ezquerra entre 1771-1772[1], de factura rococó y que imita formas naturales, adeudando soluciones de los hermanos Klauber. Entre esta peana y la mesa de la parihuela se dispone un soporte de madera que suele ser disimulado por la generosa decoración floral que dispone la corporación radicada en San Antonio Abad que se encargó, por cierto, de conformar aquella durante el mandato del que fuera hermano mayor Joaquín Delgado-Roig entre 1998-2001. Con anterioridad, la imagen de la Virgen procesionaba con ruedas y con antelación al paso de San Fernando, al contrario que en la actualidad. Cuando se produjo la transición a los costaleros en el acto de procesionar, empezó utilizando las andas propiedad de la Hermandad Sacramental de San Bernardo sobre las que discurre su custodia parroquial cada 14 de septiembre. Los cuatro candeleros de plata que flanquean el paso, extraídos de la candelería del palio de María Santísima de la Concepción, soportan cirios con el escudo de la hermandad, cuya luz es extinguida elegantemente por el apagavelas de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla. Los faldones, de color celeste purísima por privilegio en la utilización de este color desde 1819 gracias a Pío VII, están galoneados por doradas cenefas. El nuevo moldurón de Francisco Javier Sánchez de los Reyes remata un bellísimo conjunto que rubrica el amor de Sevilla por el misterio primero y luego dogma de la Inmaculada Concepción de la Bienaventurada Virgen María.

Álvaro Cabezas García

[1] Santos 2018: 137 recoge que fue ideada para servir en el trono de octavas en sus cultos y costeada por un devoto anónimo.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Guía para ver y sentir el Corpus sevillano*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1984, pp. 10-12.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *José Alexandre y Ezquerra y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 137 y 138.

NIÑO JESÚS, 1606-1607

Juan Martínez Montañés (1568-1649)
Madera de cedro y plomo policromados
91 x 37,9 x 38,3 cm
Parroquia del Sagrario, Sevilla. Archicofradía Sacramental

El 29 de mayo de 1606 la Sacramental del Sagrario acordó en cabildo encargar una imagen del Niño Jesús para ser procesionado delante del Santísimo en las fiestas mensuales de la corporación. Durante el transcurso del referido cabildo fue invitado a pasar Juan Martínez Montañés, con el que se concertó en 1.200 reales la ejecución de la escultura. El 30 de agosto del mismo año se formalizó la escritura entre el escultor y la archicofradía, representada por los alcaldes Pedro López Berastegui y Alonso de Cuenca y el mayordomo Pedro de Ocaña, estipulándose que se emplearía madera de cedro de La Habana y que la obra debía estar finalizada en cuatro meses. Dicho plazo se cumplió escrupulosamente, pues la escritura se canceló el 2 de enero de 1607, mismo mes en el que el pintor Gaspar Raxis otorgó carta de pago por el encarnado de la escultura.

Nos encontramos -sin ninguna duda- no sólo ante la mejor pieza del patrimonio histórico de la archicofradía y uno de los más señalados exponentes de la escuela escultórica sevillana en general y de la producción de Montañés en particular, sino ante una obra maestra del arte cristiano universal.

El Divino Infante se nos muestra de pie en un clásico y elegante contraposto, apoyando firmemente la pierna izquierda, mientras la derecha permanece libre de peso y ligeramente retrasada, flexionando a su vez la rodilla. Ostenta ambos brazos en alto mientras bendice con la mano diestra y con la izquierda hace el ademán de sostener el cáliz o la cruz. La poderosa cabeza luce cabellera leonina rematada por una moña o copete -tan característico en Montañés-, mostrándonos un rostro pleno de majestad, ternura y misticismo.

La escultura ha sufrido varias intervenciones. La primera conocida tiene lugar en 1629 al contratarse con el pintor y bordador Pablo Legot la sustitución de las manos originales por otras de plomo, operación cuando menos desconcertante cuyas causas no terminan de dilucidar los expertos que se han ocupado de ello; sí resulta bastante interesante la sugerencia formulada no hace mucho que apunta a Alonso Cano como autor del modelo de las referidas manos que después serían vaciadas en plomo y policromadas por Legot, lo que explicaría la excelente calidad de estas. Todavía en el siglo XVII tendrán lugar dos intervenciones más, la practicada por el policromador Baltasar Quintero en 1641 y la de Francisco de Fonseca en 1653. Desconocida e inédita hasta ahora, sacamos a la luz en este catálogo por vez primera una de las operaciones de mayor alcance practicadas sobre la escultura del Niño Jesús, toda vez que le fueron introducidos ojos de cristal, labor que llevó a cabo el escultor Juan de Astorga en 1827[1], el cual como es sabido desarrolló una destacada actividad restauradora. Le seguirá la efectuada

[1] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de 1827. Se conserva el recibo firmado por Astorga donde se indica que cobró 60 reales por ponerle los ojos de cristal y otros 60 por volver a encarnar la zona intervenida.

por el valenciano Vicente Hernández Couquet en 1860, afectando igualmente a la encarnadura[2]. La primera restauración de la imagen con criterios científicos fue la practicada por José Rodríguez Rivero-Carrera en 1982[3], y la más determinante de todas fue sin duda la que tuvo lugar en 2013 en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de manos de la técnica María Teresa Real Palma acompañada por un equipo multidisciplinar[4].

El Niño se ha custodiado secularmente en la sala capitular que la archicofradía poseía en el Patio de los Naranjos, trasladándose cada mes para participar junto al Santísimo Sacramento en las procesiones claustrales que tenían lugar en la parroquia, y por supuesto en la general del Corpus Christi, como ocurre actualmente. En la década de 1980 fue ubicado en la capilla de San Gregorio de la catedral para definitivamente pasar en 1992 a presidir la capilla de la Inmaculada en la parroquia del Sagrario.

Aunque la imagen esté tallada en su integridad siempre se ha presentado a los fieles ataviada con lujosos vestidos bordados o adornados con joyas, teniendo constancia documental de numerosas noticias relativas a estas prendas, como por ejemplo en 1667[5], 1735[6] y 1790[7]. En cuanto a los elementos que exornan su cabeza hay que decir que las referencias más antiguas nos hablan de una corona, tal y como aparece representado en las célebres tiras de la procesión del Corpus pintadas por Nicolás de León en 1747. Todo apunta a que es a partir de 1797 cuando el Niño comienza a usar potencias, ya que en ese año el platero Antonio Agustín Méndez labra las que aún se conservan, empleándose para su hechura una corona que hasta entonces lucía la imagen.

[2] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de 1860 ("He recibido del Sor. Mayordomo de la Hermandad del SSmo. del Sagrario de la Sta. Yglesia Catedral de esta Ciudad la cantidad de doscientos cuarenta reales de vellón; por restaurar el colorido de carnación del Niño perdido…").

[3] Durante la misma se descubrió que las manos y los antebrazos de la escultura eran de plomo.

[4] AASS, Mayordomía, *Memoria final de intervención. Niño Jesús del Sagrario. Juan Martínez Montañés, 1606. 8 de octubre de 2013*.

[5] AASS, Gobierno, libro 3º de acuerdos (1653-1682), fol. 170.

[6] AASS, Gobierno, libro 6º de acuerdos (1728-1748), fol. 113.

[7] AASS, Gobierno, libro 9º de acuerdos (1786-1801), fol. 90.

Aparte de esta que nos ocupa, la escultura ha sido cedida por la archicofradía para figurar en otras exposiciones: *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia* (Catedral de Sevilla, 1992), *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia* (Catedral de Sevilla, 2016), y *Montañés maestro de maestros* (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2019-2020).

Juan Carlos Martínez Amores

BIBLIOGRAFÍA

CUÉLLAR CONTRERAS, F. P.: "Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales I. Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Saravia", *Revista de Arte,* nº 2, 1982, pp. 17-19.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario hispalense: introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana", en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII,* Pontificia e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral, Sevilla, 2010, pp. 15-104.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649),* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pp. 119-124.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2006, p. 95.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas sevillanas del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2005, pp. 115-116, 166, 201,

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán,* Imp. Rodríguez, Giménez y compañía, Sevilla, 1932, pp. 245-246.

RAMOS SOSA, R.: "Niño Jesús, 1606-1607", en *Montañés maestro de maestros,* Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2019, pp. 223-224.

RODA PEÑA, J.: "Juan de Astorga, restaurador", *Laboratorio de Arte,* nº 23, 2011, pp. 351-374.

PASO DEL NIÑO JESÚS

TEMPLETE, 1825
Francisco de Paula Palomino del Viejo (1783-1833)
Plata en su color cincelada y repujada, cobre y bronce sobredorados
232 x 118 x 118 cm
Marcas: NO8DO, SANCHEZ-PALOMINO
Parroquia del Sagrario, Sevilla. Archicofradía Sacramental

CANDELABROS, s. XVIII / 1825
Anónimo / Francisco de Paula Palomino del Viejo (Sevilla, 1783-1833)
Plata en su color cincelada y repujada
47 cm
Parroquia del Sagrario, Sevilla. Archicofradía Sacramental

FALDONES, s. XXI / 1861
Patrocinio López García (Sevilla, ¿ - 1892)
Damasco blanco bordado en oro
126 x 160 cm (frontal y trasera) / 126 x 195 cm (laterales)
Parroquia del Sagrario, Sevilla. Archicofradía Sacramental

RESPIRADEROS, 1947
Taller de las Hermanas Trinitarias
Oro bordado sobre malla del mismo metal
31 x 160 cm (frontal y trasera) / 31 x 195 cm (laterales)
Parroquia del Sagrario, Sevilla. Archicofradía Sacramental

El 15 de agosto de 1824 la Archicofradía Sacramental del Sagrario acuerda la ejecución de una nueva custodia que sirviera –al igual que la anterior– para procesionar tanto al Santísimo en las funciones de cada tercer domingo de mes como al Niño Jesús en la mañana del Corpus[1]. El artífice encargado de labrar dicha custodia fue Francisco de Paula Palomino del Viejo, quien además realizó los cuatro candelabros que portan las andas aprovechando los basamentos barrocos de los anteriores[2]. Es digno de señalar que la estructura interna del templete fue realizada por el escultor Juan de Astorga[3]. Se estrenó en la procesión claustral celebrada el 17 de abril de 1825[4].

Todo el conjunto se asienta sobre una peana que presenta perfil en escocia y decoración vegetal a base de grandes hojas de acanto, estando su parte superior adornada con bandas cruzadas formando rombos en cuyo interior se alojan pequeños círculos. Apoya sobre ella un cuerpo cuadrangular a modo de friso con fondo escamado sobre el que se disponen guirnaldas que cuelgan de una sucesión de rocallas tardías, presentando en

[1] AASS, Gobierno, libro 11º de acuerdos (1819-1833), fol. 115.

[2] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de 1825. El coste de dichos trabajos fue de 31.467 reales y 17 maravedíes.

[3] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de 1825. Percibió por dicho trabajo 700 reales. Esta faceta de Astorga como colaborador en la ejecución de andas procesionales volvemos a encontrarla en otros casos como el de la Virgen del Rocío de Almonte o la de las Mercedes de Bollullos del Condado.

[4] AASS, Gobierno, libro 11º de acuerdos (1819-1833), fol. 130.

cada cara un medallón dorado con representaciones del cordero apocalíptico (frente), racimo de uvas (izquierda), pelícano (trasera) y espigas de trigo (derecha). La parte superior se decora con hojas lanceoladas –tan habituales en la obra de Francisco de Paula Palomino– formando estrellas que se alternan con otras flores, palmetas y de nuevo la rocalla tardía.

De dicho cuerpo superior emergen cuatro columnas de fuste liso y acanaladas en su tercio inferior que se rematan en capiteles de orden corintio adornados con guirnaldas sobre las que descansa una cúpula calada con decoración a base de hojas y un tondo con cabezas de ángeles en cada frente, asentando todo en un banco fingido roto en sus frentes por cuatro arcos en cuyas claves campean unos "soles" donde se puede leer *panem de coelo prestiti eis* (frontal) y *agnus dei qui tollit pecata mundi* (trasera). Rematan el conjunto la figura de la Fe –obra de Juan Ruiz en 1801 y proveniente de la antigua custodia–[5] y los cuatro evangelistas en las esquinas. Sirve de base al templete una peana de caoba tallada y barnizada en su color obra de Manuel Casana en 1945[6], presentando una elegante decoración a base de guirnaldas en consonancia con el estilo neoclásico del conjunto.

El templete ha sufrido varias intervenciones: en 1872 el platero Félix Santos tuvo que labrar dos nuevos evangelistas en sustitución de los que fueron sustraídos[7]; en 1946 Jorge Ferrer realiza en plata once guirnaldas para las columnas y restaura cinco de las antiguas[8]; posteriormente Fernando Marmolejo le realiza una consolidación general en 1953[9]; amén de otras de menor relevancia a finales del siglo XX.

La parihuela se cubre con unos faldones de damasco blanco confeccionados a principios del siglo actual y al que se le añadieron en cada uno de sus frentes los medallones bordados en oro provenientes de los anteriores. Se trata de cuatro óvalos orlados por una guirnalda compuesta a base de hojas de vides, racimos de uva y espigas de trigo entrelazados, albergando en su interior motivos como la custodia con el Santísimo, el Cordero apocalíptico, el escudo del Cabildo Catedral y una alegoría de las especies eucarísticas. Si bien hasta ahora desconocíamos su autoría y se habían datado a principios del siglo XX, lo cierto –dato que se publica por primera vez– es que la archicofradía decide en 1860 hacer unos faldones acordes con la categoría artística de la custodia[10], adquiriéndose para ello el correspondiente tisú y adjudicando los trabajos a la bordadora Patrocinio López[11], la cual había realizado dos años antes el estandarte de la corporación. Pese a que dichos bordados han experimentado varios cambios de soporte desde su creación, los mismos han llegado a nuestros días en un más que aceptable estado.

Aprovechando la ampliación y reformas que se estaban acometiendo en el paso del Niño durante la década de 1940, la archicofradía decide hacer unos respiraderos para el mismo, de los que había carecido hasta entonces. Tras estudiar los proyectos presentados por Ignacio Gómez Millán (para el taller de Caro), Guillermo Carrasquilla y las Hermanas Trinitarias, se opta por estas últimas[12] –dato igualmente inédito– quienes se comprometieron en 1946 a bordar en oro unos "respiraderos que serán con pequeñas modificaciones copias de los de la Pastora de Santa Marina"[13]. Efectivamente estos elementos guardan un evidente parecido con los de la hermandad pastoreña, siendo también de sección rectangular y presentando un diseño formado por una sucesión de roleos entrelazados entre sí dispuestos sobre un fondo de malla de oro, rematándose en la parte inferior por un fleco del mismo metal. El taller de las Trinitarias[14] continuará trabajando para la archicofradía durante varios años más, acometiendo principalmente labores de restauración en el importante patrimonio textil que atesora esta corporación.

Juan Carlos Martínez Amores

[5] Dicha imagen de la Fe fue restaurada en 1947 por Jorge Ferrer, quien le doró el cáliz y la corona, importando todo ello 100 pesetas. AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de agosto de 1947.

[6] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de julio de 1946.

[7] AASS, Gobierno, libro 12º de acuerdos (1834-1885), fol. 185.

[8] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de julio de 1946.

[9] AASS, Gobierno, libro 14º de acuerdos (1930-1970), fol. 164.

[10] AASS, Gobierno, libro 12º de acuerdos (1834-1885), fol. 109 vº.

[11] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de 1861. El coste de las labores de bordado -el tisú lo compró la hermandad por su cuenta- supuso un total de 1.940 reales, de los que Patrocinio López donó 40 a la Sacramental.

[12] AASS, Gobierno, libro 14º de acuerdos (1930-1970), fol. 97 y 97 vº. Los trabajos se presupuestaron en 15.000 pesetas.

[13] AASS, Mayordomía, comprobantes de cuentas de diciembre de 1946.

[14] Ubicado en la calle Padre Méndez Casariego, su auténtica denominación era "Talleres y Asilo de la Santísima Trinidad". Estuvo regido en sus comienzos por sor Amalia, que había aprendido con Juan Manuel Rodríguez Ojeda, y va a ser en esta época cuando salgan de sus bastidores las primeras obras de importancia, como el simpecado de la Hermandad del Rocío de Umbrete (1946) o las bambalinas de la Virgen de Gracia y Esperanza de San Roque (1948).

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de Platería Sevillana,* Tabapress, Sevilla, 1992, p. 376.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado de las cofradías,* Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 200-201.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: *Sevilla en sus cofradías,* ABEC Editores, Sevilla, 2011, p. 13.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Noticias histórico-artísticas sobre el Estandarte de la Sacramental del Sagrario. Una aportación al catálogo de la bordadora Patrocinio López", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 556, 2005, pp. 401-406.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Francisco de Paula Palomino. Custodia procesional de templete", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla,* Catálogo de la exposición, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2021, pp. 74-79.

RELICARIO DE LA SANTA ESPINA, 1590
CUSTODIA CHICA, 1599-1601

Relicario anónimo

Custodia de Francisco de Alfaro (Córdoba, 1548-Valladolid, 1615)

Relicario: plata dorada torneada y cincelada con rubíes y cristal de roca tallado. Custodia: plata en su color torneada, cincelada, repujada, grabada y fundida. Alma de madera

147 x 0,61 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La llegada de la reliquia de la Santa Espina de la Corona de Nuestro Señor Jesucristo a la catedral de Sevilla se debe a la munificencia del cardenal Rodrigo de Castro (1523-1600). En concreto, aconteció el Lunes Santo de 1586, siendo recibida por el cabildo con todo boato y colocada en la sacristía mayor. Sin embargo, no será hasta 1590 cuando se escriture la donación y se haga constar que esta singular reliquia había pertenecido a la emperatriz María de Austria, la hermana de Felipe II. Un desfase temporal entre su arribo y la escritura de su donación que posiblemente se deba a las profundas desavenencias surgidas entre los capitulares y el cardenal durante el sínodo diocesano de 1586 y resueltas precisamente en 1590. Será en este último año cuando el prelado ponga por escrito la donación del relicario que aún se conserva. Este presenta un viril de plata dorada adornado con cuatro pequeños rubíes tanto en su anverso como en su reverso, enriquecido además con unas esferillas que lo perfilan y rematado por una cruz. Desgraciadamente la originaria peana de cristal de roca fue sustituida por un cuerpo acampanado de plata dorada, que sostiene el astil abalaustrado, adornado con guirnaldas florales en plata en su color, y cuyo nudo de cristal de roca es esférico y gallonado, el cual está seccionado por una banda de plata dorada con pequeños rubíes. A todo ello se unen cuatro arbotantes que dan más estabilidad al viril en forma de contrafuertes terminados en aletones.

Tras la donación, el Cabildo incluyó en el calendario litúrgico la fiesta de la Santa Espina, a celebrar el 4 de mayo, con rito de primera clase y procesión por las últimas naves del templo. Y de igual manera fue incorporada al cortejo de reliquias en la procesión del Corpus Christi. Según nos informa el abad Sánchez Gordillo en sus *Religiosas estaciones*, ocupaba un lugar privilegiado, ya que precedía al Lignum Crucis de Constantino, sin duda la reliquia más preciada de la seo, labrándose en 1664 una peana de plata para sus parihuelas por el platero catedralicio Luis de Acosta.

No obstante, en la actualidad dicho relicario es acogido en una torre argéntea que lo hace aún más singular, la llamada custodia chica de Francisco de Alfaro. En origen, este platero labró esta torre eucarística en 1599 para Montilla por mandato del IV marqués de Priego Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa. Sin embargo, hubo ciertas discrepancias económicas con el promotor que provocaron finalmente su devolución al taller sevillano antes de noviembre de 1600. Por esta razón, Francisco de Alfaro, que ya estaba en Toledo como tesorero del cardenal Bernardo de Sandoval y deseoso de liquidar todos sus negocios en Sevilla, buscó en la Corte un comprador y lo encontró en Francisco Diego López de Zúñiga Sotomayor y de Mendoza, V duque de Béjar, VI marqués de Gibraleón y VIII conde de Belalcázar, con quien concertó su venta el 20 de enero de 1601 con destino al convento dominico de Nuestra Señora del Vado de Gibraleón. En dicho cenobio estuvo la custodia hasta el 23 de febrero de 1756, momento en el que el Cabildo, sabedor de la calidad de la obra, decidió comprarla, ya que las monjas dominicas la vendían para poder sufragar las obras de reconstrucción de su convento tras el terremoto de Lisboa del año anterior. En principio, el Cabildo decidió utilizarla para que procesionara el Lignum Crucis de Constantino y, de hecho, en 1778 se labró otra peana "para llevar la reliquia el día de Corpus de la Espina del Señor". No obstante, esta situación cambió a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ya que se conserva un testimonio gráfico en el que se advierte como finalmente la torre de Alfaro se convirtió en el expositor del relicario de la Santa Espina. Nos referimos a las tiras de la procesión del Corpus pintadas en 1866 por Antonio María de la Vega, en la

cual aparece reproducida junto a todas las reliquias y antecediendo al Lignum Crucis de Constantino, este último procesionando sobre una peana en sus parihuelas. Un documento que verifica como finalmente la historia de la torre de plata de Alfaro se unió definitivamente a la de la Santa Espina, quedando a partir del siglo XX como el único recuerdo en la procesión de las reliquias que procesionaban antaño.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Orfebrería en Sevilla,* Tip. M. Carmona, Sevilla, 1925, pp. 24-25.

HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 170-171.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 634-635.

SANTAMARÍA, B.: "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro", *Archivo Español de Arte,* nº 272, 1995, pp. 398-399.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La Santa Espina de la catedral de Sevilla: historia de la reliquia y de su relicario", en *Estudios de Platería. San Eloy 2022,* Editum, Murcia, 2022, pp. 351-361.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Custodia chica o de la Santa Espina", en *Pange Lingua, Custodias de Sevilla,* Catálogo de la exposición, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 68-73.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El relicario de la Catedral de Sevilla: donaciones desde los inicios de la Contrarreforma hasta fines del siglo XVIII", en *Spolia Sancta: reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo,* Akal, Madrid, 2023, pp. 209-224.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 164-165.

SANZ SERRANO, M. J.: "La «custodia chica»", en *El Fulgor de la Plata,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 254-255.

SANZ SERRANO, M. J. y SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI,* Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, Sevilla, 2013, pp. 177-184.

VARAS RIVERO, M.: "Ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII", *Archivo Hispalense,* nº 278-277, 2018, pp. 441-458.

CUSTODIA DE ASIENTO, 1580-1587

Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535-Madrid, 1603)

Plata en su color cincelada, torneada, repujada, fundida y grabada. Alma de madera

390 x 192 x 166 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La idea de labrar la custodia de asiento de la catedral de Sevilla nace tras la llegada de las novedades del Concilio de Trento. Su cabildo, a la vanguardia en la aplicación de su doctrina, tuvo muy presente la importancia que había adquirido la Eucaristía y por ende su fiesta en el calendario litúrgico católico. De ahí que no dudara en acordar la ejecución de esta gigantesca torre de plata en el cabildo del 19 de junio de 1579, encomendando a los fabriqueros Luciano de Negrón y Hernán Pérez la búsqueda de los mejores artífices que pudieran gestar el proyecto. Los seleccionados fueron el giennense Francisco Merino, célebre por ser el platero de la catedral de Toledo, y Juan de Arfe, cuya fama le precedía al pertenecer a una selecta estirpe de orfebres y del que se tenía conocimiento de sus dotes literarias y teóricas. Y tras evaluar ambos proyectos, el 6 de julio de 1580 el cabildo decidió que fuese este último quien ejecutase la custodia, firmando su concierto el 25 de agosto siguiente. En dicha escritura se ajustó su peso en 1.200 marcos, su altura en tres varas y media y su ancho lo que cupiere según la proporción dupla sexquiáltera. Se estableció que tuviera cuatro cuerpos con un remate, todos redondos, con veinticuatro columnas cada uno, de dos tamaños diferentes, doce adornadas con grutescos y estrías y las otras doce solo con estrías, siendo además los órdenes empleados el primero jónico, el segundo corintio y el tercero "romano". Toda ella debía presentar figuras de bulto redondo y relieves, cuyos asuntos iconográficos serían dados por el cabildo. El plazo dado para su conclusión fue de seis años y el precio de cada marco de plata se fijó en 25 ducados para las figuras de bulto redondo y los relieves, en 12 para los elementos de arquitectura y en 8 para los bancos, chapas, cañones y tornillos. Finalmente, sería tasada por peritos nombrados por ambas partes, y si el precio que señalasen fuera menos que el contratado, se le descontaría al orfebre, pero si resultaba mayor no podría reclamar la diferencia, imponiéndose asimismo que el orfebre no podría ausentarse de Sevilla mientras estuviera empeñado en esta empresa. Los plazos se cumplieron y la custodia procesionó en el Corpus Christi de 1587, siendo peritada y tasada meses después por Francisco Merino y el contraste Bartolomé de Espinosa.

Por lo tanto, con esta última actuación se terminaba la custodia, en cuyo basamento Juan de Arfe grabó su firma, consciente y orgulloso de la creación realizada, e incluso, para dejar constancia de su proeza, dejó por escrito su *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Yglesia de Sevilla*, publicada en ese mismo año. Y gracias a esta última fuente, podemos hacernos una idea clara de la imagen de este momento, que en gran medida es la que hoy presenta. Así, la inmensa torre mantiene sus cuatro cuerpos superpuestos en altura, ajustados a la mencionada proporción dupla sexquiáltera, y están soportados por dos filas concéntricas de columnas jónicas, corintias y de orden compuesto en

los dos últimos. Una centralidad basada en el círculo, símbolo de la perfección y por lo tanto asociado también a la arquitectura divina, que se ve animada por la línea quebrada que generan los plintos de los soportes externos, mientras que los internos soportan serlianas que manifiestan los conocimientos teóricos de Arfe. Una arquitectura que es revestida por un riquísimo ornamento formado principalmente por "historias, figuras y Hieroglyficos" que se multiplican generando un complejo programa iconográfico que fue dado por el canónigo Francisco Pacheco. Y siguiendo su dictamen, a través de figuras alegóricas, hagiográficas, historias bíblicas, prefiguraciones eucarísticas, jeroglíficos y emblemas, labrados tanto en bulto redondo como en relieve, Arfe fue tejiendo un discurso donde se recreaba la nueva imagen de la Iglesia de la Contrarreforma con el hilo conductor de la Eucaristía. Así, en el primer cuerpo discurre el argumentario de la Iglesia militante defendiendo la verdadera Fe, en el segundo se hacía patente la Iglesia santificada venerando a Dios Sacramentado, y en los dos últimos cuerpos se manifestaba la Iglesia glorificada como meta final de la Salvación.

Pero como bien es sabido, a esta obra original de Juan de Arfe se le efectuaron varias intervenciones que vinieron a alterar su aspecto original. Además de la peana añadida por Francisco de Alfaro en 1597 y el nuevo basamento del segundo cuerpo incorporado por Gaspar de Vozmediano en 1636, la reforma más importante fue llevada a cabo por Juan de Segura entre los años 1667 y 1668, al incorporar una escultura de la Inmaculada Concepción suplantando a la Fe en el primer cuerpo, y colocando esta última sustituyendo la cruz en el remate de la torre. Una intervención a la que siguieron otras de poca entidad y centradas en su limpieza, hasta que Juan Ruiz en 1814, tras la invasión francesa, tuvo que renovar totalmente su peana.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS GONZÁLEZ, P.: "«Hieroglificos y empresas» en la custodia hispalense de juan de Arfe", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 113-132.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla,* en casa de la viuda de Hidalgo y sobrino, Sevilla, 1804, pp. 125-129.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana.*, Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 66-74.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, pp. 156-162.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería en la Catedral de Sevilla,* Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1989, pp. 6-9.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, pp. 460-471.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, 1925, Sevilla, pp. 469-472.

HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 154-157.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla,* Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587, pp. 104-105.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 636-641.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Custodia grande", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 388-391.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 156-157.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Juan de Arfe y Villafañe. Custodia procesional de asiento", en *Pange Lingua, Custodias de Sevilla,* Catálogo de la exposición, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 62-67.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, p. 31.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. II, pp. 163-164.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978.

SANZ SERRANO, M. J.: "La estancia sevillana y la obra de la custodia hispalense", en *Jornadas Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003),* Fundación El Monte, Sevilla, 2003, pp. 93-124.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla,* Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial,* Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 144-146.

FALDONES DEL PASO DE LA CUSTODIA DE ASIENTO, 1766

Félix Carrillo (Almonte, h. 1730- Sevilla, 1795)
Bordado sobre brocado en oro y sedas
Faldones frontal y trasero 145 x 200 cm; faldones laterales 145 x 281 cm
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Los faldones del paso procesional de la custodia del Corpus Christi representan un excelente ejemplo del arte del bordado de estilo rococó. Su artífice fue Félix Carrillo, un eclesiástico que desde mediados del siglo XVIII estuvo en la nómina de los servidores de la catedral de Sevilla. En principio, ocupó el puesto de cetrero, para, en 1762, subir de escalafón y convertirse en colector de las misas de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en el que permanecerá hasta su muerte, acaecida en 1795. Pero esta actividad la compaginará con la del bordado, regentando un taller que trabajará tanto para la catedral como para otras instituciones religiosas sevillanas.

No obstante, su trabajo más refinado y conocido es el de los faldones de la custodia de Arfe. Desde mediados del siglo XVIII, el Cabildo tuvo intención de cambiar los antiguos faldones de la custodia que habían sido donados por el capitán Juan Pérez Caro en 1690. Por esta razón, en la reunión capitular del 4 de marzo de 1756, los canónigos manifestaron su deseo de sustituirlos, aunque el 8 de abril siguiente, después de valorar su costo y ante los muchos gastos que tenía la fábrica en esos momentos, se suspendió el proyecto. Finalmente, será diez años después cuando los prebendaros dieron su visto bueno para su renovación, encargándole la obra al citado Félix Carrillo, quien acabó el trabajo para la procesión del Corpus Christi de ese año, acontecida el 29 de mayo, y alcanzando su coste la elevada cantidad de 5.000 pesos. Sin embargo, según quedó registrado en los autos capitulares, en la mañana, después de salir la custodia de la catedral, sobrevino un fuerte temporal que hizo finalmente que el cortejo tuviera que refugiarse en la iglesia colegial del Salvador, reiniciándose la procesión nuevamente avanzada la tarde cuando se serenó el tiempo. Debido a esta incidencia climatológica, los faldones quedaron algo deteriorados por "el lodo, y salpicadero de los pies de los mozos que la conducían", de ahí que el taller volviese a intervenir en la obra, recibiendo el 29 de noviembre siguiente la gratificación de 12.104 maravedíes.

Definitivamente, con estos faldones se completaba la imagen del paso procesional de la custodia del Santísimo Sacramento, pues fueron lo suficientemente ricos y suntuosos como para que ya no hubiera ningún intento posterior de suplantarlos. El bordado es de realce, compuesto por diferentes piezas bordadas con hilos tendidos que adquieren su relieve gracias al relleno. Estas presentan una gran diversidad técnica, empleando materiales de oro que van desde el hilo a la hojuela y la lentejuela, creando un efecto casi de metal labrado. Además, en las capillas historiadas se utiliza un bordado con punto de matiz de sedas polícromas para tratar a los personajes y la vegetación principal, y el oro matizado para

los fondos, creando efectos verdaderamente pictóricos, aunque desgraciadamente hoy están bastante perdidas. No obstante, lo más llamativo es el diseño de cada uno de los frentes, donde es palpable el triunfo de la rocalla.

En cada faldón se repite el mismo esquema, presentando en primer lugar una cenefa superior o frontalera que está compuesta por piezas bordadas cosidas a una malla de hilo de oro y que forman los respiraderos. Dichas piezas describen una cadeneta de ces arrocalladas, de asimétrica disposición, las cuales confluyen en un *cartouche* central, a manera de rocalla, en cuyo interior aparecen en los lados menores angelotes portando racimos de uvas y espigas, mientras que en los laterales de mayor tamaño reciben la Giralda entre dos jarras de azucenas, reproduciendo las armas del Cabildo Catedral hispalense. La falda de dichos frontales está ocupada en su centro por una cartela arrocallada de mayor tamaño, que acoge los pasajes de temas veterotestamentarios, fusionándose en su cúspide con el *cartouche* de los respiraderos. Enmarcando la tarja de imaginería aparecen ces aveneradas que se enlazan con hojas estilizadas, flores, espigas y racimos de uvas.

Como hemos comentado, de gran interés son las escenas historiadas que evocan alegorías eucarísticas, las cuales, si bien han perdido gran parte de su policromía debido a la última restauración de 1992, aún podemos reconocer su argumento. En el faldón delantero se representa el relato de *David tomando los panes de la proposición que custodiaba en el templo el sumo sacerdote Abiatar*, en la lateral derecho *La lucha de Sansón y el león*, en el izquierdo *Elías despertado por el ángel y mandándole comer para encaminarse al monte Joreb*, y finalmente en el frontal trasero *la Caída del Maná*. Todas estas escenas presentan paisajes montañosos con alguna vegetación o elemento arquitectónico, apareciendo sus protagonistas en un primer plano, acompañados por alargadas filacterias que en origen reproducirían las citas bíblicas de los referidos pasajes.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

AMORES MARTÍNEZ, F.: "Los faldones de la custodia del corpus de la catedral de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 785, 2024, pp. 423-426.

GONZÁLEZ MENA, M. Á.: "Ornamentos Sagrados", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 686-687.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Segundo, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1935, p. 376.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "El bordado rococó en la Catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo", OADI, *Rivista dell'osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 30, 2024, pp. 81-86.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII),* Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955, p. 132.

DESCRIPCIÓN DE LA CUSTODIA POR TORRE FARFÁN Y ANDAS PARA LA PROCESIÓN

1

DESCRIPCIÓN PANEGÍRICA DE LA CUSTODIA DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA Y EXPLICACIÓN EXORNADA DE SUS SÍMBOLOS, CA. 1668

Fernando de la Torre Farfán (Sevilla, 1609-1677)

Papel. Encuadernación en pergamino

21,2 x 16 cm

ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9730 y Secc. X, Sign. 596, 597 B, 598 y 599

2

TRAVESAÑOS DE MADERA DE LAS ANDAS QUE LLEVAN LA CUSTODIA, CA. 1686

Lucas Valdés (Sevilla, 1661- Cádiz, 1725)

Papel. Dibujo coloreado

25 x 42 cm

ACS, FC, Secc. X, Sign. 206

La custodia de plata de la catedral de Sevilla, encargada por el Cabildo Capitular al platero Juan de Arfe y Villafañe, según el programa iconográfico diseñado por el canónigo Francisco Pacheco, fue concluida y entregada por su autor al Cabildo en el año 1587. Desde entonces y a lo largo del siglo XVII fue sufriendo la pieza algunas alteraciones, siendo la más importante la realizada por el platero Juan de Segura en 1668, como consecuencia del progresivo culto a la Inmaculada Concepción de María en dicha centuria.

Con motivo de esa reforma realizada en la Custodia se imprimió, en ese mismo año 1668, el libro *Descripción Panegírica de la Custodia…* del que no se conservan ejemplares impresos localizados hasta la fecha, y en el que su autor, Fernando de la Torre Farfán, describió la pieza con las modificaciones realizadas en esas fechas, ilustrándolo con grabados de Juan Valdés Leal.

El ejemplar que se presenta aquí, conservado en el Archivo de la Catedral de Sevilla, es la puesta en limpio manuscrita de dicha obra, que incluye un dibujo a plumilla, muy posiblemente del mismo Fernando de la Torre Farfán, en el que copia el grabado que Juan Valdés Leal debió realizar para acompañar al ejemplar impreso. En dicho dibujo comprobamos que ya aparece representada la Inmaculada Concepción en el cuerpo bajo de la custodia y que esta se representa con pedestal. El manuscrito contiene además otros tres grabados del mismo autor con cada una de las tres plantas de la custodia de torre.

La portada del manuscrito se ilustró con un frontispicio calcográfico recortado que el grabador Philibert Bouttats junior había elaborado para la obra del jesuita Daniel Papenbroeck: *Acta vitae San Ferdinandi Regis Castellae et Legionis*, impresa en Amberes en 1684. En la parte superior de la página hay una anotación indicando "De la Santa Iglesia", correspondiendo la letra de la misma

1

al canónigo archivero y bibliotecario de la catedral de Sevilla, a la sazón don Juan de Loaysa.

La contraportada recoge el título completo de la obra y nombre de su autor, en tinta a dos colores, señalándose que este ejemplar manuscrito perteneció a la librería del doctor don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo de la misma Santa Iglesia, como sucede con el ejemplar de la Biblioteca Capitular. En la tercera página se incluyó el grabado con el retrato de don Fernando de la Torre Farfán, obra de Matías de Arteaga, editado en Sevilla en 1668.

En el Archivo de la Catedral se conservan otros dos borradores de la misma obra, con las que podrían ser firmas autógrafas del autor Fernando de la Torre Farfán. En palabras de Diego Ortiz de Zúñiga extraídas del citado manuscrito, "la custodia de Sevilla es una de las más perfectas obras de la arquitectura plateresca y de más ajustada y conforme simetría…".

Por otra parte, se expone en esta muestra también el dibujo a tinta y aguadas ocres, encargado al pintor Lucas Valdés, para acompañar un expediente tramitado por el Cabildo Capitular ante la Congregación de Ritos de la Curia Pontificia en el año 1686, relativo a la manera de llevar la custodia del Corpus en la catedral de Sevilla. Las leyendas en latín explican:

"Gestatorium, quo facillime per sacerdotes de ferretur moles custodiae, seu tabernaculi cathedralis Hispalen cum Santissimo Sacramento in Processione Corporis Christi": Invento o Aparato, que facilitaba a los sacerdotes llevar la custodia o el tabernáculo de la Catedral hispalense, con el Santísimo Sacramento en la procesión del Cuerpo de Cristo.

"A. Brachia, seu trabes gestatoria": A. vigas portantes.

"B. Appodia, seu Trabes laterales": B. vigas laterales.

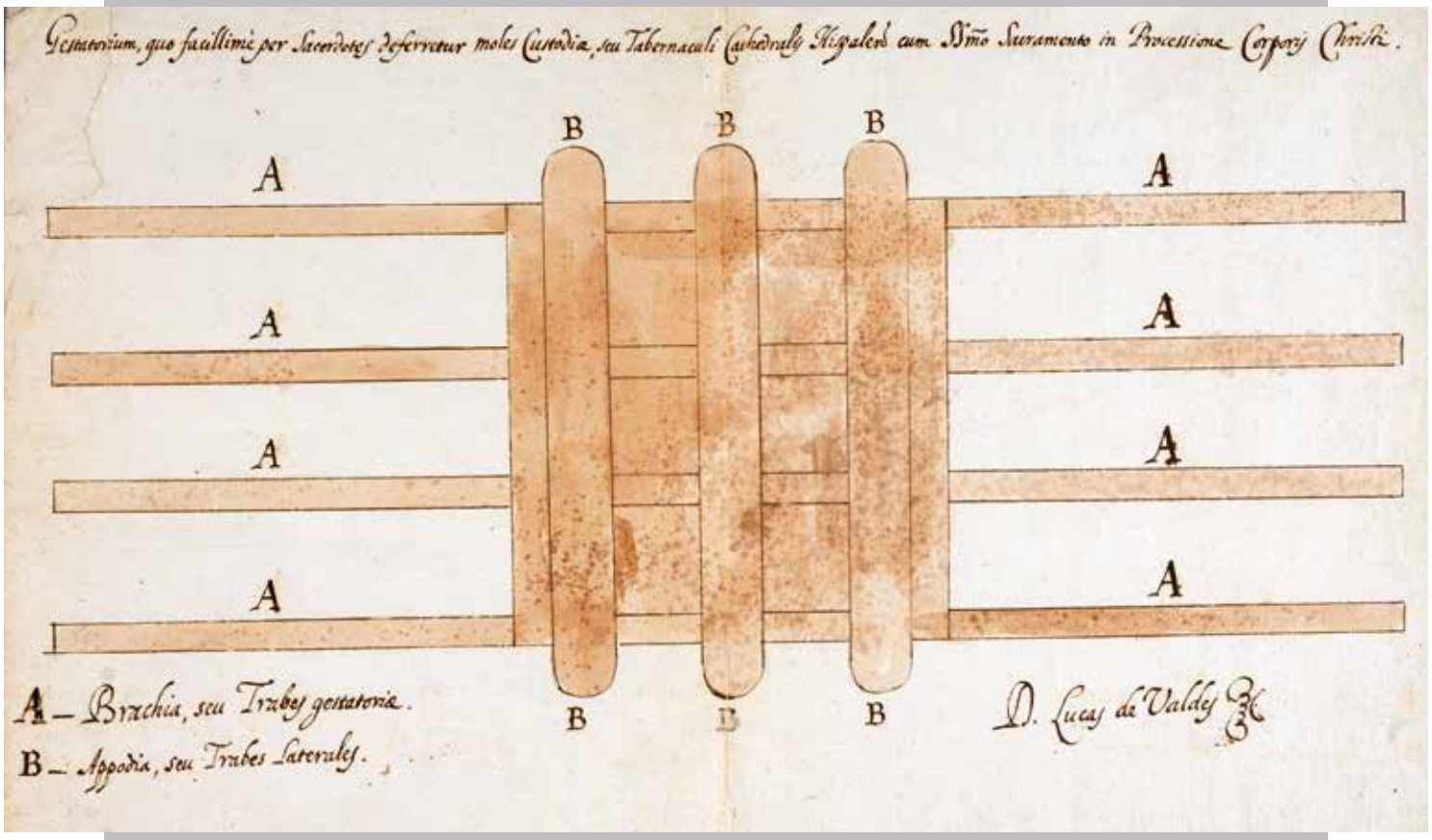
Además de este dibujo se le encargó también a Lucas Valdés, con el mismo fin, otro dibujo en el que se representa la tradición sevillana de indumentaria de los porteadores o posteriormente denominados costaleros del Corpus, consecuencia de la forma de portar la pieza de la custodia durante su procesión. También pertenece a dicho expediente el dibujo que el mismo autor realizó del palio y Virgen de la Soledad, también presente en esta exposición. Todo ello con la intencionalidad de acompañar con gráficos lo que se explicaba en el texto.

El motivo de la tramitación de ese expediente en Roma se debía al hecho de que, el 18 de junio de 1686, el cardenal Savio Mellini, nuncio del Papa, sacó procesionalmente la custodia sostenida directamente con las manos obviando la tradición sevillana.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

SANZ SERRANO, MJ.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevill*a, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978, p.105.


Gestatorium, quo facillimè per Sacerdotes deferretur moles Custodiæ, seu Tabernaculi Cathedralis Hispalensis cum Sm̃o Sacramento in Processione Corporis Christi.
A
B
A – Brachia, seu Trabes gestatoriæ.
B – Appodia, seu Trabes laterales.
D. Lucas de Valdes

2

LA IMAGEN DE LA CUSTODIA DE SEVILLA: DE JUAN DE ARFE A TORRE FARFÁN Y LA REIMPRESIÓN DE CEÁN BERMÚDEZ

1

DESCRIPCIÓN DE LA CUSTODIA DE LA SANTA IGLESIA DE SEVILLA, 1697

Fernando de la Torre Farfán (Sevilla, 1609-1677)

Dibujo coloreado. Manuscrito

30 x 21,2 cm

BCC, sign.: 58-5-37

2

DESCRIPCIÓN DE LA CUSTODIA DE PLATA QUE HIZO JUAN DE ARPHE VILLAFAÑE PARA LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA. REIMPRESO EN SEVILLA, A EXPENSAS DE LA SOCIEDAD DEL ARCHIVO HISPALENSE, 1887

Grabado. Hoja plegada

23,5 x 32 cm

BCC, FG, sign.: 73-2-5

El dibujo coloreado representa a la custodia realizada por el orfebre Juan de Arfe (1587) y reformada por Juan de Segura (1688). Insertado en el ejemplar manuscrito de la obra realizada por Fernando de la Torre Farfán *Descripción de la Custodia de la Santa Iglesia de Sevilla*, y realizado probablemente por una mano inexperta que podría ser la misma del autor utilizando la copia del grabado de Valdés Leal.

Se trata de la descripción de la custodia que se realiza con motivo de la gran reforma efectuada en dicha pieza en 1668 y encomendada al platero Juan de Segura. Siguiendo el prólogo del manuscrito, esta descripción fue elaborada por partes y por distintas manos. El copista del manuscrito detalla los entresijos que sufrió la confección de esta obra: explica cómo el Cabildo encabezado por Justino de Neve, con gran júbilo, ordena la ejecución de esta reforma de la custodia, sometiendo la disposición de las obras a la dirección de Justino de Neve y designando al platero y arquitecto Diego de León (maestro platero cordobés afincado en Sevilla) para las nuevas modificaciones. Se elige como taller donde trabajar, la sacristía de los Cálices por dos motivos. Primero, porque había suficiente espacio para los "artífices" y segundo, y fundamentalmente porque se conseguía tener seguridad sobre la custodia, ya que, de este modo, la pieza no saldría de la catedral.

Antes de realizar la reforma, se desarmó para limpiarla y pulirla y se elige a Pedro de Cobos de la Compañía de Jesús y catedrático de Prima de Teología en el Colegio de San Hermenegildo, para complementar la parte dogmática ya realizada en el momento de su creación por Francisco Pacheco en 1584. El platero Juan de Segura fue finalmente elegido e introduce una escultura de plata de la Inmaculada rodeada por otras varias de ángeles mancebos portando azucenas, símbolo de la pureza de María, en sustitución de la escultura de la Iglesia y de los

ángeles niños con instrumentos de la Pasión, que hasta ahora se ubicaban en el primer cuerpo.

D. Justino de Neve insistió en realizar una descripción de estas modificaciones realizadas para que se entendiera el motivo y justificación del cambio. Pidió que de todas las modificaciones se tuviese constancia escrita. Sin embargo, Cobos fallece dejando la obra inconclusa, y Justino de Neve, recogiendo todos los papeles que tenía en su poder dicho sacerdote, le ofreció a Fernando de la Torre Farfán la terminación de esta descripción.

Farfán fallece sin concluir la obra y Juan de Loaysa facilitó todo lo escrito hasta ese momento, tanto por Pedro de Cobos como por Farfán, a D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra (también canónigo de la catedral). Él sería quien finalizase los últimos cuadernos que faltaban (bien por descuido de la persona que los recogió o bien porque Farfán no los hubiera concluido), imitando el método utilizado por los dos anteriores autores. D. Ambrosio realizó una copia de toda la obra ya concluida y de esta, Diego Ignacio de Góngora sacó esta copia en 1697, la cual se conserva en el fondo manuscrito de la Biblioteca Capitular.

En la hoja II v. indica la anotación siguiente: "Sacóse esta copia de los originales, como se a dicho y se le puso fin en esta muy noble y mui leal ciudad de Sevilla en ocho de septiembre deste año de 1697 día de la Natividad de María Sanctísima Nuestra Señora. C.A. [coronada por una especie de 4]".

En la hoja 17 recto y verso, aparecen tres grabados recortados y pegados que representan los cuerpos primero a quinto de la custodia.

La custodia desarrolla iconográficamente en el primer cuerpo la representación de la Iglesia militante, situando en el interior las figuras de los apóstoles Pedro y Pablo, la Sabiduría y el Entendimiento rodeando actualmente a la Inmaculada. En la parte externa los seis doctores de la Iglesia apoyados sobre un basamento realzado con treinta y seis relieves del Antiguo y Nuevo Testamento, alternados y alusivos a la institución de la Eucaristía, y en el límite superior las esculturas de los Sacramentos. En el segundo cuerpo el espacio reservado para el viril de la Eucaristía queda rodeado por los evangelistas y en la zona exterior doce santos patronos de la diócesis de Sevilla alaban al Santísimo Sacramento. La Iglesia Triunfante aparece en el tercer cuerpo con el Cordero apocalíptico sobre el Libro de los Siete Sellos, rodeado por los símbolos de los evangelistas, tiene en el basamento relieves vinculados al sacrificio del Cordero. La Trinidad en el cuarto cuerpo precede al quinto coronado por la Fe.

El contenido del manuscrito se estructura de la forma que sigue: I. Prólogo. *Motibos que tubo don Fernando de la Torre Farfán para escribir este libro* / [Diego Ignacio de Góngora](h . II r.-III v.) II. *Descripción panegírica de la Custodia de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de la ciudad de Sevilla y explicación exornada de symbolos, motes, y gyeroglíficos, así los que la ilustraban antiguos como los que la perficonan modernos, dedicada a su illustríssimo y reuerendissimo señor deán y cabildo por don Fernando de la Torre Farfán indigno sacerdote, natural desta misma ciudad de Sevilla* (h . V-VI, 1-180). 1. [Dedicatoria]*Al ilustrísimo y reuerendísimo señor deán y cabildo de la Sanata Iglesia Metropolitana y Patriarchal de la ciudad muchas vezes leal de Sevilla* (h . VI r.-v.). 2. Prólogo (h . 1 r.-7 v.). 3. [Texto] (h. 8 r.-180 r.) [Precedido de: Descripción de las materiales partes de la Custodia] (h. 8 r.).

Pasando al grabado plegado de la custodia de Juan de Arfe, se encuentra inserto en uno de los volúmenes en cuarto de Papeles Varios del legado que hace a la Biblioteca Capitular y Colombina de la Catedral de Sevilla D. José Gestoso y Pérez en el siglo XIX.

A comienzos del Quinientos, el alemán Enrique de Arfe revolucionó la tipología de las custodias de asiento al transformar sus paredes opacas en superficies diáfanas, para la mejor contemplación del Sacramento. A mediados del siglo, su hijo Antonio de Arfe y otros plateros de su generación comenzaron a incorporar proporciones y formas clasicistas, que culminaron en la obra teórica y práctica de Juan de Arfe, el nieto del maestro Enrique, tanto en los modelos de asiento como en los portátiles.

El Cabildo hispalense convocó un concurso en el año 1579 para construir una nueva custodia de asiento que sustituyese al ejemplar gótico que los hermanos Nicolás y Marcos Alemán habían comenzado en el año 1513 y que fue concluido en 1544 por Diego de Vozmediano. La empresa recayó en Juan de Arfe y Villafañe, que la llevó a la práctica entre 1580 y 1587.

La edición de *Traça y ornato de la Custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla* de 1587, del célebre orfebre Juan de Arfe, es un tratado que documenta el diseño y la construcción de la majestuosa custodia procesional de la Catedral de Sevilla, una de las más emblemáticas de la ciudad. Esta obra ha sido objeto de diversos estudios que abarcan tanto su contenido técnico como artístico, destacando la importancia del Renacimiento español en la creación de orfebrería litúrgica.

De esta primera edición de la obra, se publicó una reimpresión en 1887, ejecutada a expensas de la Sociedad del Archivo Hispalense en una tirada de tan solo 20 ejemplares.

Juan Agustín Ceán Bermúdez, el historiador que puso las bases para el estudio moderno de la Historia de las Bellas Artes en nuestro país, fue poseedor del opúsculo de 1587, y una vez en sus manos, decidió encuadernarlo y añadirle tanto el retrato grabado en madera de Juan de Arfe Villalfañe como opiniones particulares respecto a las reformas y modificaciones que sufrió la custodia en el siglo XVII. Añadió al volumen de la *Descripción* sus propios escritos, grabados y un dibujo autógrafo. Según Ceán Bermúdez, La descripción se publicó con motivo de la finalización de una de las joyas de la orfebrería española, la gran custodia de asiento de la catedral de Sevilla. El texto describe la custodia y explica la iconografía de las figuras según el programa teológico que había ideado el canónigo de la catedral Francisco Pacheco (1535-1599).

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN MÁRQUEZ, T: "El canónigo Justino de Neve y la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 589-598.

HEREDIA MORENO, C.: "El culto a la eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en *El barroco en las catedrales españolas*, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

SANZ SERRANO, M.J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 63-65.

DESCRIPCIÓN

DE LA

TRAÇA Y ORNATO DE LA CUSTODIA

DE PLATA DE LA

SANCTA IGLESIA DE SEVILLA

CON LICENCIA EN SEVILLA EN CASA DE JUAN DE LEÓN.
VÉNDESE EN GRADAS EN CASA DE RAPHAEL CHARDI,
ENQUADERNADOR DE LIBROS BLANCOS.
1.587.

ALTAR DE PLATA O TRONO DE OCTAVAS, 1695-1814

Juan Laureano de Pina (Jerez, h. 1635-Sevilla,1723)
Domingo Martínez (Sevilla, 1688-1749)
Tomás Sánchez Reciente (Madrid, 1689- Bogotá, 1776)
Manuel Guerrero de Alcántara (Sevilla, 1685-1749)
Andrés Alonso Ximénez (doc. Sevilla, 1718-1740)
Cayetano de Acosta (Lisboa, 1709-Sevilla, 1778)
José Alexandre y Ezquerra (Zaragoza, 1722- Sevilla, 1781)
Juan Bautista Zuloaga (h. 1718-Sevilla, 1786)
Juan Ruiz (doc. 1764-Sevilla, 1820)
Plata en su color y latón dorado. Alma de madera
Repujado, cincelado, fundición y grabado
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El altar de plata de la catedral de Sevilla es una de las creaciones más sobresalientes y fastuosas de la platería sevillana y española del Barroco. Con una función litúrgica determinante en las fiestas más importantes del calendario celebrativo en dicho templo, como fueron las octavas del Corpus y la Concepción y el triduo de Carnestolendas, este trono para el Santísimo Sacramento tiene una azarosa historia, con unos precedentes bastantes discretos en el siglo XV cuando se iniciaron los referidos cultos del Corpus Christi, hasta la actualidad que, tras el cambio litúrgico emanado del Concilio Vaticano II, pasó a ser utilizado como Monumento del Jueves Santo en 1961 y, tras la celebración del Jubileo del año 2000, quedó instalado de manera permanente en la nave del transepto catedralicio, delante de la puerta de la Concepción, para convertirse en el marco de las grandes celebraciones de la seo, conociéndose a partir de ese momento como el Altar del Jubileo.

El actual altar de plata es solo parte de la importante estructura que se montaba en los referidos cultos de las octavas eucarísticas y el triduo de Carnaval. Se trata concretamente del trono del Santísimo, pues faltan los tres altares que de manera independiente se montaban delante de las gradas de la capilla mayor y conformaban lo que se llamó el "aparato de las octavas". Esta división en altares provenía de la tradicional manera de disponer el antiguo escenario que, desde la dotación de la octava del Corpus por Mateo Vázquez de Leca en 1613, se venía levantando anualmente delante del altar mayor. Consistía en colocar sobre las gradas diferentes altares revestidos de ricos tejidos con todo el relicario catedralicio, así como con las piezas de orfebrería más singulares de su tesoro, y que tenía como colofón el altar central, donde se alzaba el trono del Santísimo Sacramento, el cual contó con un solio de ángeles labrado por Mateo Gutiérrez en 1647, su peana de Luis de Acosta de 1672, un viso hecho por Sebastián de Aguirre en 1680 y un frontal para este altar ejecutado por Diego Gámez en 1681.

No obstante, el inicio del actual aparato de las octavas lo hallamos en la decisión del prelado Jaime de Palafox y Cardona, quien, entre 1689 y 1695, decidió replantear dicho trono del Santísimo, siguiendo los prototipos que había conocido en su anterior sede episcopal, Palermo, y que habían sido ideados por Giacomo Amato. Así, promovió al mejor platero que existía en Sevilla en esos años, el jerezano Juan Laureano de Pina, para que, siguiendo los esquemas panormitanos, creara un escenario digno para las exposiciones sacramentales, con la elaboración primero de una gran corona imperial que rematase el viso y una rica cortina para que, de manera teatral, se manifestara lo sagrado. En los años sucesivos, remodeló dicho invento para concebir un nuevo viso en forma de sol rodeado de otra aureola de rayos que manifestara el

carácter celeste de lo expuesto, timbrado por una corona aún más monumental, de la que pendían las referidas cortinas.

Un nuevo concepto para el altar del trono que se conservó hasta que el cabildo catedralicio decidió renovar todo el mobiliario de las octavas en 1720. Teniendo presente las grandes empresas que se estaban llevando a cabo en la seo catedralicia, no nos extraña que sus capitulares quisieran monumentalizar dicho expositor con un nuevo concepto más acorde con los gustos de la plenitud del Barroco. Para ello, tuvieron a bien poner en manos del pintor y arquitecto Domingo Martínez la invención de dicho aparato, el cual respetó el sol y la corona de Juan Laureano de Pina como remate de un monumental altar en forma de ciprés que le confería un aspecto de gigantesco ostensorio enmarcado por los padres de la Iglesia sevillana, san Leandro y san Isidoro, y que se completaba con tres altares de reliquias, que igualmente tenían ese mismo concepto piramidal y en cuyas cornisas se debían colocar todos los relicarios catedralicios, siendo coronados por los bustos de san Leandro, santa Rosalía y san Laureano, cuyas reliquias tenían gran relevancia en la seo. Todo ello fue financiado con limosnas de los prebendados, además de otras instituciones y otras personas de la ciudad, siendo encargada su materialización a los plateros Tomás Sánchez Reciente y Manuel García de Alcántara, además de al latonero Andrés Alonso Ximénez, ejecutor de todos los relieves y esculturas en latón dorado. Por lo tanto, estamos ante una verdadera creación barroca que se inició en 1724 y que se dio por concluida en 1743, cuando ingresó en la catedral el diseño pintado sobre lienzo que Martínez dejó para plasmar la idea final del proyecto, pues no se había terminado el remate del trono, ya que se conservó la peana de Luis de Acosta y el solio de ángeles de Mateo Gutiérrez. No será hasta 1770 cuando el cabildo decida sustituir dichas piezas por otras más acordes con la estética del momento, encargando su diseño al escultor Cayetano de Acosta, mientras que el revestimiento en plata fue ejecutado por los plateros José Alexandre y Ezquerra y Juan Bautista Zuloaga. Estos trabajos terminaron en 1772 y tuvieron como resultado la magnífica y espectacular peana, de perfiles quebrados y llena de rocallas, enmarcada por dos elegantes ángeles mancebos y timbrada por una gloria de ángeles que sirve de solio a la custodia del Santísimo Sacramento. Además, se incorporó la imagen vicaria de la Virgen de la Sede, escultura de origen seicentista, restaurada por un seguidor del referido escultor portugués, y que durante los cultos del Corpus y Carnestolendas venía a sustituir a la imagen gótica que debía presidir dicho altar, al quedar oculto el retablo mayor por el gran dosel que cobijaba la estructura de plata.

Sin embargo, esta megalómana estructura se vio mermada durante los oscuros años de la invasión francesa. El traslado del tesoro a Cádiz y la necesidad económica emanada de la contienda, hicieron que el cabildo tuviera que ceder algunas piezas argénteas para amonedar, siendo los altares menores parte de la plata que sirvió para este fin. Sin duda, la crítica neoclásica, que desde finales del siglo XVIII había aborrecido este conjunto barroco, estuvo detrás de la decisión de hacer desaparecer estas partes del aparato, no sucediendo lo mismo con el trono sacramental, debido a que era necesario para dichos cultos. Y precisamente este argumento fue la salvación del altar de plata que hoy conservamos, el cual, tras su vuelta en 1814 fue restaurado por Juan Ruiz, añadiéndole algunas piezas que se habían perdido, y gracias a ello se conservó el que debe ser considerado como el monumento dedicado a la Eucaristía más deslumbrante y colosal de toda la cristiandad.

Antonio Joaquín Santos Márquez

BIBLIOGRAFÍA

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos,* Francisco Álvares y c.ª, Sevilla, 1844, p. 142.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, en casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino, Sevilla, 1804, p. 43.

CRUZ ISIDORO, F.: "Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 43-47.

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Tabapress, Sevilla, 1992, pp. XLIII, 242, 378.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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,* Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844, Tomo II, p. 33.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925, pp. 480-481.

HEREDIA MORENO, C.: "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en *El barroco en las catedrales españolas,* Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 583, 584, 586, 588, 589.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "Altar de plata de la catedral de Sevilla", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 524.

QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco,* Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp.138-145.

RIVAS CARMONA, J.: "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en *El Fulgor de la Plata,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 85-103.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", *Ensayos. Historia y teoría del arte,* nº 22, 2012, pp. 88-111.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La reforma del trono de octavas de la catedral de Sevilla entre 1770 y 1772", en *Estudios de San Eloy 2018,* Editum, Murcia, 2018, pp. 509-524.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Los ostensorios de la octava del Corpus Christi en la catedral de Sevilla", en *Estudios de Platería: San Eloy 2019,* Editum, Murcia, 2019, pp. 527-544.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023.

SANTOS Y OLIVERA, B. *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla,* Talleres Voluntad, Madrid, 1930, pp. 75-76.

SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, t. I, pp. 252-255, 260.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan Laureano de Pina,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 35-49.

SANZ SERRANO, M. J.: "El altar de plata de la catedral de Sevilla", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino,* Cajasur publicaciones, Córdoba, 2006, pp. 623-640.

LIBRO DE ENTRADA Y SALIDA DE LOS CAUDALES PARA LA CUSTODIA DE ORO DE ESTA SANTA IGLESIA, 1752-1807

Papel. Encuadernación en pergamino

35,3 x 24 cm

ACS, FC, Secc. IV, Sign. 5121

El Cabildo de la Catedral de Sevilla, en 1608, unos veinte años después de haber sido estrenada la custodia de plata realizada por Juan de Arfe, tomó la decisión de encargar una nueva custodia de torre para la procesión de la octava del Corpus, pero en esta ocasión debía ser de oro. Fue elaborado un proyecto, otorgada la dotación económica y encargada la obra a un platero de oro, Lázaro Hernández, quien comenzó a realizar su trabajo. Sin embrago, por diferentes vicisitudes la obra se paralizó, conservándose los materiales empleados y las piezas ya hechas en dependencias capitulares durante más de cien años.

Nuevamente, en torno al año 1715 se volvió a retomar el proyecto, encargándole un modelo y maqueta completamente diferentes al retablista Jerónimo Balbás, siendo realmente poco lo que en esta ocasión se avanzó en su elaboración.

En 1752, tras varios años fundiendo gran cantidad de piezas inservibles y recopilando materiales, de entre todo lo conservado para la realización de la custodia de oro a lo largo de casi siglo y medio, se le encargó al pintor Pedro de Tortolero una serie de estampas de la Historia del antiguo Testamento para láminas que irían en el basamento de la custodia.

Pero no será hasta 1789 cuando, por acuerdo capitular, se le encomendó a Vicente Gargallo y Alexandre[1], platero de la Santa Iglesia, la tarea de concluir la obra de la custodia de oro con una serie de condiciones a cumplir. Por una nota existente en el libro que aquí se presenta, la custodia de oro fue estrenada en la procesión del Corpus de 1791, el jueves 23 de junio, y sirvió también en la octava del Corpus desde 1792 a 1798[2].

Sin embargo, el 3 de julio de dicho año se desbarató y entregó al Rey, en su Casa de la Moneda de esta ciudad, en los días 11 y 12 de julio de 1798, donde se fundió para pagar con ello los diez millones de reales que se acordó y escrituró entre el Cabildo Capitular y la parte del rey que administraba la gracia del excusado mayor.

La escritura de concordia de las gracias del Excusado, aprobada mediante Real Cédula en Madrid el 26 de abril de 1798, fue otorgada por 25 años y su aportación anual ascendía a 1.102.083 reales para la Diócesis de Sevilla, estando la Iglesia y Cabildo de Sevilla representada por don Francisco Javier de Utrera, canónigo doctoral.

Pero en esta ocasión el Estado solicitó un anticipo de diez millones de reales por urgencias a las que debía hacer frente, motivo por el que el Cabildo Catedral tomó la decisión de entregar la custodia de oro y los faroles que la adornaban, para hacer frente al pago citado.

María Isabel González Ferrín

[1] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 5121, p. 116r.

[2] *Ibidem*, p. 120v.

BIBLIOGRAFÍA

CARO PURO, R., HERNÁNDEZ BORREGUERO, J.J. y DONOSO ANES, A.: "Gestión y cuentas del proceso de desamortización en la catedral de Sevilla (siglo XIX): la venta de fincas", *Revista de Contabilidad-Spanish Accounting Review*, vol. 27, nº 2, 2024, p. 253.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la catedral de Sevilla", *Norba: Arte*, nº 43, 2023, pp. 119-138.

SANZ SERRANO, M. J.: "La custodia de oro de la Catedral de Sevilla", en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, p. 588.

Por la Suma de la Vuelta

Suman estos dos partidos 54 onzas y 2 tomines

2 de Mayo de dho año Recibí de dho

243 monedas de oro de Aporteuy q. pesaron 103 onzas 2 ochavas y 2 tomines las q. reducidas dan el peso de 105 onzas 5 ochavas y 3 tomines

4 de Junio de dho año Recibí de dho

143 monedas de Aporteuy q. pesaron 70 onzas y 1 adarme las q. reducidas dan el peso de 71 onzas y 1 adarme

27 dho Recibí 348 monedas de oro de dho Reyno q. pesaron 43 onzas 4 onzas y 15 adarmes las q. reducidas a 21 k q. dan el peso 2160 onzas 4 ochavas y 3 tomines

10429

Por la Suma de Enfrente

20 de Julio de dho año Recibí de dho Di-

putado 50 monedas de oro de dho Reyno q. pesaron 24 onzas 2 ochavas y 2 tomines las q. en la ley de 21 q. dan el peso de 24 onzas 5 ochavas y 1 tomines

9 de Agosto de dho año Recibí de dho

44 monedas porteuy q. pesaron 20 onzas 6 ochavas las q. reducidas dan el peso de 21 onzas 1 ochava y 5 tomines de q. me hago Cargo.

29 dho Recibí de dho 234 monedas de Aporteuy q. pesaron 114 onzas 2 ochavas y 5 tomines las reducidas a 21 k q. pesan 117 onzas

12 de Septiembre Recibí de dho 41 monedas de oro de Aporteuy q. pesaron 18 onzas 3 k adarmes y reducidas como los antecedentes dan el peso de 18 onzas y 5 ochavas de q. me hago Cargo.

14904

CONSULTA ECLESIÁSTICA A QUE RESPONDE D. ADRIÁN DE ELOSSU, MAESTRO DE CEREMONIAS DE LA SANTA IGLESIA DE SEVILLA, 1690

14 hojas en papel tamaño folio, impreso, sin encuadernación

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11272 b, nº 10

Conocida es la *Consulta eclesiástica a que responde D. Adrián de Elossu, maestro de ceremonias de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla* impresa en Sevilla en 1690, acerca de las danzas profanas que durante el Corpus se celebraban en el citado templo. Adrián Elossu, maestro de ceremonias de la catedral de Sevilla desde 1684 a 1706, describe en este memorial, de manera muy pormenorizada, la organización de la procesión del Corpus con las danzas que tienen lugar: "la de las espadas, la de los gitanos y dos danzas de sarao de estilo serio y grave en las que intervienen hombres y mujeres". Igualmente describe las danzas de los niños seises en la octava del Corpus y de la Inmaculada y cómo se toca música de instrumentos sonoros en el plano de la capilla mayor.

Con ello, Elossu responde al grave enfrentamiento ocurrido entre el arzobispo Palafox -que pretendía prohibir las danzas dentro de los templos y el cortejo del Corpus Christi- con el pueblo sevillano, en los días que precedieron al Corpus de 1690. Palafox, tan rígido defensor de las leyes universales, no supo o pudo entender la sociedad y mentalidad sevillana, llegando a poner en peligro las prácticas y costumbres de nuestra catedral, argumentando rígidas órdenes litúrgicas y procesionales. Palafox proponía que los más de 13.000 reales que costaban las danzas del Corpus, que costeaba la Ciudad, se entregase a cambio a los pobres. Contra el pontífice se posicionaron no sólo Elossu, sino los propios canónigos de la catedral, sucediéndose los pleitos entre el arzobispo y los cabildos eclesiásticos y seculares de manera continua hasta el fallecimiento del prelado en 1701. Fue tal el enfrentamiento entre el pueblo y el arzobispo, que la ciudad hubo de recurrir a la Real Audiencia, quien finalmente desestimó el controvertido mandato de la prohibición de las danzas de Palafox.

Aunque en un primer momento –puesto que aún no era titular oficial del cargo, sino que lo ocupaba de manera interina– Elossu trató de mantenerse al margen de tan controvertido asunto, se verá posteriormente obligado a emitir su parecer. Su fundamentada respuesta llegó a imprimirse para mayor difusión, uno de cuyos ejemplares aquí mostramos. El maestro de ceremonias de la catedral ofrece una amplia exposición de motivos, en contraposición al parecer de su prelado, basándose en un exhaustivo recorrido histórico que fundamenta y legitima la presencia de las danzas en las fiestas del Corpus de la Sevilla del s. XVII. Y es que, tal y como el propio Elossu argumenta: "En la ley de gracia las Danças an sido, y son, ceremonia religiosa del Divino Culto".

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CALERO, A.: "Los elementos paganos en la procesión del Corpus Christi en Sevilla durante la Edad Moderna", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza,* vol. 10, 2017, pp. 207-230.

ÁLVAREZ CALERO, A.: "La música, los villancicos y la danza en el Corpus Christi en la Sevilla del Antiguo Régimen", en *Espacios sonoros en Sevilla, 1600-1936*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada, 2020, pp.109-136.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII", en *Espacios sonoros de Sevilla (1600-1936),* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada, 2020, pp. 9-107.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises en Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992.

DE MARIANA, J.: *Tratado contra los juegos públicos,* Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1854.

✠

CONSVLTA ECLESIASTICA,

A QVE RESPONDE

D. ADRIAN DE ELOSSV,

MAESTRO DE CEREMONIAS DE LA SANTA IGLESIA, METROPOLITANA, Y PATRIARCAL DE SEVILLA.

En Sevilla, por Juan Francisco de Blas, Impressor mayor de dicha Ciudad, año de 1690.

Nº 10

EL CORPUS DE SEVILLA: RELACIONES DEL ORDEN EN LA PROCESIÓN EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS CONSERVADOS EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL, 1724-1852

1 expediente, papel, en 4º

ACS, FC. Secc. X. Sign. 11316, nº 9

Los numerosos estudios sobre el Corpus sevillano, "la Fiesta Grande de Sevilla", como a partir de los estudios del profesor Lleó fue popularizada, han dado a conocer numerosas facetas de esta importante fiesta desde sus orígenes hasta nuestros días. Nos centramos en esta ocasión en el análisis de un expediente misceláneo conservado en el Archivo de la Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, como fuente de información primaria para conocer el orden que se debía observar en la procesión del Corpus para el periodo de tiempo que va desde 1724 a mediados del siglo XIX, conformado por numerosos borradores y documentos sueltos. La importancia de los archivos y la relevancia de los documentos conservados, nos permiten centrarnos no solo en los datos que aporta cada documento aislado sino también en los agentes que los han creado y conservado. El Archivo de la Catedral de Sevilla destaca como fuente de información de primer orden al tratarse de uno de los archivos eclesiásticos más ricos e importantes de España.

Los aspectos principales de la procesión, tales como el modo de trasladar la Eucaristía, los componentes eclesiásticos y civiles que la acompañaban, las imágenes y reliquias que formaban parte del desfile y todo lo relacionado con la determinación del orden que en la misma se debía observar, están claramente fijados y quedan perfectamente claros tras la consulta del expediente. A través de la lectura de las detalladas relaciones de los participantes en los cortejos de las procesiones del Corpus que abarcan el periodo descrito, vemos cómo quedan representados todos los estamentos de la sociedad con participación de todos los grupos sociales, con sus danzas y músicas. En la celebración del Corpus se reúnen lo sagrado y lo profano en perfecta armonía. Cada participante tenía su sitio, distribuido por riguroso orden de antigüedad y jerarquía que no se debía alterar. También observamos la evolución y los cambios significativos en cuanto a la permanencia de algunos de sus elementos, esenciales al principio e inexistentes posteriormente: aunque en todos los documentos que recogen el orden del s. XVIII consta en primer lugar la detallada descripción de "la figura que vulgarmente llaman la Tarasca y otras diversas que la acompañan, a las que inmediatamente sigue la Danza de los Gigantes, y con ellos va un Ministro de la Justicia real para apartar la mucha gente del pueblo que regularmente los sigue". No encontramos en los borradores del s. XIX mención alguna a la popular, festiva y alegórica figura de la tarasca –monstruo de siete cabezas que representaba la huida del demonio– ni de los gigantes y cabezudos, que abrían camino al cortejo, al haber sido prohibidos a partir de 1780 por Real Cédula de Carlos III. Tal prohibición se consolida definitivamente en el siglo XIX tal y como en los listados con el orden del expediente muestran. Con la desaparición de la tarasca, los gigantes y los carros iremos comprobando cómo se le da mayor

1732 dela Dyagonal

Relación breve del Orden con que se hace la solemne Procesión del Corpus de esta ciudad de Sevilla

Dase principio esta Procesión con la figura (que vulgarmente) llaman la Farisea y otras diversas que la acompañan, a las que inmediatamente sigue la Danza de los Gigantes, y con ellos va un Ministro de la Jurisdicción Real para apartar la mucha gente del pueblo que regularmente los sigue

Las Cofradías de esta Ciudad, distingo por sus antigüedades, distinguidas por su Estandarte, que cada una de ellas lleva, lo acompañan algunos hermanos con Velas encendidas

Siguese entre otras Cofradías que se compone de los Fieles de Sastres de esta Ciudad con una

representación delos Vicios y fuera del Sacramento que se detrás inmediatamente

N. 9

peso y presencia, paulatinamente, a la participación junto con religiosos y clero a las hermandades y cofradías de la ciudad, portando los pendones o estandartes.

Muchas corporaciones asistían con pasos de sus santos titulares, descrito en la relación de 1732, que exponemos como sigue:

"[Siguen] las cofradías de esta ciudad, por sus antigüedades, distinguidas por sus estandartes que cada una de ellas lleva y lo acompañan algunos hermanos con velas encendidas. Síguese a estas, otra cofradía que se compone de los oficiales de sastres de esta ciudad con una devota imagen de San Diego de Alcalá que llevan en sus parigüelas. Inmediatamente a esta va la Cofradía de San Matheo, que es de los maestros sastres de esta ciudad con una hermosísima imagen de Nuestra Señora con el título de Los Reyes, la cual y el estandarte que llevan, dicen [tachado] fue dadiva a la dicha cofradía del Santo Rei D. Fernando".

También destaca en estas relaciones la presencia de otra de las hermandades con más identidad de la ciudad, la Sacramental del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral, que aparece con sus insignias y el característico paso del Niño, "de plata sobre parihuelas a quien acompañan quatro capellanes con capas pluviales y dos acólitos con incensarios y vestiduras subdiaconales".

Aparecen relacionadas a continuación "las nueve religiones (…) y van con el orden siguiente, guardando sus antigüedades, dando principio por las más modernas: la religión de los capuchinos, la religión de los mercenarios [sic] descalzos… la religión de San Domingo de Guzmán". Se trata de las congregaciones religiosas presentes en la ciudad en el siglo XVIII. Gracias a las relaciones, podemos comprobar la presencia y cantidad de clero conventual existente en la ciudad en ese momento.

Son numerosos los borradores sin datar cronológicamente, pero por el tipo de letra y descripción, sabemos que pertenecen al marco cronológico señalado. El último borrador del expediente misceláneo recoge las "Relaciones del orden en la procesión del Corpus Christi en Sevilla y de la Santísima Virgen de los Reyes el día 15 de agosto de 1807".

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CALERO, A.: "Los elementos paganos en la procesión del Corpus Christi en Sevilla durante la Edad Moderna", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza,* vol. 10, 2017, pp. 207-230.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII", en *Espacios sonoros de Sevilla (1600-1936),* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada, 2020, pp. 9-107.

DE MARIANA, J.: *Tratado contra los juegos públicos,* Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1854.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas,* El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910.

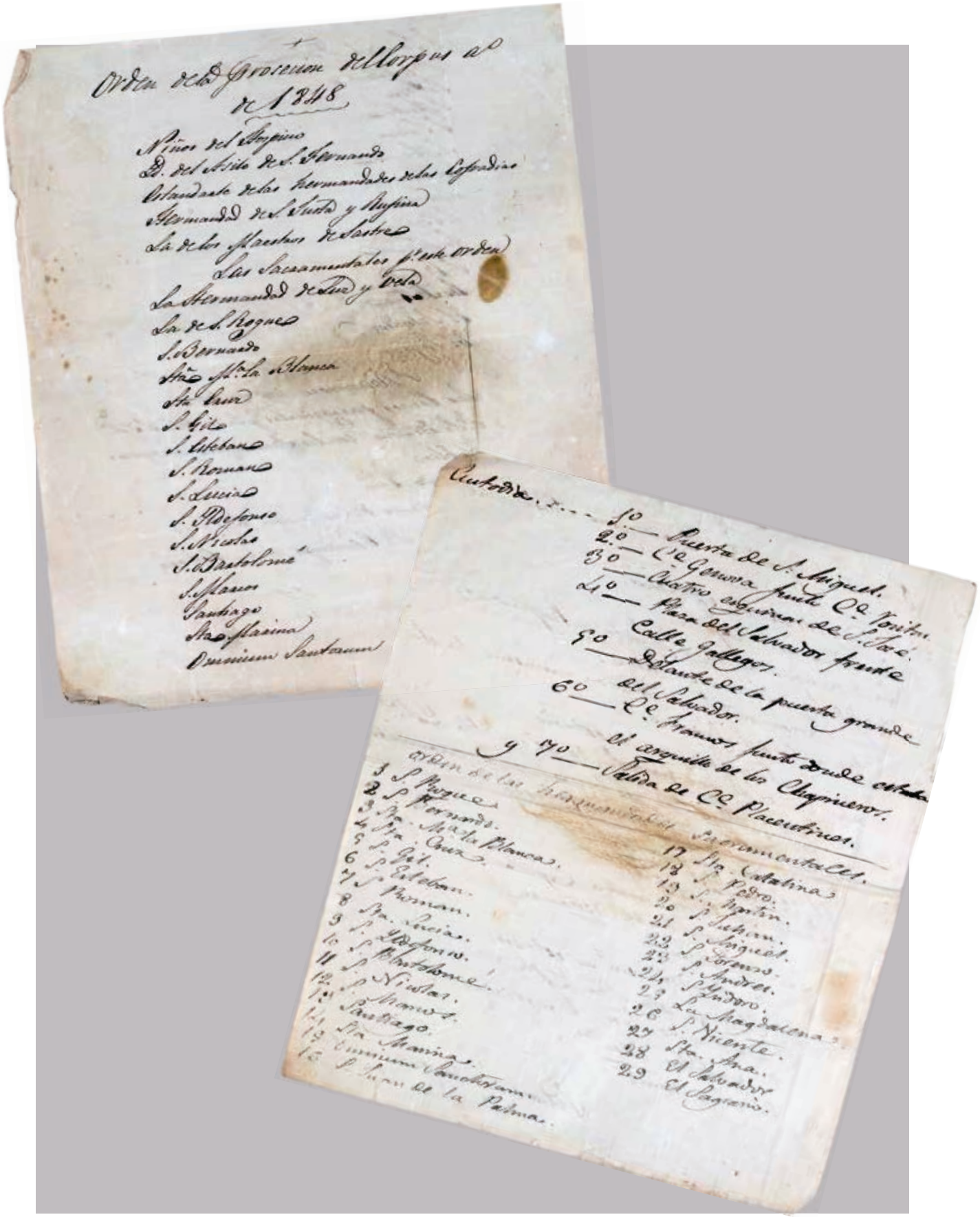
ROSA Y LÓPEZ, S. de la: *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Imprenta de F. de P. Díaz, Sevilla, 1904.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta Grande: el Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1980.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

SANZ SERRANO, M.J.: "Otras procesiones del Corpus en Sevilla", *Isidorianum*, nº 3, 1993, pp. 163-181.

SANZ SERRANO, M.J.: "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: Castillos y danzas", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp.123-137.



Orden de la Procesion del Corpus a
de 1848

Niños del Angeles
D. del Asilo de S. Fernando
Estandarte de las Hermandades de las Cofradias
Hermandad de S. Isidro y Angelina
La de los Maestros de Sastre
Las Sacramentales fuera orden
La Hermandad de Ave y Vera
La de S. Roque
S. Bernardo
Sta. Mª la Blanca
Sta. Cruz
S. Gil
S. Esteban
S. Roman
S. Lucia
S. Ildefonso
S. Nicolas
S. Bartolomé
S. Manuel
Santiago
Sta. Marina
Omnium Sanctorum

Autoridades ... 1º — Puerta de S. Miguel.
2º — Cª Genova frente Cª Positos.
3º — Cuatro esquinas de S. José.
4º — Plaza del Salvador frente
Calle Gallegos.
5º — Rotonda de la puerta grande
del Salvador.
6º — Cª Tenores frente donde estaba
el arquillo de los Chapineros.
y 7º — Salida de Cª Placentinos.

Orden de las Hermandades Sacramentales.

1 S. Roque
2 S. Fernando
3 Sta. Mª la Blanca
4 Sta. Cruz
5 S. Gil
6 S. Esteban
7 S. Roman
8 Sta. Lucia
9 S. Ildefonso
10 S. Bartolomé
11 S. Nicolas
12 S. Manuel
13 Santiago
14 Sta. Marina
15 Omnium Sanctorum
16 S. Juan de la Palma
17 Sta. Catalina
18 S. Pedro
19 S. Antonio
20 S. Sebastian
21 S. Miguel
22 S. Cosme
23 S. Andres
24 S. Eulogio
25 La Magdalena
26 S. Vicente
27 Sta. Ana
28 El Salvador
29 El Sagrario

ORIGEN DE LA FESTIVIDAD Y EL ORDEN DE SU PROCESIÓN SOLEMNE

1

RELACIÓN BREVE DEL ORDEN CON QUE SE HAZE LA SOLEMNE PROCESSION DEL CORPUS CHRISTI EN ESTA SANTA IGLESIA PATRIARCHAL DE SEVILLA. IMPRESSO EN SEVILLA: POR JUAN FRANCISCO BLAS DE QUESADA, IMPRESSOR MAYOR DE DICHA CIUDAD, S.A. (1701-1726?)

[8] p.; 4º

BCC, FG. PPVV 4º, sign.: 80-1-13(4)

2

NOTICIA DEL ORIGEN DE LA FESTIVIDAD DEL CORPUS CHRISTI VARIACIONES QUE HA TENIDO LA PROCESIÓN GENERAL EN LOS ANTERIORES TIEMPOS Y ORDEN CON QUE SE EXECUTA A LA PRESENTE EN LA SANTA IGLESIA DE ESTA CIUDAD DE SEVILLA. EN LA IMPRENTA DEL SETABIENSE, SEVILLA, ¿1814?

Folleto

12 p.; 4º

BCC, sign.: Fol 5-32

Las llamadas "Relaciones de sucesos" tan frecuentes en el siglo XVIII, eran publicaciones breves que relataban eventos importantes y de interés general y cuyo objetivo era informar, entretener y conmover al lector considerándose como precursoras del periodismo moderno.

Su distribución era amplia y accesible para un público general, lo que las convierte en una fuente importante de información de la época. No solo proporcionan noticias, sino que también reflejan la mentalidad y las preocupaciones de la sociedad de su tiempo, convirtiéndose en valiosas fuentes históricas.

En estos dos impresos enmarcados dentro de esta tipología documental, podemos encontrar el origen de la festividad del Corpus y el orden de su procesión solemne.

El folleto (Fol-5-32) de 12 páginas y en formato 4º, fue publicado a comienzos del siglo XIX y versa sobre el origen de la festividad del Corpus y las modificaciones de la procesión que van sucediéndose a lo largo de los años. En la primera hoja comienza el texto con un título con distintas tipografías y tamaños de letra en donde se aprecia el contenido general de la noticia y al final del texto y antes del colofón la frase del autor de la noticia: "Creo haber cumplido con lo que ofrecí al principio de esta relación, pues son las únicas noticias que he podido adquirir, y que ofrezco a mis conciudadanos".

En cuanto al significado, podemos decir que el Corpus es una fiesta eminentemente religiosa que nace como exaltación universal del Santísimo Sacramento; lógicamente, el Corpus celebraba el Sacramento por excelencia, es decir la Eucaristía, la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma, que era un dogma insistentemente combatido por los protestantes. Todas las artes, desde las plásticas a las literarias, pasando por la música, que se desarrollaban en la procesión, tenían por objeto la exaltación y defensa del Sacramento.

RELACION
BREVE
DEL ORDEN,
CON QUE SE HAZE LA SOLEMNE PROCESSION
DEL
CORPUS
CHRISTI
EN ESTA SANTA
IGLESIA
PATRIARCHAL
DE SEVILLA.

Impresso en Sevilla: Por Juan Francisco Blas de Quesada, Impressor Mayor de dicha Ciudad.

1

Relata la solemnidad de la procesión desde el origen de la instauración de la festividad en el año de 1262 por el papa Urbano IV hasta el año de 1812, que: "por disposición del intruso gobierno, se mandó concurrieran á esta procesión todas las hermandades Sacramentales de las iglesias parroquiales de esta ciudad, por el orden de su antigüedad…".

La imprenta del Setabiense, parece que perteneció a Nicolás Pérez, doctor teólogo, catedrático de moral, escritor, crítico literario y traductor que durante esos años permaneció en Sevilla. Intentó acceder a la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, pero no lo consiguió, y allí se conserva su inédito *Elogio de las Buenas Letras.*

En el impreso BCC, FG. 80-1-13(4), se informa del orden, disposición y gobierno de la procesión del Corpus. El Corpus Christi como expresión pública, ha sido la fiesta más importante de toda la Europa Occidental ya desde la Baja Edad Media. Se distribuían en forma de hojas sueltas, pliegos o pequeños libros.

Esta relación relata la solemnidad de la procesión y el orden establecido para ella. En la última página indica que "para la dirección, buen orden, y gobierno de esta Procession nombra el Cabildo de esta Santa Iglesia una Diputación de tres Capitulares con competente número de Capellanes, o Cetreros, para que les assistan".

El formato utilizado en este caso para su distribución fue un impreso con una extensión de 8 páginas, probablemente encargado por la Iglesia de Sevilla, que deseaba documentar dicho acontecimiento, informando y a la vez entreteniendo, a los destinatarios de esta noticia.

La fecha de impresión (1701-1726?), ha sido deducida por la actividad en Sevilla de Juan Francisco Blas de Quesada, quien acumuló el privilegio de difundir las disposiciones de los cabildos y algunas órdenes religiosas, trabajo que realizó con una seria periodicidad, lo que sin duda le hizo conocido en la ciudad. Es una impresión cuidada luciendo una portada con orla tipográfica. El texto también enmarcado, aunque con orla de inferior tamaño a la de la portada. Inicial grabada y adorno al final de la obra.

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

21. . . . 6
1.818.
Fol 5/22

NOTICIA HISTORICA
DEL ORIGEN DE LA FESTIVIDAD
DEL
CORPUS CHRISTI,
VARIACIONES QUE HA TENIDO
LA PROCESION GENERAL,

En los anteriores tiempos, y órden con que se executa á la presente en la Santa Iglesia de esta Ciudad de Sevilla.

La solemnidad del Corpus-christi es una de las mas principales que se celebran en toda la cristiandad, fue instituida por el Papa Urbano IV, en el año de 1262, el qual la hizo de precepto, pues ya se solemnizaba en algunas iglesias por particular privilegio. El Papa Clemente V, la confirmó en el concilio celebrado en el año de 1311; lo mismo hizo el Papa Juan XXII, y desde entónces se ha celebrado con mas suntuosidad en toda la Iglesia universal. Se le atribuye el origen de la procesion al citado Juan XXII, á pesar de que se llevaba al Santísimo Sacramento en procesion desde el siglo XI en la del Domingo de Ramos; lo cierto es que la que en este dia se hace con tanta pompa y solemnidad es una de las principales partes de esta gran festividad, pues se lleva en triunfo á Jesucristo realmente presente en la adorable Eucaristía.

2

"VISTA, Y PERSPECTIVA DE LAS CASAS DEL CAVILDO DE SEVILLA. CELEBRE PROCESION DEL CORPUS", 1738

Pedro Tortolero (Sevilla,?-1766)

Grabado, talla dulce

1 lám. 34,5 x 48,5 cm

BAS, sign.: 51-206 (1)

Se trata de uno de los dos grabados calcográficos plegados, añadidos con posterioridad al volumen conservado en el fondo de la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla de Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Seuilla, metropoli de la Andaluzia : que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246 en que emprendio conquistarla del poder de los moros el gloriosissimo Rey S. Fernando Tercero de Castilla y Leon hasta el de 1671 en que la Catolica Iglesia le concediò el culto y titulo de Bienauenturado* e impreso en Madrid en 1677.

La procesión del Corpus Christi en Sevilla se ha caracterizado siempre por una gran solemnidad y lujo, que lleva a la ciudad a desplegar el máximo ornato. Es seguramente una de las más hermosas ceremonias que se pueden contemplar, y en este grabado atribuido a Pedro Tortolero, se relata la solemnidad y el lujo que despliega la ciudad de Sevilla en el año de 1738, haciendo particular hincapié en el ornato, no solamente de la ciudad, sino también en la indumentaria de los participantes, alcanzando un punto de ostentación incomparable.

Pedro Tortolero, pintor y grabador sevillano del siglo XVIII, fue discípulo del pintor Domínguez Martínez, en cuyo taller trabajó durante años. Se dedicó a la pintura de lienzos y mural, de la que se conservan ejemplos en las iglesias de San Isidoro y San Luis de los Franceses, así como al grabado y a las labores de dorado y policromado de retablos. En su pintura se aúnan el sentido amable y de cuidadoso acabado, propio de la continuidad del murillismo durante el siglo XVIII y, por otro lado, la afición por las escenografías murales al estilo de Valdés Leal, ambas influencias recibidas de Martínez.

Grabó una serie de las más valiosas estampas en las que se reflejaban diversos puntos de la ciudad. El grabado en exposición se centra en el edificio del ayuntamiento, ante el que desfila la procesión del Corpus dando vida a la plaza de San Francisco, curiosamente sin los toldos y altares que se colocaban con motivo de esta festividad. Con la leyenda "Vista, y perspectiva de las Casas del Cavildo de Sevilla. Celebre Procesion del Corpus. 1738".

La procesión celebrada siempre en jueves, según la liturgia tradicional, ha cambiado actualmente al domingo siguiente al dicho jueves, debido a las necesidades del mundo contemporáneo. Sin embargo, algunas ciudades con tan arraigada tradición, como Granada, Toledo y Sevilla, han seguido celebrando la procesión el jueves correspondiente al calendario tradicional. Fue instituida por el papa Juan XXII en 1317, y según se desprende de la documentación consultada y siguiendo a D. José Gestoso en *Curiosidades Antiguas Sevillanas* en 1910, comenzaba bien temprano después de rezado el Oficio en la Catedral.

Durante los siglos XV y XVI la complejidad del cortejo de la procesión era importante , y en la primera mitad del siglo XVII, hacia 1630, el abad Gordillo en un minucioso relato indica el orden, comenzando por la Tarasca y los Gigantes, le siguen las cofradías según su antigüedad, órdenes religiosas (también por antigüedad), las cruces de las 25 parroquias adornadas con velos, el personal eclesiástico de la catedral, los canónigos del Salvador, los canónigos y otras dignidades de la catedral, el arzobispo con su séquito, los capellanes de las iglesias y monasterios, las reliquias (Lignum Crucis, reliquia de San Cristóbal, cáliz-relicario de San Clemente, reliquia de San Pedro…Tablas Alfonsíes…), y la gran custodia de plata, acompañada por eclesiásticos y llevada por 24 trabajadores del puerto.

A lo largo del siglo XVIII, en la fiesta del Corpus, la estructura de la procesión siguió siendo la misma, y para conocerla disponemos de las imágenes del cortejo en este grabado de Tortolero (1738).

Pilar Jiménez de Cisneros Vencelá

BIBLIOGRAFÍA

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: *Elogio de la fiesta del Corpus,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2003.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas*, El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910, p. 92.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 24-42.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

SANCHO CORBACHO, A.: *Iconografía de Sevilla*, Abengoa, Sevilla, 1975, Lám. XLVIII.

SERRERA, J.M., OLIVER, A. y PORTÚS, J.: *Iconografía de Sevilla (1650-1790),* Focus-Ediciones el Viso, Sevilla-Madrid, 1989.

IMÁGENES DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN EL SIGLO XIX

1

PLAZA REAL AND PROCESSION OF THE CORPUS CHRISTI AT SEVILLE, 1836

David Roberts (Stockbridge, 24 de octubre de 1796-Londres, 25 de noviembre de 1864), dibujo Edward Goodall (Leeds, 17 de septiembre de 1795-Londres, 11 de abril de 1870), grabado Calcografía. Papel, tinta negra

12 x 15,7 cm

BCC, FLC, nº 83

2

HIGH ALTAR SEVILLE CATHEDRAL, 1837

David Roberts (Stockbridge, 24 de octubre de 1796-Londres, 25 de noviembre de 1864), dibujo Thomas Allom (Londres, 13 de marzo de 1804-21 de octubre de 1872), grabado Litografía. Papel, tinta negra iluminada

42 x 31 cm

BCC, FLC, nº 85

3

SEVILLE CATHEDRAL, 1837

David Roberts (Stockbridge, 24 de octubre de 1796-Londres, 25 de noviembre de 1864), dibujo Thomas Allom (Lambeth, Londres, 13 de marzo de 1804-Barnes, Londres, 21 de octubre de 1872), grabado

Litografía. Papel, tinta negra iluminada

39,5 x 27 cm

BCC, FLC, nº 86

PLAZA REAL AND PROCESSION OF THE CORPUS CHRISTI AT SEVILLE.

1

4

ESPAGNE. ESPAÑA. PROCESSION À SEVILLE, 1847

Augustin François Lemaître (París, 1797-1870), grabado y edición

Litografía. Papel, tinta negra. Iluminado a mano

13 x 9,2 cm

BCC, FLC, n.º 87

5

PROCESIÓN DEL CORPUS, EN SEVILLA, 1869

Valeriano Domínguez Bécquer (Sevilla, 15 de diciembre de 1883-Madrid, 23 de septiembre de 1870), dibujo

Bernardo Rico y Ortega (El Escorial, Madrid, 1825-Madrid, 1894), grabado

Xilografía. Papel, tinta negra

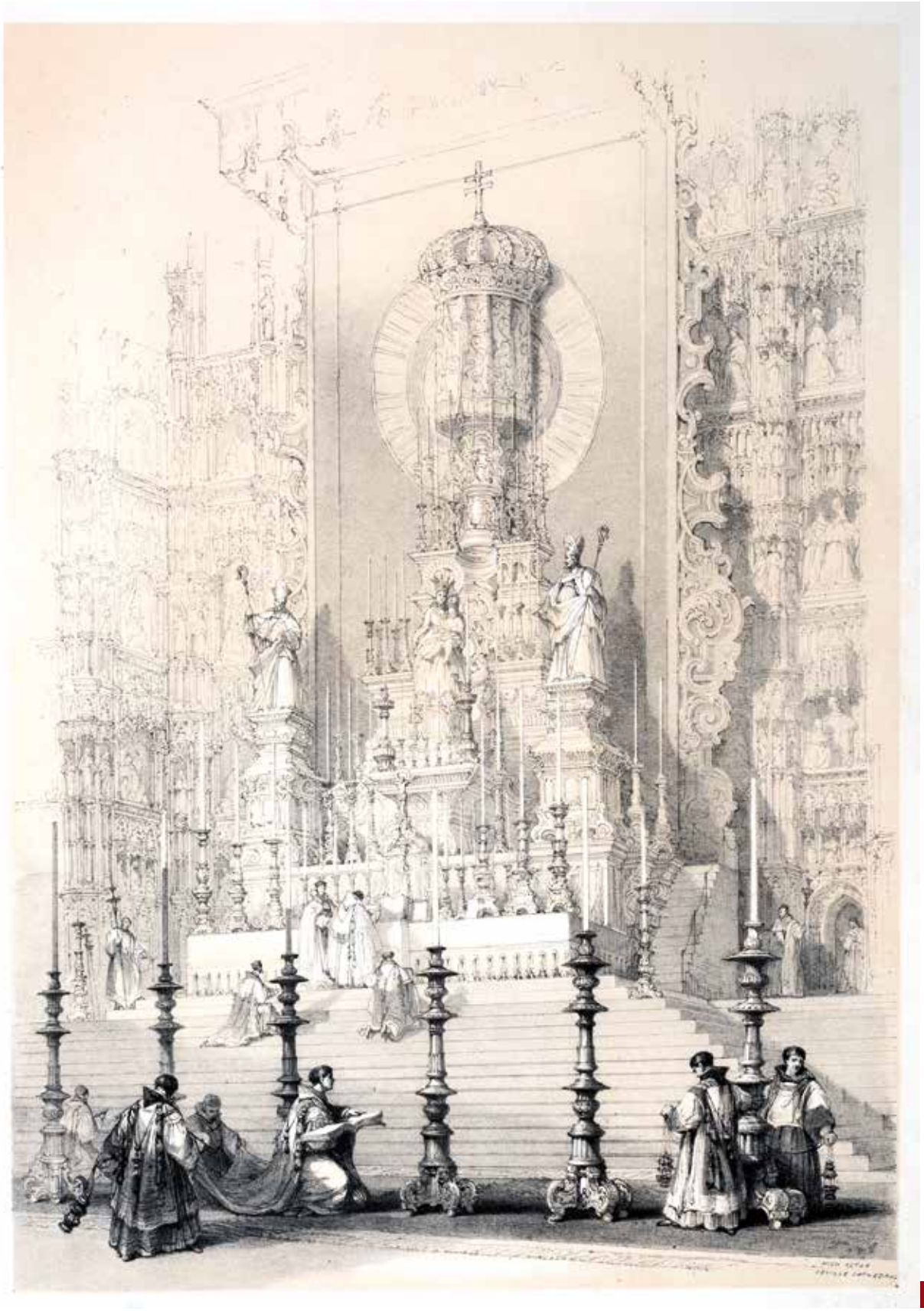
26,3 x 19 cm

BCC, FLC, n.º 91

La imagen de España entre los viajeros ingleses y franceses a lo largo del siglo XIX fue una combinación de admiración, curiosidad y, a veces, estereotipos. País cercano geográficamente, pero distante en historia, religión, costumbres y valores, era percibido como un lugar exótico, lleno de contrastes y paisajes impresionantes. Se ha dicho que "en las primeras décadas del siglo XIX, una verdadera hispanofilia recorre Europa". Los relatos de los viajeros que recorrieron España durante la primera mitad del siglo XIX buscaban lo que consideraban lo "primitivo" y lo "auténtico", lejos de la modernidad de sus propios países, años en los que conviven tanto el relato escrito como la imagen pictórica.

España estaba de moda entre los artistas europeos, las pinturas de los grandes maestros españoles, Velázquez, Murillo, Zurbarán, empezaban a conocerse y valorarse; también existía una visión más comercial debida a la amplia demanda del público europeo por lugares considerados entonces exóticos. En esa admiración y mitificación de la cultura española, dibujantes y grabadores pondrán sus ojos sobre Andalucía y, especialmente, sobre la ciudad de Sevilla, sobre sus monumentos, creencias, costumbres y fiestas populares, entre las que destacará por su solemnidad y magnificencia la celebración del Corpus Christi.

Artistas como el pintor escocés David Roberts se enmarcan en esa corriente de viajeros románticos que, tras la Guerra de la Independencia, empezaron a sentirse atraídos por nuestro país. Viajó por España entre diciembre de 1832 y septiembre de 1833 con la intención de aprovechar al máximo su estancia en el país acumulando bocetos que, más tarde, serían la base de múltiples grabados, litografías, acuarelas o cuadros al óleo. A principios de mayo de 1833 Roberts llega a Sevilla, donde permaneció hasta septiembre del mismo año.



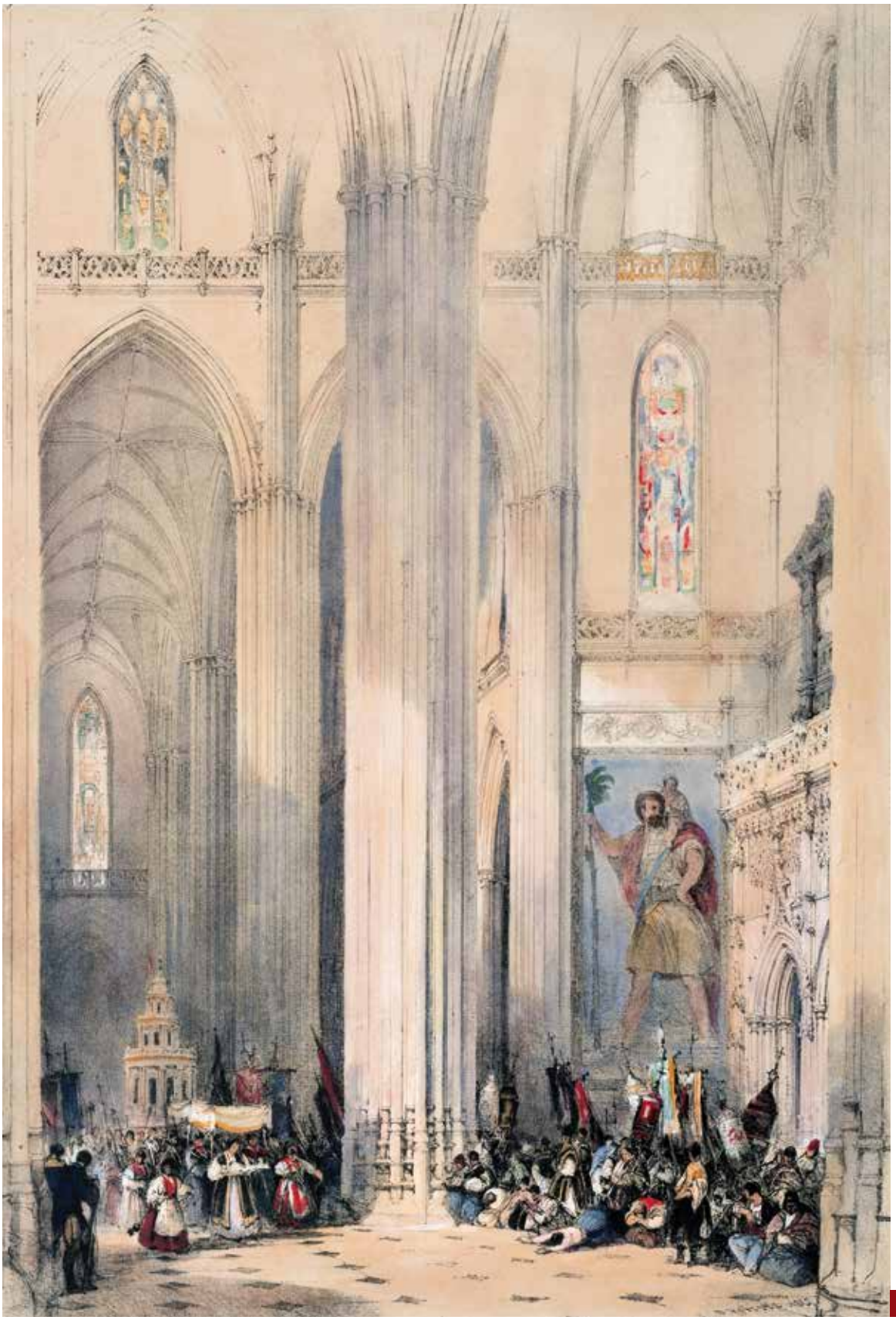
2

En esta meta soñada dibujó e hizo bocetos de la ciudad, de sus monumentos y de sus fiestas con ese gusto por lo sublime y pintoresco.

La espectacularidad de la celebración del Corpus Christi en las naves góticas de la catedral de Sevilla sedujo a Roberts, tal y como se puede observar en los dos grabados que traemos como ejemplo. Ambos se incluyen en el álbum de litografías que tituló *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832&1833*, London, Hodcson & Graves, 1837. La obra titulada *High Altar Seville Cathedral* nos muestra la celebración de la octava del Corpus Christi en el presbiterio de la capilla mayor. La composición es captada de manera angular, ya que el altar sobre las gradas es visto desde un lateral, presentando seis grandes blandones delante con algunos monaguillos con sus dalmáticas y portando diferentes elementos litúrgicos para asistir al clero y a la ceremonia. Roberts recrea el altar de plata dando protagonismo a las esculturas de San Leandro y San Isidoro y, en el centro, una imagen sedente de la Virgen de la Sede, elevadas en tres estilizadas peanas. Si bien el gusto por fantasear la realidad es un rasgo romántico, en el caso de Roberts se refuerza por sus comienzos como pintor de escenografías.

La segunda obra lleva como título *Seville Cathedral* y pertenece a la misma colección. La imagen ha sido coloreada y destaca la gran pintura de San Cristóbal a la derecha del dibujo, junto a la capilla de la Piedad, en el interior de la puerta de San Cristóbal o del Príncipe. En el lateral se agolpa el pueblo en espera del paso procesional con banderas y estandartes, otros se arrodillan en actitudes exageradas. El cortejo procesional se sitúa bajo las bóvedas de la catedral. Por lo general, Roberts deforma las proporciones de lo que ocurre en la escena, buscando casi siempre un punto de vista bajo, que las alarga y estiliza engrandeciéndolas por contraste con las figuras humana. Es el triunfo de la verticalidad como símbolo de la elevación espiritual.

El siguiente grabado, con la inscripción *Plaza Real and Procession the Corpus Christi at Seville* aparece en la obra de Thomas Roscoe *The Tourist in Spain. Andalusia*, London, Robert Jennings and Cº, 1836. En esta obra Roberts captura la vibrante atmósfera de la procesión del Corpus por las calles de Sevilla. La pintura muestra la plaza Real (actual plaza de San Francisco), un espacio emblemático, lleno de vida y color, con una multitud de



3

personas participando en la procesión. Roberts destaca por su atención al detalle, que se puede apreciar en los trajes tradicionales de los habitantes, la arquitectura del entorno, en el paso del cortejo. Es de interés observar este grabado, ya que de manera insólita aparece al fondo el perfil completo de la catedral.

Las colecciones de litografías editadas en Francia, al igual que en Inglaterra, suelen ser fruto del trabajo combinado de dibujantes y litógrafos. Es el caso de Augustin François Lemaître (grabador, litógrafo dibujante, editor y fotógrafo) que, en sus numerosos viajes por Europa, realizó dibujos y grabados que posteriormente publicaría con la editorial francesa Firmin Didot Frères. La estampa titulada *Procession à Seville. Procesion en Sevilla*, se incluye entre las páginas 132 y 133 del tomo *Espagne: depuis l'expulsion des maures jusqu'a l'année 1847, par Joseph Lavallée,* de la colección *L'univers: histoire et description de tous les peuples,* publicado en París en 1867. Aparece coloreada, resaltando el dorado que acentúa la solemnidad del cortejo. En el lateral derecho cuatro figuras en actitud recogida. La escena, que tanto recuerda a la de David Roberts, bien pudiera situarse en la plaza de San Francisco.

Y cerramos este recorrido sobre la imagen que la celebración del Corpus Christi sevillano despertó entre los pintores no solo europeos, con un grabado de Valeriano Domínguez Bécquer en su etapa como ilustrador en el *Museo Universal*, considerada la principal revista ilustrada española de mediados del siglo XIX. Valeriano creaba imágenes que acompañaban textos de su hermano Gustavo Adolfo y otros escritores de la época. Esta *Vista de la Procesión del Corpus, en Sevilla* evidencia su habilidad para el dibujo y los detalles. El incienso crea una atmósfera envolvente, a la derecha los músicos siguen la batuta del maestro y el baile de los seises bajo la atenta mirada del prelado que se hace casi dueño de la escena. Al fondo, la custodia y la Giralda. Sirva de colofón el final del texto que acompaña al grabado: "Las tropas tendidas en la carrera, los arrayanes y flores que sobre alfombra de arena embalsaman las calles, el poético repique de la voltaria giganta, el eco de las músicas, el sol clarísimo y la alegría de los espectadores, constituye un espectáculo que difícilmente se borra de la memoria del que haya tenido la suerte de presenciarlo".

Virtudes de la Riva Pérez

ESPAGNE.
ESPAÑA.
91
Procession à Seville.
Procesion en Sevilla.

4

BIBLIOGRAFÍA

ALFAGEME RUANO, P.: *El romanticismo sevillano: Valeriano Bécquer, ilustrador*, Padilla, Sevilla, 1989.

CALVO SERRALLER, F. y CARRETE PARRONDO, J.: *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Focus-Ediciones El Viso, Sevilla-Madrid, 1991.

DE LATOUR, A.: *Estudio sobre España: Sevilla y Andalucía*, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2008, pp. 125-134.

GÁMIZ GORDO, A.: "Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitectura, hacia 1833", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica,* n.º 15, 2010, pp. 54-65.

GIMÉNEZ CRUZ, A.: *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor, 1832-33*, Universidad de Málaga, Málaga, 2004.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Valeriano Bécquer. Romántico y andariego (1833-1870),* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1999.

GUEVARA PÉREZ, E.: "Miradas extranjeras a la celebración del Corpus en Sevilla. El caso del pintor romántico escocés David Roberts en 1833", *Boletín de las cofradías de Sevilla,* nº 875, 2024, pp. 445-446.

LAVALLÉE, J.: *Espagne: depuis l'expulsion des maures jusqu'a l'année 1847. Iles Baléares et Pithyuses, par Fréderic Lacroix. Sardaigne, par De Grégory. Corse, par Friess* de Colonna, Firmin Didot Fréres, Paris, 1867.

MIRANDA DÍAZ, B.: *El mudéjar sevillano en la estampa romántica del siglo XIX. Colección F. Luque Cabrera,* Asociación Cultural Mujeres que Ayudan, Sevilla, 2014.

El Museo Universal, núm. 22, año XIII, Madrid, 30 de enero de 1869, pp. 173-174

PÉREZ ESCOLANO, V.: "La plaza de san Francisco y la centralidad urbana", en *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco*, Fundación Cajasol, Sevilla, 2016, pp. 8-44.

ROBERTS, D.: *Picturesque sketches in Spain taken during of years 1832 & 1833,* Hodcson & Graves, London 1837.

ROSCOE, T.: *The Tourist in Spain. Andalusia*, Robert Jennings and Cº, London, 1836.

SANCHO CORBACHO, A.: *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, Abengoa, 1975.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2023, pp. 314-320.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, El autor, Sevilla, 1981.

VV.AA.: *Colección Luque Cabrera. La Catedral de Sevilla en 100 estampas (siglos XVIII-XX),* Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2013.

VV.AA.: *Sevilla en la estampa: Donación Luque Cabrera,* Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2017.

PROCESION DEL CORPUS, EN SEVILLA

5

XII

Los seises

Los seises de la catedral de Sevilla

HERMINIO GONZÁLEZ BARRIONUEVO

Los seises de la catedral de Sevilla son actualmente diez niños que realizan una danza sagrada, ante el Santísimo, en tres ocasiones durante el año: en la octava del Corpus, en la octava de la Inmaculada, y en el triduo de Carnaval. Esta tradición hunde sus raíces en la época del Renacimiento y, aunque se practicó también en algunas otras catedrales españolas, se ha conservado únicamente en Sevilla, donde ha ido remodelándose a lo largo de los siglos y es hoy día conocida y admirada por todas partes.

ORIGEN

La presencia de niños cantores en las iglesias es una tradición muy antigua, pues remonta, al menos, al siglo IV. Por eso bien podría afirmarse que, desde los inicios de la Iglesia, los niños han participado en las ceremonias y oficios divinos.

De ello nos habla la peregrina Egeria, quien en su viaje a Jerusalén describe la liturgia de la ciudad santa a finales del siglo IV, y cuenta que un nutrido grupo de niños responde *Kyrie eleison* a cada petición que realiza el diácono en la celebración vespertina (Lucernario) de la iglesia del Anástasis (de la Resurrección) de Jerusalén (ca. 381-282)[1]. En el rito galicano, el salmo responsorial de la misa era cantado por un grupo de niños[2]. Estos tomaban parte en algunos responsorios del oficio ambrosiano "*ad lectionem*" e "*in baptisterio*"; unos cantos de los que Moneta Caglio (1957) contabiliza hasta cuarenta y llevan a menudo la rúbrica "*cum pueris*" o "*cum infantibus*"[3].

Los niños intervenían también en las catedrales, al menos en la Baja Edad Media, donde ejercían el oficio de acólitos e intervenían en las secciones solistas del responsorio breve y otros versículos del oficio.

La participación de un grupo de niños en la liturgia diaria de la catedral de Sevilla se remonta a la restauración de su diócesis, tras la conquista de Sevilla por el rey Fernando III (en 1248), cuya iglesia fue dedicada el 11 de mayo de 1252 por don Gutiérrez, obispo de Toledo, bajo el título de Santa María de la Sede.

Los estatutos de la catedral hispalense, promulgados el 29 de mayo de 1261 por el arzobispo don Remondo y su cabildo[4], nos hablan de un grupo de muchachos, designados *alumni cori* que, junto con los *clerici cori*, estaban bajo la jurisdicción del chantre y la supervisión de su vicario o *sucentor* (sochantre) que le asistía y ayudaba en el desempeño de sus obligaciones; esto es, el conjunto formado por los denominados posteriormente *clérigos de la veintena*, *veinteneros* o simplemente "la veintena", más el de los *mozos de coro* que luego, en un determinado momento, se desdobló en *mozos de coro* o acólitos y *seises* o niños cantores. El mantenimiento de los acólitos, y en general de los mozos de coro, necesarios para el buen desarrollo de las celebraciones litúrgicas, procedía de los ingresos destinados a la catedral por el rey Fernando III y su hijo Alfonso X[5].

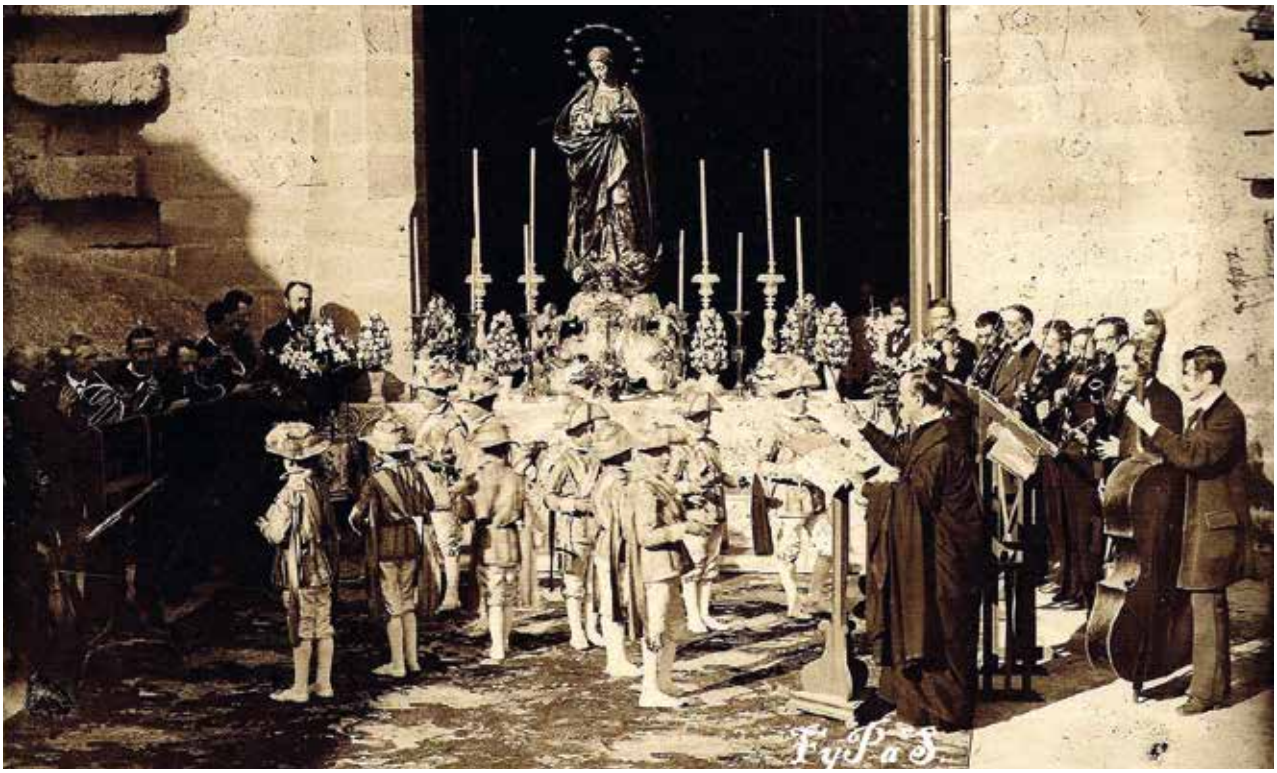
[1] "Una vez terminados [los salmos y las antífonas], según costumbre, se levanta el obispo y queda de pie junto al candel, es decir, ante la gruta; y uno de los diáconos recuerda el nombre de cada uno, según costumbre, los muchachos pequeños que allí están van respondiendo continuamente: *Kyrie eleyson,* o como decimos nosotros: *Señor ten piedad*; voces que forman un eco prolongado". ARCE, A. (Ed.): *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, Editorial BAC, Madrid, 1996, p. 259, nº 4-5.

[2] ILHEY, D.: *Western plainchant. A handbook*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 501.

[3] Algunos de estos cantos llevan un largo melisma y otros dos, que forman (las *melodiae primae* y *melodiae secundae*) y su esquema interpretativo es el mismo que se usaba en la práctica responsorial del rito de Roma, donde el responsorio se cantaba dos veces al principio y luego otra vez todo completo hasta el final; unas repeticiones que posiblemente fueran más numerosas en las fiestas importantes. El melisma, con su estructura de repeticiones, se encuentra principalmente en el *psalmellus* (gradual), el *alleluia*, y la *offerenda* de la Misa ambrosiana, y también en los responsorios del Oficio, donde los más conocidos son los responsorios *ad lectionem* e *in baptisterio* del Oficio matinal. *Ibidem*, pp. 542-544.

[4] Estas constituciones siguen a otras emanadas de varios cabildos castellano-leoneses, el modelo fueron las de la catedral de León, dadas por Honorio III el 25 de mayo de 1223. Véase COSTA Y BELDA, E.: "Las constituciones de Don Raimundo de Losaña para el cabildo de Sevilla (1261)", *Historia, instituciones, documentos*, nº 5, 1978, pp. 169-235 y 195, 201-202 y 223.

[5] Los ingresos procedentes de los diezmos de su almojarifazgo (en 1252). DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los seises de la catedral*



Los seises y la Escolanía con su maestro. Fotografía de J. Laurent, hacia 1880.

El grupo de muchachos que, sin ser clérigos, atendían a las celebraciones litúrgicas, en la catedral, se denominaron primeramente mozos de coro, pues su función era la de ejercer como acólitos, en los oficios corales y en las misas. Su papel era, por tanto, importante e incluso necesario para el culto solemne; por esta razón, aparecen ya desde la apertura de la catedral y se organiza el culto, tras la conquista de Sevilla por el rey san Fernando. Se comprende que los mozos de coro no era un simple grupo de jóvenes que se limitaba a trabajar en la catedral, sino que era un grupo que conocía y atendía a las celebraciones litúrgicas y participaban en ellas activamente.

Poco a poco, con el tipo y las necesidades prácticas de la liturgia catedralicia, se fueron creando dos grupos de muchachos con dos funciones específicamente diversas: los mozos de coro, dedicados a atender a la liturgia y otros menesteres relativos al culto de la catedral, y un grupito selecto cuya misión concreta era, sobre todo, el canto; estos fueron los niños cantores, que intervenían en algunos momentos de las celebraciones.

Todavía en el siglo XV y comienzos del XVI no aparecen suficientemente definidos los dos grupos de muchachos que asisten a la liturgia de la catedral hispalense. Podemos afirmar que el proceso de separación entre mozos de coro y seises (no la nomenclatura) culminó en 1532 cuando los niños del coro (no los seises) ingresaron en el efímero Colegio del Cardenal, fundado unos años antes por el cardenal Alonso Manrique para albergar a los jóvenes que se preparaban para la carrera eclesiástica. Su reglamento establecía que los niños del coro debían vestir ropa de color púrpura, no roja, para que pudieran distinguirse de los niños cantores que vivían con el maestro de capilla[6].

Pero todavía en esa época la terminología permaneció bastante ambigua, pues se utilizaba la expresión *mozo de coro* genéricamente para ambos grupos, y los términos *maestro de los mozos* y *maestro de capilla* aparecen ocasionalmente como sinónimos[7].

de Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904, pp. 30-31.

6 Los niños cantores deben vestir "opas moradas e no sean coloradas, porque haya diferencia de los otros seis, e no sean pardillas, porque también haya diferencia de los otros colegiales, e que estos veinte mozos se llamen los colegiales del coro". DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los seises*…, op. cit., p. 43.

7 La evidencia sugiere que este proceso estaba ya definido hacia 1467. Este año, una de las dotaciones votivas, recibidas por el cabildo, se refiere a "el sochantre con los mozos que el muestra, e el maestro de los mozos con sus discípulos cantores". En 1474, las

NOMBRE Y SU NÚMERO

En España se llamaba "seises" a los niños cantores de las catedrales, las colegiatas, la capilla real y demás capillas musicales[8].

Lo mismo que sucedió con los clérigos, encargados del canto llano en las catedrales españolas, que en el Renacimiento pasaron a denominarse "clérigos de la veintena" o "veinteneros", teniendo en cuenta que solían ser veinte los que se encargaban del canto llano en el coro de las catedrales, así ocurrió con los niños cantores, que a partir de la mitad del siglo XVI comenzaron a denominarse seises[9], por el número de jovencitos que formaban parte de este conjunto.

Este número de componentes fue variando: en la primera mitad del siglo XV, los niños de coro aumentaron de cinco, que eran en 1414 (la fecha más temprana en que se fijó su número), a siete en la década de 1430 y a ocho en 1440. En los primeros años del siglo XVI su número alcanzó un máximo excepcional de doce seises, aunque por lo general se mantuvo entre ocho y diez; pero seis fue el número más común e incluso paradigmático, y este es el que fijó la bula de Eugenio IV para la catedral hispalense, en 1439; de ahí la denominación de seises[10], común a toda España desde mediados del siglo XVI.

Un nombre que recogen los documentos de la catedral de Sevilla, particularmente el *Libro de los seises* del Archivo de la Catedral, que nos muestra claramente que, en tiempos de Alonso Lobo, Francisco Campany, Andrés Martínez y Francisco de Santiago, eran seis los niños cantorcicos. Esto explica que los señores capitulares decidieran varias veces que se le concediera al maestro que cuidaba a los seises una suma de dinero extra, porque atendía o estaba atendiendo a algún niño más de los seis estipulados[11].

Al menos en el colegio de San Isidoro, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, los seises fueron generalmente más numerosos, pues, además de los seis titulares, solían existir otros dos "supernumerarios" que se preparaban para ejercer como titulares, llegado el momento. Simón de la Rosa se hace eco todavía, en 1904, de la misma situación bajo el magisterio de Evaristo García Torres[12].

MAESTRO DE CAPILLA

A lo largo del siglo XV, el *magister puerorum* o el *sucentor*, ambos también cantores de la catedral (de la veintena o/y de la de la capilla de música e incluso sacristanes), fueron los responsables de enseñar a los niños de coro, aunque no se conoce con detalle lo que enseñaban[13]. Tampoco

órdenes de pago (*libramientos*) a Nicola Brachio de Fierro se refieren a él como el maestro de los niños "de canto". En el acuerdo capitular del 5 de enero de1478, en que Pedro Sánchez de Santo Domingo fue nombrado, para reemplazar a Nicola Brachio de Fierro como maestro de los niños de coro, se cambió la palabra "coro" por la de "canto de órgano". Todo esto son claras indicaciones de la existencia de una posible especialización de los niños cantores ya por esta época. Archivo Capitular de Sevilla, Sección I, Libro 1, f. 2r. Alonso Pérez de Alba, a lo largo de su trayectoria como *magister puerorum* en la catedral de Sevilla, es designado indistintamente como maestro de los niños de coro (1492), maestro de los niños cantores (1496), y finalmente maestro de capilla (1503), aunque esto muestra una clara evolución. ACS, FC, Secc. I, Sign. 7050, f. 2r. Sign. 7052, f. 172v; Sign. 7054, f. 5v, Sig. 1077, ff. 168r y 175r.

[8] Así define a los seises el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española de la Lengua (1726-1739): "SEISES llaman en algunas iglesias cathedrales los niños que asisten a choro, y cantan canto de órgano y contrapunto. Llámanse seises porque se fundan en este número". *Diccionario de Autoridades*, vol. VI (1739); cita tomada del vol. III de la reimpresión de Madrid, Gredos, 1990, p. 69.

[9] Este es el plural vulgarizado y derivado de la palabra "seis" y, a su vez, una abreviación que corresponde a la frase completa "los seis niños cantores", ya que, después del primer tercio del siglo XV, el cabildo hispalense delimitó el número de niños cantorcicos a seis. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992, pp. 35-41. Además, en el siglo XVIII, encontramos dos supernumerarios y cuatro a principios del siglo XX, para sustituir, si fuera necesario, a alguno de los seis cantores, y para completar, hasta diez, el número tradicional en la interpretación de los bailes de seises del Corpus, Inmaculada y Carnaval.

[10] En la primera mitad del siglo XV, el número de niños de coro aumentó de cinco, que eran en 1414 (la fecha más temprana en que se fijó su número) a siete en la década de 1430 y a ocho en 1440. En los primeros años del siglo XVI su número alcanzó un máximo excepcional de doce seises, aunque por lo general se mantuvo entre ocho y diez.

[11] "…y los SSres. Mayordomos y Contadores de Fabrica hagan relación de lo que les está cometido, que les pareze que se deve dar al P[adr]e Maestro de Capilla, por el tiempo que a tenido nueve Seises, rateándolo lo que puede haverle hecho de costa, el dicho tiempo, los que a tenido más de los de su obligación, y ará que se probea lo que más combenga". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7102, f. 379v. Puede verse también, entre otros lugares, ACS, FC, Secc. I, Sign. 7102, ff. 365v, 399v.

[12] De la Rosa afirma también que en el colegio de San Isidoro existían, aparte de los seis niños seises, otros veinticinco colegiales: nueve llamados de primera clase, doce de segunda y cuatro supernumerarios que pasaban a ejercer como titulares cuando quedaba alguna plaza vacante en los dos grupos anteriores; todos ellos vestían manto o sotana negra y sobrepelliz, y cuando salían en formación llevaban manto, beca azul y bonete. DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los seises*…, op. cit., p. 115.

[13] Pero podemos deducir cuáles eran los puntos fundamentales de dicha enseñanza acercándonos a los tratados de dos maestros de mozos de coro de la catedral de Sevilla: *Arte de canto llano*…, de Juan Martínez (1530, con varias ediciones), y *Breve instrucción de canto llano para aprender brevemente el artificio del canto como para cantar*

Los Seises en 1885. Fotografía de Francisco García del Corral.

es posible precisar el origen del cargo del *magister puerorum* en la catedral de Sevilla, pero ya existía como oficio asalariado al menos a principios del siglo XV, pues aparece documentado, por primera vez (en 1419), el nombre de Alfonso Sánchez, que era, además, organero, organista, cantor y copista de música[14].

Resulta difícil determinar también si el *magister puerorum* y el *sochante* enseñaban a los niños de coro al mismo tiempo, desde el principio, pero todo hace suponer que a partir de la década de 1460 ambos preparaban a los muchachos por separado. Las clases del *sucentor* se centraban en el canto llano, y por tanto eran distintas de las impartidas por el *magister puerorum*, en cuyo cargo ejercieron, en estos años, Nicola Brachio de Fierro (entre 1464-1477) y Pedro Sánchez de Santo Domingo (entre 1478-1488)[15]. La abundancia de fuentes del archivo, durante el siglo XVI, apoyan dicha situación.

Unos años más tarde de la primera aparición del *magister puerorum* en los documentos de Sevilla, el cabildo hispalense dio un paso importante más gracias a la aprobación pontificia del cargo de maestro de capilla, creación que fue sancionada por la bula *Ad exequendum* de Eugenio IV (del 24 de septiembre de 1439), en la que se establecen los requisitos y obligacioness anejos a dicho cargo. Ejercía entonces de maestro de los niños cantores Pedro Martínez de la Caridad (entre 1434 y 1446) que figura en los documentos de la catedral como

Epístolas, Lecciones, Profecías y Evangelios, y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la santa iglesia de Sevilla, de Luis de Villafranca (Sebastián Trujillo, Sevilla, 1565). Incluso podemos pensar, en época más bien más avanzada de los seises, en algunos de los temas similares a los presentados por Francisco de Montanos en su *Arte de música theórica y práctica* (Diego Fernández de Córdova y Obiedo, Valladolid, 1592), que contiene seis partes o tratados distintos: 1) canto llano, 2) contrapunto, 3) canto de órgano, 4) compostura, 5) proporción y 6) arte de lugares comunes.

[14] RUIZ JIMÉNEZ, J.: "'The Sounds of the Hollow Mountain': Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance", *Early Music History,* nº 29, 2010, pp. 210 y 213, en cuya página puede verse una lista con los *magister puerorum* que van de Alfonso Sánchez a Pedro Fernández de Castilleja (de 1519 a 1575). RUIZ JIMÉNEZ, J.: "From Mozos de Coro towards Seises. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", *Young choristers, 650-1700,* Boydell & Brewer, Suffolk, 2008, p. 87.

[15] Al menos entre 1408 y 1459, el sochantre, el *magister puerorum*, un cantor, o una persona, no designada, recibió un salario anual de 900 maravedís porque "enseña a los mozos de la capilla", y en 1470 y siguientes, el salario del sochantre por esta enseñanza se había incrementado a 3.000 maravedís. ACS., FC, Secc. II, Sign. 8731, 8732 y 8736.

prebendado, y trece años más tarde Mateo Ximénez (1459)[16], cantor, clérigo de la veintena y "sacristán de la Sacristía", de quien se dice que "se hizo cargo de los niños del coro", lo que induce a pensar que recibió en su casa a los cantorcicos; de esto se podría pensar que fue entonces cuando los cantorcicos, que vivían hasta este momento en sus casas, comenzaron a convivir con el maestro.

La situación cambió a finales de siglo con el nombramiento de Alfonso Pérez de Alva (1482-1491) que figura como cantor, capellán, *magister puerorum* y finalmente (en 1503-1504) como "maestro de capilla". De todos modos, al menos a partir de Juan Valera (1505-1507), el deber de tener a los seises viviendo en su misma casa se convirtió en una de las obligaciones del maestro de capilla y el cabildo se lo impone ya en el momento mismo del nombramiento[17]. Lo mismo ocurrió con Andrés de Hojeda, que se encargó de los niños tras la muerte de Valera (en 1507)[18]; y más tarde (en 1499), las actas capitulares dicen que Francisco de la Torre recibía una ración por tener a los niños seises (1497-1502)[19].

Observamos, por tanto, que la bula de Eugenio IV lo que realmente hace es crear el cargo de maestro de capilla de la catedral de Sevilla, de manera oficial, pero a instancias del Cabildo de la catedral hispalense, y le asigna una serie de obligaciones que, al menos en parte, ya venían practicándose desde hacía algún tiempo en Sevilla. Entre sus obligaciones, se cita el cuidado de los niños cantores, que debían vivir con él, encargándose también de su manutención, educación y formación; en concreto, de su vestido, comida e instruirles diariamente en la gramática (lectura, escritura, latín, etc.) y en la música (solfeo, canto, contrapunto, composición)[20].

Al final del siglo XVI, en 1597 y 1598, cerca ya del fallecimiento del maestro Guerrero (acaecida en 1599) el cabildo redactó dos estatutos detallados en los que se enumeran todos los acuerdos que tradicionalmente se habían redactado en relación con los mozos de coro, los seises y sus respectivos maestros. El primero de estos estatutos describe su preparación en canto llano y especifica las funciones litúrgicas y musicales a las que debían asistir en la catedral, y en la normativa destinada a los seises describe el cuidado de su ropa, alimentación, alojamiento y recursos financieros con el que contaba el maestro para ello[21].

Resultaba difícil encontrar un maestro de capilla que fuera buen especialista en gramática y música al mismo tiempo, por lo que, pasados unos pocos años, el Cabildo Catedral elevó una nueva petición a la Sede Apostólica, con el fin de que la *gramática* pudiera encomendarse a otra persona, distinta del maestro de capilla. Nicolás V respondió favorablemente a la solicitud con la bula *Votis illis* (Roma, 27-junio-1454)[22], y así se hizo hasta que los seises pasaron a vivir y estudiar en el colegio de San Isidoro en 1636.

MAESTRO DE SEISES

Avanzado el siglo XVI, fue tomando cuerpo una situación económica y artística más desarrollada en las catedrales españolas, al mismo tiempo que iba cobrando mayor prestigio y se intensificaba notablemente el trabajo del maestro de capilla como compositor; una

[16] Las actas capitulares dicen que "en este dicho día dieron los señores la cantoría, que vacó por muerte de Matheos Ximenes, a Diego de Tovar con el salario ordinario". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7050, f. 30r.

[17] "Este día se obligó el dicho Alonso Dalva delante de los señores chantre e maestrescuela que no dexaría el cargo que sus mercedes le encomendavan e mandavan tener de maestro de su capilla por otra iglesia ni señor ninguno ni por otra causa alguna". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7054, f. 5r.

[18] "Este día encomendaron sus mercedes los moços que tenía Alonso de Alva, que dios aya, al sochantre Andrés de Hojeda, para que lo tenga entre tanto que se busca maestro de capilla, y mandaron que se le libre cinco mil maravedises en la mesa capitular y un cahiz de trigo de lo que pertenece a la capilla de su ración, que se dé al maestro de capilla que tiene cargo de los moços, e que, por rrata de lo que cabe cada mesa, la ración se le dé al dicho sochantre el tiempo que tuviere los dichos moços a su cargo". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7054, f. 98v

[19] "El señor Maestrescuela dijo: Francisco de la Torre, cómo tenía los mozos, como sabían sus mercedes, de lo cual le daban una ración en esta Iglesia"; al margen dice: "*Magister puerorum*"; ACS, FC, Secc. I, Sign. 7053, f. 65v; Secc. II, Libro 249 (1464).

[20] Pueden verse también, por ejemplo, los acuerdos del Cabildo de La Seo de Urgel. Archivo Capitular de Urgel, *Liber Conclusionum et statutorum ecclesiae Urgeliensis*, 1492-1569, f. 70.

[21] El contenido de estos documentos relativos a la vida y obligaciones del maestro que cuida a los cantorcicos, se halla minuciosamente detallado en la *instrucción* o estatuto de los seises: *Istrución delo que a de hazer y guardar el maestro que tiene a su cargo a los cantorcicos seyses desta sancta yglessia de Sevilla en la ensenâça del canto, sustento y tratamiento de sus personas* (17-XI-1598), redactado por el mayordomo de fábrica Bartolomé Olalla de Rojas, a instancias del Cabildo, un año antes del fallecimiento de Guerrero. Este documento, que condensa, con toda precisión, las obligaciones del maestro de capilla con los seises, puede verse completo en GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: L*os seises...*, op. cit., pp. 293-296 (Apéndice documental nº VI). El Cabildo mandó que se guardara una copia de "esta tabla", escrita en un folio de pergamino, en el archivo, y que se entregara otra al maestro que cuida a los seises para que la tuviera siempre presente en su casa.

[22] El texto puede verse en *Ibidem*, pp. 281-282 (Apéndice documental nº III).

nueva ocupación entre las asignadas tradicionalmente al maestro de capilla que alcanzó notable importancia en el siglo XVII e incluso en el XVIII. La obligación de crear una serie de obras nuevas cada año, particularmente villancicos y chançonetas para la Navidad, Reyes, Pascua, Corpus, Inmaculada y otras fiestas y ocasiones especiales cada año, restaban mucho tiempo al maestro, como es natural. Nada debe extrañarnos, pues, que surgiera en los cabildos españoles la figura del maestro de seises, que se ocupara del cuidado y preparación de ellos.

En algunas catedrales, como Sevilla, este cargo apareció muy pronto. Concretamente, sabemos que, el 23 de marzo de 1540, el Cabildo hispalense encargó a Bernal de Villalba, cantor, que echara una mano al maestro de capilla, por entonces Fernández de Castilleja, en las lecciones de canto de órgano y de contrapunto impartidas diariamente, en la catedral, para quienes lo desearan[23], y que el 11 de septiembre de 1551, Francisco Guerrero se encargó de ayudar al mismo maestro de capilla, ya muy achacoso[24]. El maestro de seises desempeñó un papel importante, como auxiliar del maestro de capilla y perduró, aunque con frecuentes cambios y con repeticiones de las personas, a lo largo de los siglos[25].

Las obligaciones del maestro de seises con los niños cantores eran fundamentalmente tres: velar y dotar a los niños de los medios necesarios para su manutención y formación, y prepararlos musicalmente de manera conveniente[26]; esto es, era el encargado de llevar y traer a los niños a la catedral y a cualquier parte que tuvieran que asistir, ensayar y "repasar" las lecciones y la *calenda* (el

[23] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7065, f. 19r.

[24] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...,* op. cit., p. 283 (Apéndice documental nº IV).

[25] Unas veces, asumieron este cargo los maestros de capilla, otras los maestros de seises que repitieron una o más veces en esta alternancia, como hicieron, entre ellos, los maestros Guerrero, Lobo, Santiago, y los cantores Vaca, Farfán, Campany, etc. Uno de los cantores importantes y maestros de seises que ejerció repetidas veces el oficio de maestro de seises, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, fue Juan Vaca: la primera vez en 1597, dos años antes del fallecimiento de Guerrero, y luego en 1613, año de la muerte de Alonso Lobo. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI,* Excmo. Cabildo Metropolitano Catedral de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 133 y 214.

[26] "Este día, votándose por avas si se le haría alguna merced de ayuda de costa al maestro Juan Vaca, por lo que a mejorado la ropa y el tratamiento de los seises que a tenido a su cargo, en que a gastado mucho de su hacienda. Salió determinado, nemine discrepante, se le diesse. Y votando verbalmente mandaron darle mill y cien rs., por una vez, de ayuda de costa, por la razón dicha, pagados de la hacienda de la fábrica". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7097, f. 44r.

martirologio romano y diocesano) que se leía o cantilaba todos los días a final de Tercia.

El Cabildo hispalense, al nombrar a Francisco Guerrero auxiliar de Fernández de Castilleja y maestro de seises, en 1551, le recuerda que debe enseñar a los chiquillos a "...leer y escrivir y cantar los responsorios... canto llano y canto de órgano y contrapunto... a componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantorcicos, ...que siempre los traiga a los dichos niños cantorcicos bien y honestamente vestidos y calçados y les dé sus camas con toda limpieza..."[27]. Ochenta y cinco años más tarde y ser colegiados los niños cantores, cambiaron las circunstancias y con ellas el papel encomendado al maestro de seises, tal como se observa en el libro del colegio de San Isidoro, refiriéndose a Juan Manuel de Cuenca (1636):

"En diez y ocho de Henero de mill seiscientos y treinta y seis años recibió el Cabildo a Juan Manuel de Cuenca, capellán de choro desta sancta Yglesia, para que les passase las lecciones y kalenda a los seises, y les assistiesse y tuviesse quenta con ellos en su quarto, y para que fuesse y viniesse con ellos en horden a las fiestas que la capilla tuviesse, según lo disponen los estatutos en el capítulo 13,[28] y le dio Salario y Ração y cassa, estando en todo sujeto a las órdenes del Rector"[29].

Todavía a finales del siglo XIX y del XX, el maestro de seises instruía a los niños por la mañana y por la tarde, media hora antes de que sonara la esquila, en los versos que debían cantar en el oficio, en las letanías, kyries de las misas de los días de feria y completas de Cuaresma. Los acompañaba, también, a la misa que se celebraba los sábados, en la capilla de la Antigua. Y a él le competía igualmente la enseñanza del solfeo y de la teoría musical.

Sin embargo, solía ser competencia del maestro de capilla el canto y ensayo, que se realizaba ordinariamente tres veces por semana, y todo aquello relacionado con el canto. Debía elegir también, con suficiente anticipación, los niños que tomarían parte en las danzas durante el año.

EL COLEGIO DE SAN ISIDORO

Los seises estuvieron colegiados, en varias ocasiones, en el de San Isidoro, ya que fueron varias las veces que volvieron a vivir con el maestro de capilla y con el maestro de seises; esto ocurrió incluso en los primeros años de su ingreso, siendo maestro de capilla el padre Francisco de Santiago[30].

El 1 de enero de 1636 los seises pasaron a vivir en el colegio de San Isidoro, dentro del compás de San Miguel, donde se alojaban ya los mozos de coro, los seises mudados de voz y otros cantores de la catedral; pero los seises ocupaban una nave o pabellón aparte, llamado de San José. El maestro de capilla debía ir al colegio para dar lección a los seises, y allí debían hacer también el ejercicio que les estaba ordenado cada semana a los cantores y ministriles, y hacerlo en el tiempo que se les indicaba y en el lugar señalado para ello, para que "del aprovechamiento que tendrán en ello, los dichos cantores y ministriles, les tengan también los collegiales"[31].

En el colegio de San Isidoro estuvieron los seises todavía en el siglo XIX tras la desamortización de Mendizábal y las restricciones económicas derivadas de ella. Entonces, los mozos de coro colegiales se redujeron a 30, de los que sólo "seis serán exclusivamente para el canto, y se llamarán, como hasta aquí, seises. Los seises recibirán lecciones de música del Maestro de Capilla en las horas y formas acostumbradas, y en las mismas presentarán el servicio

[27] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7069, f. 55v. Puede verse el texto completo en GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., Apéndice IV, pp. 283-285. La bula *Pastoralis officii* de Julio III (1555) reproduce el nombramiento de Guerrero, recogido también en las actas capitulares, y puede verse en *Ibidem*, GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 287-293 (Apéndice documental nº V).

[28] Estos se encuentran en el *Libro de la fundación del Colegio de San Isidoro de la Sancta Iglesia de Sevilla y de la entrada y salida de los colegiales y seises. Dispuesto por el Doctor Pedro Bosque, su primer rector*. ACS, FC, Secc. V, Libro 362, ff. 17-18.

[29] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., p. 3.

[30] Esto sucedió siendo maestro de capilla el carmelita fray Francisco de Santiago, que ejerció de maestro de seises durante dos períodos: del 1 de enero de 1619 al 23 de diciembre de 1622, y la segunda vez del 22 de febrero de 1628 al 1 de enero de 1636, fecha en que entraron los seises en el colegio de San Isidoro. Desde el 1 de enero de 1636, fray Francisco de Santiago dejó de ser maestro de seises, como dice el *Libro de la Fundación del Colegio*… Y así lo dice el mismo Francisco de Santiago en el *Libro de los niños cantorcicos desta Sta. Iglesia de Sevj*ª, donde escribe: "Memoria de los niños cantorcicos que entran a ser seises en la Sta Iglesia de Sevilla desde primero de Enero de 1619 q[ue] yo, fray Franco de Santiago, Mº de capilla de la dicha Sta Iglª, los tengo a cargo; quando vinieron a mi poder había siete seises. Los siguientes…" (f. 24). Esta sección ocupa los folios 24-25v. Y más adelante dice fray Santiago al comienzo del folio 28: "Entraron los seises en mi poder en martes, 22 de febrero de 1628 años"; y siguen a continuación los seises que estuvieron bajo su cargo (ff. 28-30). Más adelante, fray Santiago firma las entradas de niños seises de 1628 a 1634 (ff. 28-30); dos años antes de que estos entraran en el colegio de San Isidoro. Y en el folio 38v, se dice que el padre Santiago entregó las ropas de los seises el 31-XII-1635, pues los niños pasaron a estar colegiados al iniciarse el nuevo año de 1636. Así termina este *Libro de los niños cantorcicos...* ACS, FC, Secc. V, Sign. 10.110.

[31] ACS, FC, Secc. IX, Leg. 123, 40, nº 5, f. 39r.

en el Coro y demás actos religiosos a que el Cabildo o sus Comisiones asistan"[32].

El colegio se cerró para siempre, debido a su estado ruinoso en 1960, y con ello desapareció, en verdad, la institución tradicional de los niños seises; aquí habían vivido medio-pensionistas durante largo tiempo. Pero al hacerse cargo del magisterio de capilla don Ángel Urcelay, este prefirió escoger a los seises de entre los miembros de la Escolanía Virgen de los Reyes que él venía dirigiendo desde su fundación en 1944. A partir de entonces, un grupito de escolanos cantaba las letras de los bailes de seises y diez se encargaban de la danza ritual.

Hoy, disuelta la escolanía de Urcelay al jubilarse este (en 1979) desempeñan este papel de cantar y danzar ante el Santísimo, un grupito de niños y niñas de entre 9 y 12 años, seleccionados de entre los alumnos del colegio de Porta Coeli; allí, desde 1984, se traslada el maestro de capilla actual, con un profesor de danza y un pianista, un par de tardes por semana, al terminar las clases los alumnos del colegio, para ensayar y preparar los bailes de seises de la octava del Corpus, de la Inmaculada y del triduo de Carnaval.

LOS SEISES MUDADOS

Al mudar de voz los seises y no servir ya para desempeñar su función de niños cantores, los muchachos debían irse a sus casas, quedando así su aprendizaje y enseñanza truncados. Pero en Sevilla, los seises contaron con la posibilidad de proseguir su formación, estudiando durante cuatro años en el colegio de San Miguel que regentaba el Cabildo; esto es, en el Estudio de San Miguel, hasta el segundo cuarto del siglo XVII, y en el colegio de San Isidoro, después de 1633, ambos en el corral o compás de San Miguel. De este modo, los muchachos aventajados podían llegar a ser veinteneros, capellanes de coro o cantores en la capilla de música de la catedral hispalense o en otras catedrales de la geografía española; incluso maestros de capilla en alguna de ellas, tal como ocurrió en varias ocasiones.

Fundaciones de Ribera y Carmona

En Sevilla, se intentó solucionar el abandono de los seises que habían mudado de voz gracias a dos fundaciones establecidas por dos canónigos de la catedral que antes habían sido seises con Pedro Fernández de Castilleja[33].

La primera fue instituida por Diego de Ribera, protonotario y canónigo de la catedral hispalense, quien, en una de las cláusulas de su testamento, del 10 de diciembre de 1551, estableció la fundación de dos becas de seis mil maravedís al año, destinados a dos niños cantores que hubieran mudado de voz y servido cuatro años como seises en la catedral. Estos jóvenes debían continuar sus estudios en el colegio de San Miguel, durante cuatro años, y asistir a la catedral con el resto de los estudiantes del colegio. Además, los becarios eran examinados trimestralmente, para comprobar su aprovechamiento; de lo contrario, se les pagaba el salario convenido y se les despedía.

Esta es la cláusula que Diego de Ribera incluyó en su testamento, del 10 de diciembre de 1551: "Que en cada año la dicha fábrica dé a un niño de los cantorcicos que overen servido en la dicha Santa Iglessia quatro años, aviendo perdido la voz, seis mil maravedíes para ayuda a su estudio de gramática, y si antes de los quatro años cumplidos la perdiese, que así mismo le sean dados con tanto que sea siempre obligado el tal cantorcico a recibir y continuar siempre en su estudio, sin que haga falta al tiempo que oviere por el tercio. El señor deán y en su ausencia el señor presidente le examine si ha aprovechado en su estudio y, si le hallare aver aprovechado, le dé una cedula el dicho señor deán o el presidente para que los señores contadores le manden pagar su tercio; y si no oviere aprovechado tampoco, le den el tercio que se le deviere y lo despidan: y que si dos cantorcicos oviese que ayan perdido la voz y concurra en ambos necesidad, que se les dé a cada uno seis mil maravedís, cada año, de la manera y forma sobredicha y que gocen de esta ayuda de costa por tiempo de quatro años, y que, cumplidos los dichos quatro años, entre otro cantorcico y otros dos, y gocen de la dicha gracia y ayuda de costas, para el dicho su estudio y no para otro oficio ninguno; y que perpetuamente la dicha fábrica dé y pague al dicho cantorcico o a los dos, aviéndolos los dichos seis mill maravedís a cada uno en la manera y forma sobredicha; y que el resto que quedase, sacando los maravedís que se han de dar e pagar a los dichos capellanes, e así mismo a los dichos cantorcicos los aya y reciba la dicha fábrica, por razón de los hornamentos y cera e vino que ha de dar por el seruicio de las dichas capellanías, e por la administración de dichos cargos"[34].

[32] *Proyecto de reforma de los estatutos…* (1852). ACS, FC, Secc. IX, Leg. 123, caxón 40, nº 5, f. 39.

[33] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...,* op. cit., pp. 54-55. El licenciado Ribera dejó en su testamento (del 10-XII-1551) una dotación para dos seises mudados y Carmona amplió la dotación a otros dos más (en 1553), por testamento otorgado en 1508, según consta en ACS, FC, Secc. II, Libro 1477, Libro Blanco I, ff. 202 y 211 respectivamente.

[34] ACS, FC, Secc. II, Libro 1477, Libro Blanco I, f. 202; también

Dos años después, en 1553, otro ex seise, el deán Diego de Carmona, "amplió la fundación del Protonotario Rivera con abundante renta para costear los estudios a otros dos niños, los cuales habían de residir y educarse, como aquellos, durante cuatro años, en las escuelas de San Miguel"[35]. Carmona incrementó las becas de Rivera en cuatro mil maravedís más, por cada una de las dos becas, fundó otras dos más y disminuyó a tres los cuatro años anteriores de servicio como seises para poder disfrutar de ellas[36].

Revisión y nueva dotación del Cabildo

Años más tarde, el Cabildo hispalense decidió que en lugar de cuatro becas se aplicaran tantas cuantas fueran necesarias para todos los seises mudados de voz, que hubieran ejercido durante al menos tres años completos en la catedral; así estaban ya las cosas al menos en la época de Francisco de Santiago. Esta gratificación del Cabildo hispalense constaba, en realidad, de cuatro gratificaciones distintas: en primer lugar, de la "prebendilla" de estudio, que consistía en una beca de estudios en el colegio de San Miguel, durante cuatro años, pagada al colegio en tres trimestres vencidos (al final de abril, agosto y diciembre)[37], después de recibido el informe del maestro de capilla, del maestro de seises o del rector del colegio, según los casos, sobre cada uno de los aspirantes; en segundo lugar, además de la "prebendilla", recibían una "ayuda de costa" o gratificación, "para el vestido", y así pudieran comprar el manteo y la sotana que debían usar en el colegio de San Miguel y cuando asistían, con el resto de colegiales, a las celebraciones litúrgicas de la catedral[38]; en tercer lugar, al terminar los cuatro años de la prebendilla, y consecuentemente su estancia, como estudiante, en el colegio de San Miguel, se les daban cinco mil mrs., para que sirvieran de ayuda en el momento de emprender una nueva situación en la vida, tras finalizar sus estudios[39]; y finalmente, se les concedía "antigüedad", contando desde el día en que habían dejado de ser seises, por si deseaban aspirar a un puesto en la catedral como veintenero o capellán de coro; de modo que, en igualdad de condiciones que otros aspirantes, se prefería a quien hubiera estudiado los cuatro años en el colegio de San Miguel[40], de acuerdo con la fundación de Diego de Ribera y Diego de Carmona.

Por tanto, los muchachos ya mudados de voz debían esperar su entrada en el colegio de San Miguel, que se hacía por turno riguroso. Entonces podían recibir la "prebendilla" y el vestido para el colegio y su asistencia a la catedral, una vez que el maestro de capilla o en su caso el maestro de seises justificara que ciertamente habían servido tres años como cantorcicos, mediante consulta en el *Libro de seises*, donde se hallaban anotadas las entradas y salidas de los muchachos.

"Este día, mandó el cav. que a Juan Quintero, seise mudado que a servido más de tres años, como consta de la fee de su maestro y entrado del libro, donde se toma razón dello, se le dé la prevenda de estudio y vestido que se les da a los tales en la forma ordinaria"[41].

La prebendilla que recibían los seises mudados era para estudiar en el colegio de San Miguel, no en otro lugar distinto. Además, para recibir los "tercios" de la "prebendilla", el rector del colegio debía justificar que

puede verse en DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral…*, op. cit., p. 121.

[35] ACS, FC, Secc. II, Libro 1477, Libro Blanco I, f. 202; y en DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral…*, op. cit., p. 121.

[36] Sobre los detalles de estas donaciones, véase DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Ibid.*, pp. 120-131.

[37] "El Cabildo mandó, con relación del Sr. Deán, a quien estava cometido, que a D. Antonio López, seise mudado que tiene una de las prebendas de estudio del Sr. Canónigo Ribera, se le libren dos tercios cumplidos: uno de fin de diziembre del año pasado y otro de fin de abril deste año". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7121, f. 38v. También "Mandaron librar a Diego de Grado, seisse, los dos tercios passados de fin de Agosto y de fin de diciembre de el año pasado". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7095, f. 3r.

[38] Unas veces, las actas capitulares hablan de dinero para comprar la ropa, y otras especifican de qué ropa se trata, como ocurre en este lugar: "Alyáronse los SS. Familiares del Sr. Cardenal de Guebara para tratar de la petición de Diego de Grado, y mandaron que se le dé un manteo y una sotana, como es costumbre, y que gose la prebenda de seise mudado, y mandose traer de la Contaduría el salario que tiene, y que yo trayga el auto Capitular que ay en razón de su salario". ACS, FC, Secc.I, Sign. 7092, f. 92r.

[39] Esto quiere decir que eran preferidos aquellos muchachos que hubieran sido colegiales y contaran con mayor antigüedad, pero siempre y cuando en el examen de aptitud se hicieran dignos de ser admitidos como capellanes. Puede verse, en GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 52-61. Sobre la práctica a seguir en las fundaciones de Ribera y Carmona véase el ACS.: *Libro de los niños cantorcicos…*, op. cit., ff. 1-5. Este libro contiene material de 1589 a 1840, y partir del folio 19 se determina la cantidad que se debe dar a cada seise mudado como beca de estudios.

[40] "Este día, mandaron que, de los cinco mil mrs. que se dan a los seises mudados, después de aver acavado los quatro años de la prebenda, se dé a Diego de Grado la parte que corresponde a lo que a servido y gozado de la prebenda". ACS, FC, Secc.I, Sign. 7095, f. 69r. También ocurre en este caso: "Este día mandaron dar a Francisco Bazán, seise mudado, los 5 mil mrs. que le tocan para vestirse, por aver gozado quatro años de la prevenda que ay para seises mudados". ACS, FC, Secc.I, Sign. 7095, f. 155v.

[41] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7101, f. 116r.

Los Seises de la Catedral, ante la Inmaculada, aunque con la indumentaria propia del Corpus. 1905.

cumplían con las obligaciones exigidas y con el estudio y aprovechamiento debidos.

En cuanto a la obtención posterior de la capellanía de coro, en la actas capituares se advierten claramente los pasos sucesivos exigidos por la fundación de Diego Ribera: primero, el Cabildo convocaba la plaza vacante mediante edictos[42]; luego, el ex seise aspirante debía certificar que había gozado de la prebenda de estudios de cuatro años en el colegio; en tercer lugar, debía aprobar el examen de leer y cantar, lo mismo que el resto de los aspirantes, mostrando una preparación suficiente, y no inferior al resto; y finalmente debía ser aceptado y admitido por el Cabildo mediante votación secreta.

"Este día estando llamado el Cabildo para nombrar Capellán en la Capellanía de Seise más antiguo, que está vaca por desistimiento de Salvador de los Reyes. Y habiendo oído relación de los opositores que fueron Juan Quintero, seise más antiguo; y Francisco Agustín, músico segundo en tiempo; y Francisco Enrríquez, tercero en tiempo, y habiéndose platicado en esta materia, su señoría excluyó a Juan Quintero por haber tenido esta Capellanía los años pasados por seise más antiguo, y habiéndola dejado perdió el derecho de la antigüedad, y habiendo entrado en el Cabildo Francisco Agustín se examinó... y, por ser músico, y constarle al Cabildo de su suficiencia de canto, no le examinó en él. Y mandó el Cabildo darle y le dio y nombró en el servicio de Capellanía de Seise más antiguo al dicho Francisco Agustín, para que la haya y goce por la voluntad del Cabildo"[43].

ACTUACIONES DE LOS SEISES

Al tratar de las actuaciones de los seises a lo largo de los siglos, debemos reconocer que, en la práctica, estas fueron muy variadas. Influyeron, en este rico abanico de sus numerosas y variadas actuaciones, una serie de circunstancias que puntualmente fueron surgiendo a lo largo de los siglos. Nos referimos, principalmente, no a las realizadas en las celebraciones de la liturgia solemne de la catedral, sino más bien a aquellas intervenciones de carácter adicional, como es el caso de las danzas y representaciones dramáticas que ejercían los seises a lo largo del año en tiempo de Navidad, incluso las actuaciones litúrgicas fuera de la catedral, las danzas y

[42] "Este día, mandó el Cabildo que se pongan Edictos para la capellanía de seise más antiguo, que vacó por muerte de Juan Martínez Monzón". ACS, FC, Secc. I, Sign. 7108, f. 100r.

[43] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7107, f. 35r.

representaciones dramáticas navideñas, incluida la "fiesta del obispillo", con motivo del día de los Santos Inocentes, la interpretación de los villancicos y chanzonetas, sobre todo en Pascua[44], e incluso las actuaciones de algunos muchachos aventajados que colaboraban como tiples en la "capilla de música" en circunstancias especiales, y por tanto podemos denominar razonablemente "seises de capilla".

Pero ciñamos nuestra reflexión sobre las actuaciones, dentro de las celebraciones de la liturgia solemne en la catedral, que son las que constituyen fundamentalmente el repertorio propio de los seises.

La *Regla Antigua de Coro*, compilada a lo largo de los siglos XIV y XV y completada en 1551, describe la participación de los niños cantores, que denomina *pueri*, en las distintas celebraciones litúrgicas. Entre los detalles preciosos que nos proporciona este documento, se citan los cantos en los que intervenían, el número de niños que los cantaban (de uno a seis), y dónde los realizaban. Estas prescripciones se hallan relacionadas con el rango de las fiestas, destacándose, además, el alcance y el significado particular de su participación en las acciones litúrgicas tanto del oficio como de la misa. Ahí se indica también la participación de los mozos de coro, como acólitos, en numerosas procesiones, dentro y fuera de la catedral, en las que llevaban velas, incensarios, cruces, y otros objetos litúrgicos[45].

Al principio, era el *sucentor* (sochantre) el encargado de realizar la lista de los niños que debía intervenir en la liturgia de la catedral cada semana: los dos que portaban

[44] Véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII", en *Archivo de la Catedral de Sevilla. Homenaje al Archivero don Pedro Rubio Merino,* Cajasur Publicaciones, Córdoba, 2006, pp. 716-719 y 721.

[45] ACS, FC, Secc. III, Libro I (Libro de la Regla vieja, año 1424); FC, Secc. I, Sign. 7050, f. 14r; Sign. 7051, f. 54v; Sign. 7054, f. 51v.

los ciriales o las velas, los que cantaban los responsorios y los versos en el coro, y el quinto, a quien se le confiaba leer el martirologio o calenda diariamente, se preocupara de que todos los libros fueran devueltos a sus respectivos armarios, y que el atril situado en el centro del coro estuviera iluminado. Unos deberes que, en ocasiones, exigían que principalmente los mozos de coro pasaran la mayor parte del día, y a veces de la noche, en la catedral; por eso el cabildo hispalense contaba con una habitación para que los "seises de noche", que asistían a los maitines, pudieran descansar[46].

El cometido esencial de los seises consistía principalmente en cantar o cantilar, según los casos, algunas piezas y secciones en la liturgia solemne de la catedral; en su mayor parte monódicas. En general, se encargaban de los responsorios breves de las horas menores; la lectura breve o capítula y la calenda al final de prima; los versos en las conmemoraciones de vísperas y laudes y los tres de los nocturnos de los maitines; el *Alabado* de todos los sábados, después de la exposición del Santísimo, si no actuaba la capilla de música; y de los *Kyries, Sanctus* y *Agnus Dei* correspondientes a las misas de feria, etc.[47] Además, actuaban en otros actos particulares de la catedral de Sevilla, tales como los villancicos de la mañana de Pascua y[48] la antífona *Sanctissimae Trinitati* todos los días después de prima y antes de las vísperas; una pieza que interpretaban los colegiales desde 1518, y de la que se encargaron posteriormente únicamente los seises, hasta que se cerró definitivamente el colegio de San Isidoro (en 1960)[49].

La participación de los niños de coro con los cantores adultos en la interpretación de la polifonía aparece documentada como una práctica establecida ya desde principios del siglo XV. Debe haberse arraigado ya incluso en el siglo anterior, pero la ausencia de cierto tipo de documentos antes de esta fecha impide una mayor especificidad por el momento.

Pero no es menos cierto que de los documentos conservados en la catedral de Sevilla, que aluden al canto de los seises, se deduce que estos cantorcicos no pertenecían ordinariamente a la capilla de música y solían intervenir, por lo general, en la interpretación de un género que podemos denominar como "secundario": en los villancicos y chanzonetas, y en algunos tipos y representaciones de carácter festivo. Pero la capilla de música estaba compuesta de cantores adultos, por lo general; salvo alguna excepción, como es el caso de los "seises de capilla" y era la que actuaba en las celebraciones litúrgicas propiamente dichas, salvo excepciones[50].

Así ocurre en 1419, cuando el maestro de los niños de coro, Alfonso Sánchez, con cinco cantores y los cinco niños de coro, interpretaron las chanzonetas (villancicos) de los maitines de Navidad, por lo cual cada uno recibió una remuneración adicional.

Unos pocos años más tarde, en 1440, aparece también documentada la participación de los niños de coro en la procesión del Corpus Christi. Estos fueron traídos por el tenor Íñigo Sánchez, y cantaron en canto de órgano frente a las plataformas en las que se colocó la custodia, quizás junto con los otros siete cantores a quienes se les pagó por la misma razón[51], si bien esto no consta.

Lo mismo sucede en 1568, cuando el cabildo de Sevilla mandó a Juan Vaca, cantor, que sirva "quando las processiones salieren desta santa iglesia o dentro della de cantar los contrabaxetes con los niños cantorcicos, ayudándoles las veces que en ellas fueren cantando chançonetas, con pena de despido si así no lo hiziere y cumpliere"[52].

De igual manera ocurrió en el período barroco. De los 195 pliegos de villancicos, únicamente con texto, procedentes de Sevilla, que se hallan recogidos actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, y publicados a partir del segundo cuarto del siglo XVII, siguiendo la costumbre generalizada en España por entonces, los seises intervienen sólo en los siete villancicos destinados a los maitines de Pascua; no en los 30 de Navidad, 30 de Reyes, y otros 30 de la Inmaculada. Además, estos

[46] Estas funciones aparecen juntas en el encabezado del capítulo dedicado al oficio del cantor en el *Libro Blanco* de la catedral, copiada en 1411, que refleja las funciones tradicionales de los niños a lo largo del siglo XIV (ACS, FC, Secc. II, Libro 1477, f. 69r).

[47] La intervención detalladas de los seises en las celebraciones litúrgicas de la catedral puede verse en DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral*…, op. cit., p. 114; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 44-47.

[48] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Los villancicos…, op. cit., pp. 717-718..

[49] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 44-47.

[50] Sobre estos seises, que en algún caso se unían a la capilla de música, por su situación vocal particular y de preparación, e incluso por la falta de cantores en la capilla de música, puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero…*, op. cit., pp. 134-138. Sobre todo, la conclusión final (p. 138); GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla (1617-1643/44),* Editorial Libargo, Granada, 2019, pp. 63-65. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 46-47, 49-50.

[51] RUIZ JIMÉNEZ, J.: "From Mozos de Coro…", op. cit., p. 95.

[52] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero…*, op. cit., p. 133; ACS, FC, Secc. I, Sing. 7077, f. 80r.

destinados a los seises los componía el maestro de seises, no el maestro de capilla, que era el compositor de los villancicos que se cantaban en los maitines de Navidad, Reyes, Inmaculada y Pentecostés[53].

DANZAS DE LOS SEISES

En la actualidad, los "seises de Sevilla" son niños que danzan ante el Santísimo, no los "niños cantores", hablando con propiedad; esto supone que estos muchachos se ocupan hoy solamente de las danzas, y que se ha perdido su función principal de antaño: la ejercida como niños cantores durante siglos.

Desconocemos el momento preciso en que comenzaron a bailar los seises en la catedral de Sevilla, pero existen referencias de ello desde principios del siglo XVI y de que lo hacían de manera esporádica durante la procesión del Corpus. En el siglo XVII esta costumbre se estabilizó y se convirtió en una tradición que ha perdurado a lo largo de los siglos hasta el momento, en tres ocasiones: la octava del Corpus, la de la Inmaculada y el triduo de Carnaval, gracias a una serie de fundaciones particulares, a las que colaboró y apoyó el Cabildo Catedral, en 1613, 1655 y 1695, respectivamente[54].

En la procesión del Corpus

Para comprender el verdadero significado e historia de los bailes de los seises en Sevilla en la actualidad, su origen y desarrollo, hemos de remontarnos a la institución del Corpus, puesto que su "danza sagrada" nació con esta y para esta fiesta; para solemnizar una de las celebraciones más importantes en la Iglesia Universal tras el Concilio de Trento, y en la que Sevilla potenció todo tipo de manifestaciones externas, incluidas las representaciones, los autos y las danzas de diverso tipo, a lo largo de la procesión por las calles, hasta el punto de convertirse,

[53] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "*Los villancicos…*, op. cit., pp. 716-719.

[54] DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral…*, op. cit., pp. 248-252, 256-259; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 152-158, 166-169 y 175-176. Estrictamente hablando, la fundación de Mateo Vázquez de Leca se realizó y ejecutó en 1613; la de la octava de la Inmaculada fue fundada por Núñez de Sepúlveda en 1654, y se celebró, por primera vez, en 1655, año de su fallecimiento; y el triduo de Carnaval se fundó en 1679 pero no se llevó a cabo hasta 1695, una vez fallecida la esposa de don Francisco de Contreras, pues así lo disponía su marido en su testamento.

durante siglos, en una de las fiestas más importantes de la ciudad.

Los niños cantores participaban al menos desde el siglo XV en la procesión del Corpus Christi (que en Sevilla asumió solemnidad excepcional y esplendor) porque es el aspecto más conocido de su historia[55]. En el complejo espectáculo cívico-religioso de este desfile procesional[56], los niños de coro desempeñaron varios papeles que cambiaron e incluso en ocasiones fueron superpuestos a lo largo de los siglos XV y XVI. Su presencia entre el personal musical que participaba en la procesión ya está recogida en los primeros libros de contabilidad conservados en la catedral, que datan de 1434, cuando se pagó a ocho niños cantores por cantar en la procesión junto con los dieciocho cantores de la catedral[57]. El número de niños de coro y cantores adultos variaba anualmente durante todo el periodo considerado en este estudio. Además de su papel en el coro de la catedral, aparecen desde mediados del siglo XV en la "roca", una especie de carroza decorada, transportada en la procesión en los hombros de una docena de hombres. En ella, los niños cantores fueron disfrazados como María, santo Domingo y san Francisco, o como ángeles cantores. Junto a esta estructura oficial, la procesión incluyó otros *castillos* similares a la "roca" pero patrocinados por algunos de los gremios de la ciudad. En estos también aparecieron ocasionalmente niños cantores varones cuyos orígenes no se especifican[58].

En el siglo XVI, la estructura de la "roca" se transformó en carros triunfantes, escenarios en movimiento que permitieron mostrar un mayor número de personajes con una puesta en escena más compleja. En estas superficies, se podrían realizar verdaderas obras dramáticas como los autos sacramentales, permitiendo que los seises se conviertan temporalmente en actores[59]. El último elemento de la participación de los seises en la procesión del Corpus Christi, la danza, es también aquel cuyos orígenes y configuración a lo largo del siglo XVI es el más polémico.

En el desfile procesional de mediados del siglo XV, reconstruido por Simón de la Rosa, se dice que los niños cantaban, pero no se indica que danzaran; debemos esperar todavía varios años para encontrar algunos datos más precisos[60]. La primera alusión explícita ocurre en 1508 en los libros de contabilidad de la catedral, que registran el pago de 136 maravedís a los que "cantaban y bailaban en la procesión". La cifra indica que había ocho cantantes, ya que cada uno recibía 17 maravedís (medio real); un número reducido (en comparación con los doce cantantes de 1507) que puede explicarse por la terrible epidemia que devastó la ciudad ese año y diezmó al coro de la catedral tanto como al resto de la ciudadanía.

Nada en esta referencia sugiere novedad, excepto la especificación de la danza, que se realiza en 1509, 1510 y 1512, cuando había once niños de coro. Los registros mencionan que bailaron frente a la custodia, pero esto se

[55] Además, puede verse TREND, J. B.: "The Dance of the Seises at Seville", *Music & Letters,* nº 2, 1921, pp. 10-28; MATLUCK BROOKS, L.: "¨Los Seises' in the Golden Age of Seville", *Dance Chronicle*, nº 5, 1982, pp. 121-155; y BORGERDING, V.: "Imagining the Sacred Body: Choirboys, Their Voices, and Corpus Christi in Early Modern Seville", en *Musical Childhoods and the Cultures of Youth,* Wesleyan, University Press, Middletown, Ct., 2006, pp. 25-48.

[56] Entre los estudios sobre la procesión del Corpus pueden verse: GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda),* El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910; LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1975; SENTAURENS, J.: *Séville et le théâtre, de la fin de Môyen âge a la fin de du XVIIe,* Presses Universitaires de Bourdeux, Bourdeux, 1984, pp. 35-77 y 155-68; SANZ SERRANO, M. J.: "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: Castillos y danzas", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 123-138.

[57] ACS, FC, Secc. IV, Libro 2B, f. 6v.

[58] En 1514, en la comitiva que acompañaba al castillo, subvencionado por el gremio de los sastres, tejedores y corpiños, había dos cantores que parece ser que cantaban el *Magnificat*. En el castillo del gremio de carpinteros en 1530, cuatro cantores representaban, al parecer, el Oficio de la Natividad: José, María, un ángel y un pastor (más un niño pequeño). Además, el contrato indicaba que los cantores debían ser los más jóvenes disponibles y que debían ensayar con anticipación para que pudieran cantar el *Magnificat*. SENTAURENS, J.: *Séville et le théâtre…*, op. cit., pp. 52 y 54.

[59] En la interpretación del auto sacramental *El triunfo de la Iglesia* (1560), participaban seis cantorcicos sobre el escenario; de todos modos, el papel exacto de los intérpretes resulta imposible de precisar. SENTAURENS, J.: *Séville et le théâtre…*, op. cit., pp. 165-167; DE LA ROSA Y LÓPEZ, S.: *Los Seises de la catedral…*, op. cit., pp. 231-232; SÁNCHEZ-ARJONA, J.: *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII,* E. Rasco, Sevilla, 1898, p. 23.

[60] Los primeros documentos de la catedral que hacen referencia al baile de los seises se encuentran en el Libro de Veedor (años 1508 y 1509) y en los Libros de Fábrica (año 1512). Estas fuentes señalan, por ejemplo, que en la procesión del Corpus de 1508 tomó parte activa un grupo de niños, con sus danzas, aunque no se dice nada respecto del número ni de que dicha costumbre se iniciara aquel mismo año. En 1508 se dice: "Item, pagué a los cantorcillos que fueron cantando e baylando a la procesión del Corpus Christi..."; refiriéndose a 1509: "Cantorcillos fueron cantando y baylando en la procesión del Corpus..."; y en 1512: "A once moços de capilla cantorcicos desta santa iglia. Que fueron cantando e baylando delante del Corpus Xpi para hazer las guirnaldas que llevaron, a real cada una, once reales". GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...,* op. cit., p. 144.

repite solo muy esporádicamente hasta que la práctica se estableció en el siglo XVII[61]. Todo indica que 1508 no fue el primer año en que los niños cantores bailaron y que, al principio, no tuvieron que bailar todos los años, ni todos los que participaron en la procesión tomaron parte en el baile. Los bailes debían tener una coreografía preestablecida, que implicaba la presencia (mencionada ocasionalmente) de una persona encargada de enseñar a los seises[62].

Así pues, en el período renacentista, los datos que poseemos nos hablan de seises (cantorcicos)[63] que, en número variable, participaban en la solemne procesión del Corpus, bailando, a lo largo de la procesión[64]. Pero a comienzos del siglo XVII, la danza adquiere una forma más precisa, se encuentra dentro de un ceremonial más preciso, y se limita su actuación a la catedral más dos "estaciones" importantes dentro del recorrido procesional: la plaza de San Francisco, frente a la Audiencia, y Colegiata del Divino Salvador.

La ciudad entera, el Cabildo de la Catedral, el Ayuntamiento y los distintos gremios tomaron parte, de modo muy activo, en la organización de uno de los despliegues procesionales más ampulosos y solemnes con que contaba la ciudad ya por entonces y se desarrolló todavía más en el período barroco. El aspecto que ofrecía la música en este magno desfile era mucho más desbordante y llamativo que durante la primera época. En él, la capilla de cantores tomaba parte activa interpretando villancicos y chanzonetas policorales, acompañados de ministriles y órganos positivos. Y es ahora, a comienzos del siglo XVII, cuando los seises adquieren "su personalidad sevillana".

Alonso Sánchez Gordillo, abad de la colegiata del Salvador y presidente de la Universidad de Beneficiados, describe la procesión de 1632 de esta manera:

"Y por la procesión la van alegrando muchas danzas, de diversos bailes, mui bien ataviadas y compuestas con sus músicas. Y la capilla de cantores y músicos de instrumentos de la santa Iglesia. Y los niños del choro bailando y cantando letras y chanzonetas en loor del SS. Sacramento"[65].

En su octava

La verdadera historia de los seises de Sevilla, tal como los conocemos actualmente, nace en 1613, con la fundación de Mateo Vázquez de Leca, Arcediano de Carmona y antiguo seise. Con su dotación de la Octava, los seises comienzan a bailar en el presbiterio bajo de la capilla mayor de la catedral. Él fue quien inició esta práctica, que ha apoyado y conservado el Cabildo Catedral durante siglos; una danza sagrada, entrañable y atrayente, que ha venido impulsando a los fieles a venir a la catedral para adorar al Santísimo expuesto a la hora de Sexta[66].

Castro Palacios relata así su fundación: "A los principios que empezó la dotación del S. D. Mateo Vázquez de Leca, Arcediano de Carmona y canónigo, para que toda la Octava del Corpus se manifestase el Smo. Sacramento por las *siestas*, traían los maestros de danza a los niños que enseñaban, y en las siestas danzaban delante del Smo. Sacramento, y de aquí se tomó motivo para vestir los seises y que danzasen como hoy se haze"[67].

Como se ha dicho antes, los primeros documentos del archivo de la catedral que hablan de la danza sagrada de los seises durante la procesión del Corpus son del siglo XVI, aunque este se practicaba a lo largo de la procesión por un número variable de niños cantorcicos que vestían trajes muy distintos a los actuales. A finales de este siglo los seises bailaban ya las tres danzas de rigor: una ante la custodia, otra ante el arzobispo, y la tercera ante el Ayuntamiento y el Tribunal de la Inquisición; una práctica que *mutatis mutandis* se ha conservado hasta el día de hoy, sugerida en los tres bailes que siguen realizándose el día del Corpus después de la misa y antes de que salga la custodia a las calles de Sevilla.

La cláusula tercera de la escritura del arcediano de Carmona presentada al Cabildo hispalense en 1613 dice lo siguiente[68]: "...mandará el señor diputado [del Cabildo], antes de la fiesta, llamar al maestro de capilla desta Santa

[61] ACS, FC, Secc. IV, Sign. 9357, f. 17r; Sign. 9358, f. 20 v; Sign. 9358, f. 26r: Sign. 9362, f. 27r.

[62] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 234, 236, 240-244.

[63] "Reglamento de los niños Cantorcicos" (del 17-XI-1598). GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 293-296 (Apéndice documental nº VI).

[64] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero…*, op. cit., p. 187.

[65] SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas Estaciones que frecuenta la devoción sevillana.* Manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (copia de 1707). BCC, Ms. 57-1-15, ff. 53-66.

[66] Sobre las siestas y su significado puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero…*, op. cit., p. 189; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 149-151.

[67] CASTRO PALACIOS, B. L.: *Tesoro [de noticias] de la Santa Iglesia Patriarcal y Metropolitana de la ciudad de Sevilla,* vol. II, 17 y 18. Manuscrito de la BCC: 57-4-9. Después del título del vol. II, dice el autor: "Dividido en tres partes, que lo que contienen se verá a la vuelta. Concluyose en 21 de Octubre del año de 1717".

[68] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7095, f. 2r. También GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises...*, op. cit., pp. 305-309 (Apéndice documental nº III y IX). En el apéndice VIII se recoge la cita de SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones…*, op. cit., ff. 66-69.

Iglesia y le dará orden para que lo que se cantare en los seis días de la octava del Santísimo Sacramento se varíe, de modo que no se cante un día tras de otro una misma cosa, y que en ello se tenga el orden que se sigue:

Ha de entrar cada tarde, al principio, la capilla de cantores con el primer verso de *Pange lingua*, y hanse de cantar dos chanzonetas bailando los muchachos con sus vestidos de danza, y un motete nuevo que canten las capillas juntas de ministriles y cantores, y entre el motete y las chanzonetas una vez se tocará la corneta al organillo y otra vez, al mismo, cantará algún cantor de buena voz, y otra vez los ministriles solos tocarán algún motete, para que, en esta variedad, el pueblo pueda ser movido a mayor devoción. Y últimamente se ha de rematar la fiesta (siesta), cada tarde, con el *Tantum ergo* que dicen de Ureda, e irán dos cantores a los órganos del coro, y llevando el maestro de capilla el compás, en la puerta del pavimento, cantarán las dos coplillas de cantores y ministriles, sonando los tres órganos y haciendo señal en la torre para las campanas y, a un mismo empo, se encierre a nuestro Señor, al *Benedicamus* domino" [69].

El amor y entusiasmo que la ciudad ha tenido, a lo largo de los siglos, por la danza de los seises ha sido la causa fundamental de que el pueblo lo haya identificado, en muchas ocasiones, sólo con danza, olvidándose de que esta realidad es secundaria y advenediza.

Años más tarde, los seises comenzaron a bailar también en la octava de la Inmaculada (1655) y finalmente en el triduo de Carnaval (1695). Por tanto, no puede entenderse el nacimiento y la vida misma de los seises sin la fiesta del Corpus, pues en ella y para ella nació.

En la Inmaculada

La fiesta de la Inmaculada se convirtió en una de las grandes fiestas de Sevilla durante el siglo XVII, y se potenció su Octava, lo mismo que como ocurrió en el Corpus.

El cabildo hispalense decidió ya (en 1578) que la octava de la Inmaculada se celebrara de manera similar a la del Corpus: "Este dicho día, mandaron que los menestriles y cantores celebren el octavario de Nuestra Señora de la Concepción según y como se celebra el octavario del Corpus Christi"[70].

[69] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7095, f. 2r. También GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises*..., op. cit., pp. 305-309 (apéndice documental nº III y IX). En el apéndice VIII se recoge la cita de SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones*…, op. cit., ff. 66-69.

[70] ACS, FC, Secc. I, Sign. 7081, f. 56r.

En Sevilla, "la tierra de María Santísima", como ha sido denominada con frecuencia por escritores y oradores[71], el tema de la Inmaculada se convirtió, sobre todo a partir de 1613, en una verdadera pasión. Tan grande era el fervor y la "pasión" inmaculista de los sevillanos que el pueblo y algunas personas importantes de la ciudad se reunían por la noche, en jubilosas manifestaciones y cantaban coplillas, rezaban oraciones e incluso colgaban carteles con lemas como este: "María, sin pecado original"[72].

En 1615, Felipe IV prometió apoyo en favor de la declaración dogmática de la Inmaculada a los canónigos hispalenses Bernardo del Toro y Mateo Vázquez de Leca, quienes se instalaron en Roma, a petición del Cabildo Catedral, para participar en la organización de diversas rogativas y celebraciones que indujeron a la promulgación del Breve (1617) de Paulo V, en el que decía que nadie osara afirmar ni defender la opinión contraria a la Inmaculada. Al llegar a Sevilla el Breve de Paulo V, la ciudad entera reaccionó con un júbilo incontenible: sonaron las campanas de la Giralda hasta el amanecer, se iluminaron todas las torres de la ciudad y el pueblo, en procesión gozosa y triunfal, acudió a felicitar al Prelado. Por eso, a partir de 1617, el Cabildo y el Ayuntamiento de la ciudad se reunían mensualmente para celebrar, en la catedral, una misa en honor

[71] Este título ha sido otorgado a Andalucía en general, a causa de su gran devoción mariana y a la enorme cantidad de imágenes que en ella se veneran.

[72] "Aunque no quiera Molina, / ni los frailes de Regina, / ni su padre provincial.../ Todo el mundo en general/ diga que sois concebida / sin pecado original".

de la Inmaculada[73]. El pleno del Ayuntamiento, ante el arzobispo don Pedro Vaca, realizó el "voto de la ciudad", por el que se comprometía a defender, por todos los medios, la causa de la Inmaculada Concepción.

Después de lo expuesto anteriormente, se comprende muy bien la importancia que ha tenido la fiesta de la Inmaculada en Sevilla, al menos, desde finales del siglo XVI y, sobre todo, a partir del siglo XVII; que contara, ya desde finales del siglo XVI, con la celebración de una octava especial, unida a la fiesta; que alguien la dotara económicamente, para colocarla en un rango de especial magnitud, similar al que tenía la celebración del Corpus; y que los seises participaran en la celebración litúrgica de su octava con danzas especiales.

En 1654, treinta y ocho años después de que intervinieran los seises en la octava del Corpus, el veinticuatro Gonzalo Núñez de Sepúlveda legó en testamento todos sus bienes al deán y al cabildo de Sevilla, para que la octava de la Inmaculada se celebrara con la misma solemnidad y "aparato" que la del Corpus, incluyendo en ella también la danza sagrada de los seises.

La fundación se realizó, ante notario, el 10 de febrero de 1655 y el cabildo de la catedral se encargó de que fuera ejecutada la voluntad del donante, mandando confeccionar vestidos nuevos para los seises cada ocho años, renovar los ternos, frontales, sitial y otros ornamentos de la octava de la Inmaculada cada cuarenta años, con el dinero sobrante de la dotación de Núñez de Sepúlveda.

Ortiz de Zúñiga resume la fundación del señor Núñez, con claridad, diciendo que Núñez de Sepúlveda, "poniendo de contado cien mil ducados, que con juros y otros empleos llegó todo hasta ciento cinquenta mil, siendo lo acordado que la fiesta y octava se celebrase con toda la grandeza y solemnidad que la del Corpus, haciéndose riquísimos ornamentos propios de azul y blanco, colores del misterio; que se dedicase a él capilla propia; que se adornase suntuosamente; que se diese sepultura a los dos ilustres dotadores, con capellanías propias y otras memorias, y con dotes para casar doncellas que hubiesen de acompañar con vestidos blancos y mantos azules la procesión del día. Todo en el gobierno, patronazgo y administración del Deán y Cabildo..."[74].

[73] ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: A*nales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía,* Imprenta Real, Madrid, 1677, pp. 624-629.

[74] *Ibidem,* p. 446.

Triduo de Carnaval

El triduo de carnaval lo constituyen los tres días que anteceden al Miércoles de Ceniza, con el que se inicia la Cuaresma.

La fundación del triduo de Carnaval de la catedral de Sevilla se debe a la fundación de don Francisco Contreras Chaves (†1682), veinticuatro de la ciudad, caballero de calatrava, caballerizo real y familiar del Santo Oficio, quien, por testamento del 24 de julio de 1679, legó parte de sus bienes al cabildo de la catedral, una vez hubiera fallecido su esposa, Ana María Veidaza. El documento de fundación dice así: "...en los tres días de Carnestolendas de cada un año se haga fiesta al Smo. Sacramento, teniendo a su Divina Magestad manifiesto en el altar mayor de la dicha Sta. Iglesia, con la mesma pompa e grandeza que los dichos, muy ilustres señores, hacen la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción que fundó Gonzalo Núñez de Sepúlveda. Porque según y cómo, y con la mesma grandeza y pompa, se ha de hacer la dicha fiesta a nuestro Señor Sacramentado en los dichos tres días de Carnestolendas, de cada un año, desde el día de la muerte de la dicha mi mujer en adelante perpetuamente para siempre xamás..."[75].

La celebración del triduo de Carnaval no se puso en marcha inmediatamente después del fallecimiento de doña Ana María (1691), ya que las posesiones de don Francisco resultaron insuficientes, por lo cual la catedral hispalense decidió añadir lo restante, a fin de que pudieran cumplirse los deseos de este a partir de 1695[76]. Así pues, dicho triduo se celebró por primera vez el año 1695, con solemnidad y grandeza similares a las octavas del Corpus y de la Inmaculada. Y así sigue en la actualidad: con el mismo ceremonial y con los mismos bailes de seises.

Hemos visto a lo largo de nuestro estudio que los seises eran los niños cantores de la catedral y la danza algo adicional. Sin embargo, este nuevo oficio encomendado a los niños cantores fue tan apreciado y del gusto de los sevillanos que, con el tiempo, se convirtió en una realidad tan importante que es la única que ha permanecido a lo largo de los siglos. De este modo, el pueblo ha identificado "seises" con danza sagrada, olvidándose de que su papel principal era el de cantorcicos en las celebraciones litúrgicas, no el de la danza ●

[75] ACS, FC, Secc. V, Libro 387, ff. 12v-13.

[76] Los documentos relativos a Contreras se encuentran en el ACS, FC, Secc. V, Libros 387-390. Los dos números primeros recogen el material de los siglos XVII-XVIII y el tercero los comprendidos entre 1881 y 1896.

INSTRUCCIÓN DE LO QUE HA DE HACER Y GUARDAR EL MAESTRO QUE TIENE A SU CARGO A LOS CANTORCITOS SEISES DE ESTA SANTA IGLESIA, 1598

Bartolomé Olalla de Rojas, racionero y mayordomo de la Fábrica

Pergamino

60,5 x 40,4 cm

ACS, FC, Secc. IX, Sign. 11001, 3

Los denominados seises de la catedral de Sevilla son en la actualidad un grupo de diez niños que realizan unas danzas sagradas incluidas en el ceremonial litúrgico de las celebraciones del triduo de Carnaval, en las octavas y días del Corpus y en la Inmaculada. Pero esto no siempre fue así, ya que en su origen se trataba de seis niños cantores que además danzaban, actividad esta que con el tiempo ha adquirido mayor relevancia que la del canto. Constan referencias a la existencia de estos niños seises en la catedral de Sevilla desde principios del siglo XVI.

El documento que se presenta recoge las determinaciones o instrucciones adoptadas por el Cabildo para el cuidado de los niños seises, redactadas en el año 1598. Divididas en diez apartados en los que se profundiza en detalles relativos a la educación, vestido y alimentación que debían recibir los niños seises que, en esas fechas, vivían con el maestro de capilla de la catedral. El documento está firmado por el mayordomo de la fábrica, el racionero Bartolomé Olalla de Rojas, quien las califica de "reglas", según las cuales debían gobernarse los seises y mozos de coro, así como sus maestros, manifestando con ello la preocupación capitular por la manutención y formación de estos niños, quienes ensalzaban aún más si cabe las celebraciones litúrgicas más solemnes.

A partir de 1636 los seises pasaron a vivir internos en el colegio de San Isidoro fundado por el Cabildo Capitular, según bula de erección de 1633, con la finalidad primera de educar en él a los veinte mozos de coro, jóvenes que servían en los oficios de la catedral. El edificio de este colegio tuvo su sede en el ámbito de San Miguel, posesión de la fábrica capitular, y en el mismo los mozos de coro recibían enseñanzas de Catecismo, Ceremonial Sagrado, Música, Canto llano, Gramática castellana y latina, Filosofía y Teología a cargo de diferentes maestros. Sin embargo, los niños seises que vivían en el citado colegio, continuaron recibiendo su educación del maestro de capilla encargado de ellos.

A partir del año 1820 dejó de existir el colegio de San Isidoro, debido a la precaria situación económica capitular, pasando los seises a vivir con sus familias, aunque continuaron recibiendo educación externa en las materias fundamentales para la mejor ejecución de sus cantos y danzas solemnes, como se sigue haciendo en la actualidad.

María Isabel González Ferrín

BIBLIOGRAFÍA

BEJARANO PELLICER, C.: "Seises", en *Proyecto de Investigación Encrucijada de mundos: Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos*, Junta de Andalucía, Consejería de Economía y Conocimiento, Editado por la Universidad de Sevilla, Sevilla, https://grupo.us.es/encrucijada/seises/ (Consultado 16/09/2024).

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992.

Instrucion de lo que a de hazer y guardar el maestro que tiene a su cargo a los Cantorcicos seyses desta sancta yglessia de Sevilla en la ensenança del Canto sustento y tratamiento de sus personas:

Ad. Tener cuydado el Maestro de los Seyses que los niños anden bien tratados limpios y compuestos con toda buena criança y aseo.

Por quanto al dicho Maestro demas de la media Racion se le dan de la Fabrica desta sancta yglessia cient ducados y quarenta fanegas de trigo por cuitar los vn conuenientes que a auido cerca del vestido de los niños se ordena que el maestro cobre las quarenta fanegas de trigo y que los cien ducados se quedeen para el vestido de los seyses assi de opas y sobre pellises como de todo el mas vestido y calçado ordinario. y si en vn año no se gastaren en esto todos los cien ducados se le buelua lo que sobrare dellos al maestro. y si faltare algo se supla la falta de la casilla de la media Racion que se le da por libramiento de la Contaduria. y los cien ducados o lo que dellos fuere necessario para este vestido sean de gastar por el mayordomo de la Fabrica desta sancta yglessia con assistencia del Maestro.

El Mayordomo de la mesa Capitular a de dar en cada mes nueue mill marauedis al maestro para el gasto ordinario de los niños y viuo y quando se hiziere el Repartimiento de las gallinas el mayordomo haga quenta con el maestro conforme al tanto que hizieren los Contadores y conforme a lo que resultare de la quenta le entregara la bijuela de las gallinas.

Los niños an de comer con el Maestro a su mesa y an de comer y cenar de lo que el comiere y cenare dandoles lo necessario de manera que no quedeen quexosos con Razon. y a de dar de almorçar y merendar fruta conforme al tiempo sino fuere en los dias de las Vigilias y quatro temporas y media quaresma los quales dias procurara que ayunen y en todo tiempo tendra quenta que sean muy templados y que no sean glotones ni tengan malas costumbres.

El Maestro a de tener cuydado de dar las camas a los niños de manera que con mayor decencia y limpiesa puedan yaçer y a de procurar si fuere posible que cada vno duerma de por si en su cama dandoles la Ropa necessaria conforme al tiempo y el mayordomo de la Fabrica desta sancta yglessia a de tener cuydado de que esto se haga y cumpla como se ordena. visitando estos niños algunas vezes quando le pareciere.

A de tener quenta el maestro que los niños no anden vagando ni se acomanden a la calle de casa sino fuere con licencia suya y sabiendo la causa o necessidad conque la piden y quando vbieren de venir a la yglessia vengan en horden vestidos con sus opas y sobre pellises y delante del maestro que a de venir con ellos.

Demas del exercicio que a de tener el Maestro con los seyses en su casa les a de dar cada dia leçion publica en esta sancta yglessia en el lugar que se le señalare vna hora a la mañana y otra hora a la tarde sino fuere en los dias de fiesta o de ocupacion de la yglessia.

El Maestro no sea de seruir de ninguno de los seyses embiandolos a la Carniceria ni a la plaça a Comprar las cosas del gasto ni del seruicio de Casa ni les a de mandar tomar la espontilla.

A de tener mucho cuydado de que los seyses sean muy honestos y virtuosos y de que no juequen naypes ni juren el nombre de Dios ni de los sanctos y hasta que todos confiesen y los que tuuieren edad comulguen las pascuas de la Nauidad y Resurreccion y de Spiritu sancto y las fiestas principales de nuestra señora.

Si alguno de los seyses fuere vn corregible o no aprouechare en el Canto o no tuuiere los para el seruicio de la yglessia dara quenta dello al señor Dean o al que presidiere para que le prouea lo que conuenga y el señor beneficiado que los a de visitar tendra particular quenta de informarse cerca dello y hazer Relacion en cabildo.

Los seyses an de tener al Maestro mucho respecto temor y Reuerencia y le an de obedecer en lo que les mandare y ordenare sin Atreuerse con el respuestas ni Razones y si en algo alguno se sintiere agrauiado del Maestro acuda al señor Dean para que oyda su querella prouea Justicia.

Dr. Ba[illegible]
Oficial de Ropas

ROPAJES DE NIÑOS SEISES, CA. 1750, AÑADIDOS DEL SIGLO XX

Anónimo

Brocado de seda con galones de oro. Sombrero con plumas de avestruz

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La institución de los seises se remonta posiblemente a la Edad Media en el siglo XIV, aunque no fue reglamentada hasta finales del siglo XVI. Para su celebración, se elegía un grupo de seis niños denominados cantorcitos que cantaban y danzaban durante determinadas fiestas litúrgicas en el primer templo de la diócesis. Inicialmente eran seis, de ahí el nombre de "seises", pero en la actualidad son diez. El maestro de capilla sigue siendo el encargado de educar musicalmente a estos infantes, que bailan al son de castañetas ante el Santísimo Sacramento, con música del siglo XVII que incluye villancicos, durante los ocho días de las festividades (octavas) del Corpus Christi, de la Inmaculada Concepción y del triduo de Carnaval, que se celebra los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza. Los niños van vestidos como pequeños pajes, a la moda del siglo XVI, con sombreros adornados con plumas de colores. La indumentaria es roja y blanca en las festividades de Corpus Christi y Carnaval, y azul celeste en la solemnidad de la Inmaculada Concepción.

Su permanencia hasta nuestros días se debe a la gran devoción que la ciudad de Sevilla tiene hacia sus tradiciones y la Catedral. La Santa Sede otorgó en el siglo XVIII una dispensa especial que permitió la continuidad de esta danza dentro de la catedral, aunque la danza en lugares de culto estaba generalmente restringida.

Según reseña D. Herminio González Barrionuevo, maestro de capilla de la catedral, en la actualidad, los seises son diez niños en edades comprendidas entre los 9 y 12 años, que realizan una danza sagrada en el presbiterio bajo de la Seo hispalense tres veces al año. Según consta en los documentos de la catedral, los seises en cuanto danzantes se remontan por lo menos al año 1508. Pero como conjunto, formado por diez niños que bailan en la octava de Corpus, comienza en 1613. Desde entonces, estos niños realizan una danza sagrada en el presbiterio bajo durante los ocho días de la octava del Corpus, gracias a la fundación y dotación del arcediano de Carmona, don Mateo Vázquez de Leca. Asimismo, don Gonzalo Núñez de Sepúlveda costeó los bailes de la octava de la Inmaculada en 1655, para que se realizaran a imitación de aquellos del Corpus y, unos años más tarde, en 1695, comenzó el triduo de Carnaval, gracias al patrocinio de don Francisco Contreras Chávez y el Cabildo de la Catedral.

Los primeros seises bailaban portando lanzas, palos, espadas, sonajas, etc., apareciendo las castañuelas en 1667. Esto parece provenir de las danzas profanas que el Ayuntamiento sevillano costeaba para la procesión del Corpus.

En cuanto a los trajes, se han ido transformando a lo largo del tiempo. Tal es así, en 1657 el Cabildo Catedral ordenó que el maestro de capilla, responsable de los niños seises, renovara los trajes cada ocho años, asignándose para ello una dotación económica especial. En el siglo XVII, siguiendo la moda flamenca del momento, se enriquecieron con bordados y muchos adornos, llegando así al traje actual.

Estos ropajes, que añaden un aire solemne al baile son un elemento distintivo y muy representativo de esta tradición. Los infantes llevan un atuendo que siguen el estilo palaciego del siglo XVII. Destacan su color azul para la festividad de la Inmaculada y rojo para el Corpus y el triduo de Carnestolendas (los tres días que anteceden al Miércoles de Ceniza, inicio del tiempo litúrgico de Cuaresma), detalles bordados y diseño propiamente barroco, usando prendas tan singulares como: los gregüescos ligeramente abombachados, el jubón, cubriéndole desde los hombros hasta media pierna, donde se destaca ese cuellecito bordado. Igualmente son representativas las medias blancas y la banda remetida dentro del cinturón. Llevan un sombrero de ala con copa baja incluyendo plumas del color correspondiente a la solemnidad, que

añade un toque festivo al conjunto. Completan su vestimenta el calzado, que suelen ser zapatillas *manoletinas* blancas adornadas con lazos dorados y en tonos que combinan con el traje.

Sin duda, el baile de los seises es una manifestación única de la piedad popular sevillana y representa un patrimonio cultural y religioso característico, que el Cabildo Catedral de Sevilla mantiene desde hace más de seis centurias. La tradición, el vestuario, la música y la coreografía en la catedral de Sevilla convierten esta danza en un momento de profunda devoción y respeto, uniendo siglos de historia con la fe viva de la ciudad.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

AYARRA JARNÉ, J. E.: "Órganos barrocos en Sevilla", *Archivo Hispalense,* nº 205, 1984, pp. 147-168.

AYARRA JARNÉ, J. E.: "Los niños seises de la Catedral de Sevilla", *Boletín de Bellas Artes*, nº 42-43, 2014-2015, pp. 61-71.

DE LA PEÑA FERNÁNDEZ J.: "Traje de seise", en en *Misericordiae Vultus,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 212-213.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: "Los seises en Sevilla: un rito vivo en la religiosidad popular", *Revista de Historia y Cultura Andaluza,* vol. 14, nº 2, 2003, pp. 23-48.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla,1992.

GONZÁLEZ GÓMEZ, A.: *Historia de la Catedral de Sevilla y sus tradiciones,* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007.

MARTÍNEZ DÍAZ, A.: *Los seises y su evolución histórica en la Catedral de Sevilla,* Editorial Castillejo, Sevilla, 1978.

SALAZAR, F. B.: *Danzas de los seises en la Catedral de Sevilla,* Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1982.

PIANO ORGANIZADO DE LA CATEDRAL, 1787

Gabriel Buntebart y Christopher Sievers
Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La catedral de Sevilla conserva un instrumento musical firmado en Londres por Gabriel Buntebart y Christopher Sievers en 1787. Ha sido conocido tradicionalmente como claviórgano, aunque debería identificarse más específicamente como un "piano organizado". Fue localizado el 27 de noviembre de 1969, por el entonces organista de la catedral de Sevilla (Ayarra, 1972: 158), interviniéndose posteriormente por Antonio de la Herranz (Ayarra, 1983). Durante estos trabajos debieron substituirse los fieltros, algunos procedimientos de anclaje, así como incorporarse una turbina o un pequeño fuelle, en línea con los criterios de restauración de la época. Tras estos trabajos, fue utilizado para el acompañamiento del Oficio durante algunos años, retirándose hasta la fecha.

Como ya documentara Ayarra (1972: 152-153), la institución contó durante el siglo XVIII con un claviórgano que apenas podía utilizarse por su estado de conservación. A pesar de las continuas solicitudes, no se intervino durante todo el siglo. No sería hasta 1801 cuando el Cabildo adquiriría este piano organizado al organista de San Francisco de Paula en substitución del antiguo claviórgano, aunque su función posterior no ha quedado señalada (Ayarra, 1972: 154). A esta información hay que añadir la inscripción localizada en el instrumento en la que se afirma que fue "renovado por José/ Hernández en Sevilla/ año de 1816". Este nombre no corresponde con ninguno de los organeros vinculados a la Catedral en esos años, así como tampoco con ningún constructor de pianos. El dato apunta que el instrumento no se conservaría adecuadamente, pero seguía resultando de interés. A tenor de los documentos previos, parece probable que estuviera destinado a acompañar el oficio y otras celebraciones durante los tiempos de Adviento y Cuaresma, aunque su pobre sonoridad pudo resultar insuficiente, relegándolo progresivamente. A principios del siglo XX parece haber estado en uso en la capilla de la Virgen del Reposo (Ayarra, 1972: 160), aunque dejaría esa función poco después.

Su disposición es muy excepcional, ya que une en un único teclado un pequeño órgano y un piano de mesa. Con este diseño, se han encontrado instrumentos similares en el Musée de la musique (E.991) firmado por Zumpe y Buntebart (1774), otro sin datación definida realizado por Christophs en Viena (ca. 1785) conservado en el Kunsthistorisches Museum de la capital austriaca, y otro firmado por Érard (1791) en la misma institución francesa (E.995.15.1). Sus constructores forman parte de la generación emigrada desde Centroeuropa a Inglaterra por la guerra (Portier, 2007), donde se popularizaría la construcción de pianos de mesa y en menor medida de pianos organizados. En España, este tipo de instrumentos fue planteado principalmente por Flórez (Bordas Ibañez, 2003), mientras los pianos ingleses competían con los de fabricación nacional (De Pascual, 1983).

El instrumento sevillano cuenta con un teclado de sesenta y una notas (F-F''') y dos juegos originales de tubos de madera tapados (8' y 4'), con marcas originales en dos de sus caras (Ayarra, 1972: 159), accionados cada uno de ellos con un único tirador. La tabla armónica presenta cuatro importantes desgarramientos, posible consecuencia de la presión del puente. Sin un estudio más pormenorizado resulta difícil valorar si esto pudo deberse a un cambio en el tono del instrumento. De hecho, es conocido cómo en Sevilla, medio siglo antes, los órganos tendían a afinarse más agudos si solían acompañar capillas musicales, finalidad habitual en este tipo de piezas portátiles (Luengo, 2013: 94-96). Frente a sus homólogos, que cuentan con cinco y tres pedales, el de Sevilla presenta tres, cuyo mecanismo ha quedado hoy perdido, aunque podrían corresponder al enganche del piano y al moderador. No se observan restos de otros mecanismos habituales en estos instrumentos, lo que apunta a una versión simplificada. Por último, cabe señalar que sobre las cuerdas se conserva un tablón delgado con un orificio correspondiente al movimiento de los apagadores y otro para desplegar el atril. Esta pieza no se ha conservado en ningún otro piano organizado

y debería servir de protección. A diferencia del resto de instrumentos conservados, el de Sevilla cuenta con toda su tubería de madera. Incluye una reducción del teclado al secreto para la seis primeras notas, que al incluir varillas de regulación podría considerarse una modificación del siglo XIX. Esto habría obligado a una cierta intervención en el secreto para ubicar los primeros seis tubos en el extremo derecho. Los apagadores siguen un diseño similar al de Zumpe & Buntebart de 1774, pero con un acabado más tosco, evidenciando el uso de herramientas más modernas. Esto llevaría a interpretar que podrían ser una incorporación tardía que sustituyera a los originales intentando imitarlos. Todos estos detalles muestran la singularidad de esta pieza a nivel internacional, así como su vinculación con la música litúrgica de la catedral de Sevilla.

Pedro Luengo

BIBLIOGRAFÍA

AYARRA JARNÉ, J. E.: "El claviórgano inglés de la Catedral de Sevilla", *Anuario musical*, nº 27, 1972, p. 147.

AYARRA JARNÉ, J. E.: "La restauración del claviórgano catedralicio sevillano", *Boletín de Bellas Artes,* nº 11, 1988, pp. 107-118.

BORDAS IBÁÑEZ, C.: "El piano "organizado" de Francisco Flórez de 1794", en *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830,* Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2003, pp. 141-146.

DE PASCUAL, B. K.: "English square pianos in eighteenth century Madrid", *Music and Letters,* nº 64 (3-4), 1983, pp. 212-217.

LIBIN, L.: "Musical Instruments in Two Portraits by José Campeche", *Music in Art,* nº 31(1/2), 2006, pp. 127-131.

LUENGO, P.: *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013.

PORTIER, F.: "German Immigrants and the Birth of the Piano in Great Britain: Bach, Zumpe, their Friends and the square piano", *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles,* nº 64, 2007, pp. 339-335.

ESTUDIOS Y NOTICIAS SOBRE LOS SEISES

1

LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. ENSAYO DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA,
IMPR. DE FRANCISCO DE P. DÍAZ, SEVILLA, 1904
Simón de la Rosa López (Jerez de la Frontera, 1846-Sevilla, 1915)
4º
BCC, sign.: 105-7-36

2

POSTAL: *SEVILLA. "LOS SEISES DE LA CATEDRAL",* Finales del s. XIX
Cartulina, color
8,8 x 12,5 cm
BCC, FG, sign.: 78-3-7, h. 421

Dos son las monografías más importantes que se han escrito sobre los seises y, en ambas, sus autores están vinculados a la Catedral hispalense. El primero es Simón de la Rosa López, oficial de la Biblioteca Capitular además de catedrático de la Universidad hispalense y académico de la Real Sevillana de Buenas Letras. Su obra *Los seises de la catedral de Sevilla* se publicó bajo el patrocinio del duque de T'Serclaes, cuyo escudo aparece en la portada. Se expone por una imagen de un niño seise vestido de rojo, es decir, con el traje propio de la festividad del Corpus o del triduo de Carnaval (domingo, lunes y martes previos al miércoles de ceniza).

Casi noventa años después, Herminio González Barrionuevo, actual canónigo emérito y maestro de capilla entre 1984 y 2023, escribió *Los seises de Sevilla (*Sevilla, Castillejo, 1992), que define como "una revisión y puesta al día en muchos aspectos" de la obra anterior, aunque es mucho más y con notables diferencias, y sigue siendo hoy día de obligada consulta. Como su autor presenta un estudio en este catálogo, huelga añadir nada más.

Por último, exponemos una postal de niños seises ataviados, como el anterior, de rojo. El lugar en el que se hallan parece ser el patio grande interior del antiguo Colegio de San Isidoro, también conocido como de San Miguel (y hoy como "casa de los canónigos"), hasta su traslado en 1944 a la calle Placentines. La postal no está fechada, pero se conserva en un tomo misceláneo con noticias de la catedral datadas entre la década de 1880 y 1891.

Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992.

1

Catedral 421

Mamos y Seises

Vª Consulta eclesiastica a que responde D. Adrian de Elosua maestro de ceremonias de la Sta Yglª metropª y Patriarcal de Sevilla – Sevilla – Imª Franco de Bla – 1690 – P.P.S.V. Lim. 1º Rible Calmo.

2

DIBUJO DE NIÑOS SEISES, FINALES DEL SIGLO XIX

Fernando Tirado y Cardona (Sevilla, 1862-1907)
Dibujo a lápiz, papel
31,3 x 20,6 cm
BCC, FG, sign.: 73-4-5, nº 30, h. 296

Descripción aparte, pero relacionada con el libro de Simón de la Rosa, merece este interesante y desconocido dibujo que exponemos. Según anota José Gestoso en la hoja que le precede, son unos "Apuntes de Seises que hizo el pintor Tirado para la portada de la obra que el Duque de T'Serclaes encargó a D. José Vázquez y Ruiz que escribiese, y que este no llegó a hacer por haber fallecido. Dicha obra fue escrita por el Dr. Dn. Simón de la Rosa con el título «Los seises de la Catedral de Sevilla» y publicada a expensas del Duque en 1904".

Aunque finalmente no llegara a emplearse este dibujo en la portada, De la Rosa sí contó, gracias al duque de T'Serclaes, con los "documentos y noticias" recogidos por Vázquez Ruiz, quien llevaba escritos, según Petit, cuatro capítulos cuando le sorprendió la muerte. A ellos añadió el material que había recopilado de distintas fuentes, sobre todo del archivo y la biblioteca capitulares.

Aun tratándose de unos "apuntes", no carecen las figuras de gracia, soltura y detalles, como la postura de las manos, cuyos puños cerrados parecen indicar que están sosteniendo las castañuelas. El dibujo está dedicado en la parte inferior de la hoja y dice así: "A mi querido amigo D. José Gestoso. Fernando Tirado" [rúbrica]. Esa cordial relación quedó también de manifiesto en la caricatura que hizo de Gestoso en 1893 para la portada de la revista *Sevilla en broma*.

Nuria Casquete de Prado Sagrera

BIBLIOGRAFÍA

DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*, Imp. de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904, p. VIII.

PETIT CARO, C.: "Un ilustre erudito andaluz: Don José Vázquez Ruiz", *Archivo Hispalense*, nº 4, 1944, p. 131.

296
A mi querido amigo
D. José Gestoso
Fernando Tirado

LOS SEISES Y LA HERMANDAD DE LA DIVINA PASTORA DE SEVILLA: LAS PASTORELAS DE 1928

225 ANIVERSARIO DE CREACIÓN DE LA HERMANDAD DE LA DIVINA PASTORA DE SEVILLA: SOLICITUD DEL HERMANO MAYOR AL VICARIO GENERAL DE LA DIÓCESIS EN 1928 PARA REALIZAR ESTACIÓN EN LA CATEDRAL CON MOTIVO DE SU FUNCIÓN, 22 DE MARZO DE 1928 AL 27 DE JULIO DE 1928

1 expediente papel tamaño folio

AGAS, FA, Secc. II, Sign. 5018, nº 35 y nº 36

Resulta complejo resumir la larga y rica historia de la Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla, primera en el mundo que venera a la Virgen con tal título y primera que juró en 1903 defender lo que hasta ese momento era considerado creencia religiosa, el dogma de la Asunción. Dicho voto fue el primero de todo el orbe católico en favor de dicho misterio, adelantándose en medio siglo a su definición dogmática.

Para remontarnos a sus orígenes, debemos trasladarnos al año 1703, cuando el V.P. Fray Isidoro de Sevilla (O.F.M.cap.) la fundó en la parroquia de San Gil Abad de nuestra ciudad. Su sede, desde dos años después de su fundación, será una de las capillas de la parroquia de Santa Marina de Sevilla, hoy filial de la de San Julián. En ella permaneció durante más de 230 años, hasta el año 1992, cuando se traslada a la definitiva y actual, en la capilla del antiguo hospital de San Bernardo, vulgo "Los Viejos", de la calle Amparo. Allí se venera el cuadro primitivo de su advocación, obra tradicionalmente atribuida al maestro Alonso Miguel de Tovar. Esta representación de capital trascendencia por su primacía iconográfica y religiosa, fijó los pormenores de la nueva advocación de la Pastora. A esta le siguió la imagen escultórica de la Virgen María bajo la misma advocación –con su característico ropaje de pastora y rodeada de algunas ovejas– datada en 1705 y atribuida al insigne escultor e imaginero sevillano Francisco Antonio Ruiz Gijón.

Desde el origen y a lo largo de los siglos, siguiendo la estela de su fundador, serán los propios misioneros capuchinos -entre otros el beato fray Diego José de Cádiz, que junto a otros predicadores recorría los pueblos de Andalucía para evangelizar a través de las conocidas misiones populares- los que propaguen esta advocación tan genuinamente sevillana por España y América, originando una profunda devoción y un amplísimo número de copias y variantes en España, América y Filipinas. En su culto cuenta con figuras tan conocidas y queridas en nuestra tierra como Santa Ángela de la Cruz, quien la nombró patrona de las novicias de las Hermanas de la Cruz.

El Fondo Arzobispal de Sevilla conserva desde el s. XVI en adelante numerosa documentación relacionada con la vida de la hermandad, entre la que destaca la licencia del maestro de ceremonias de la Catedral y del gobernador civil de Sevilla para que en 1870[1] la hermandad pueda contar con la presencia de niños, que comúnmente son los seises de la catedral, vestidos de pastorcillos, cantando los villancicos o "pastorelas" con la letra de las mismas compuesta por el propio venerable padre fray Isidoro, en la procesión y novena que anualmente celebran. Se confirma así de manera más definitiva la autorización de 1828 del maestro de ceremonias de la

[1] AGAS, FA, Secc.III.1.6. Sign. 9815, nº 11.1 y 11.2

Exmo é Ilustrisimo Señor Vicario General de este Arzobispado.

Sevilla 4 de Julio de 1928.
Pase a informe y parecer del Excmo. Cabildo Metropolitano.
El Card. Arzobispo

El que suscribe Hermano Mayor de la del Rebaño de la Divina Pastora, establecida canonicamente en la Filial de Santa Marina de esta ciudad á V.E. Ilma. con la debida consideracion expone: Que cumpliendose el proximo septiembre el XXV aniversario de haber hecho la primera en todo el Orbe Católico el solemnisimo Voto y

catedral y del gobernador civil para que en su procesión "fuesen diez niños con trajes de pastorcillos, sosteniendo los papeles de música y cantando durante el recorrido". Los niños vestían para ello una pelliza que mostraba la lana del cordero, calzones cortos y borceguíes o botas de becerro.

Avanzando en el tiempo, el año 1928 fue también un momento clave en la vida de la hermandad, pues ese año se cumplió el 225 aniversario de su fundación y el 25 de la realización del solemne voto de juramento en favor del misterio de la Asunción corporal. El documento expuesto perteneciente al Fondo Arzobispal así lo refleja. Se trata de la solicitud dirigida al vicario general del 22 de junio de 1928 de Bernardo Díaz, hermano mayor del Rebaño de la Divina Pastora y del secretario y archivero de la misma, José Rus Lucenilla del Real, para que, cumpliéndose en el mes de septiembre su celebración, se les permita solemnizar tal acontecimiento por medio de una novena que comenzaría el 12 de septiembre, realizando estación en la catedral el 23 del mismo mes, día de celebración de su función principal. Se comprometen para ello a ajustarse a la hora que el Cabildo determine, parando en el trascoro o donde se les indique. Pasados unos días, el 20 de julio, el sr. cardenal Ilundain y Esteban, da el visto bueno. Así lo reflejan las actas capitulares, comunicando a la hermandad la concesión.

La revalidación del voto asuncionista y definición del Dogma serán pues el motivo para cantar una pastorela, una letanía de Ntra. Sra. y una Salve. La hermandad trasladará a la catedral su efigie para procesionarla solemnemente el día de su fiesta principal, y editarán una novena en la que participaron los más destacados oradores del momento. Sin duda los esfuerzos realizados por la hermandad dieron como resultado un evento mariano que contó con el mayor esplendor. De hecho, el 225 aniversario de 1928 fue la última efeméride de importancia que la hermandad celebró antes del pavoroso incendio de la iglesia de Santa Marina ocurrido el 18 de julio de 1936.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, Archidiócesis, Sevilla, 1903.

Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla. Archidiócesis, Sevilla, 1928.

GALBARRO GARCÍA, J.: *La pastora coronada de fray Isidoro de Sevilla: edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora,* El Adalid Seráfico, Sevilla, 2003.

HERMANOS MENORES CAPUCHINOS DE LA PROVINCIA DE ANDALUCÍA: *Santa María Pastora Nuestra: La advocación y devoción a la Divina Pastora, III centenario, 1703-2003,* Hermanos Menores Capuchinos de la Provincia de Andalucía, Sevilla, 2004.

ROMÁN VILLALÓN, Á.: *La Divina Pastora en los escritos de Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750),* Gesto Sevilla Comunicación, Sevilla, 2012.

Juramento en favor del
Soberano Misterio de la
Funcion corporal de Nuestra
Señora, siguiendo en ella
las huellas de su fundador
el V. P. Fray Isidoro de
Sevilla, Menor Capuchino
el que dió á conocer por prime-
ra vez en el mundo á la
Sma Virgen bajo el dulcísi-
mo Titulo y traje de Pastora
Divina de nuestras almas, por
lo que desea solemnizar tan
fausto acontecimiento ha-
ciendo una solemne
novena que empezará el
dia doce del citado septiembre
(D.M.) deseando hacer estación
con la imagen de la Divina Pasto-
ra procesionalmente a esta
S. y P. Iglesia el dia que se
celebra la Funcion Principal,
la tarde del dia veintiún del
mismo mes á la hora que
determine V.E. Ilma, queriendo
pasar en el Trasvase é donde
le fuere señalado para hacer
la solemne renovacion del Voto
de la Funcion, y cantar una
Pastorela, Letania de Nra Sra.
y Salve y seguidamente se
trasladará la imagen de
la Divina Pastora á su Iglesia de
Santa Marina. Por tanto
suplica a V.E. Ilma. se digne conceder el
necesario permiso y concesion de
esta gracia que será un motivo de
profundo reconocimiento para el
que suscribe y para los demas
individuos que componen esta
Hermandad.

Dios guarde á V.E. Ilma m.s a.s
Sevilla 22 de Junio de 1904.
Excmo é Ilmo Señor.

Bernardo Diaz

LA DIVINA PASTORA DE SANTA MARINA SALIENDO POR LA PUERTA DE SAN MIGUEL, 1950

Anónimo

Fotografía en blanco y negro

Archivo de la Divina Pastora de las Almas de Santa Marina

Esta fotografía de la procesión del dogma de la Asunción de 1950 nos da pie para desarrollar la continuada relación que esta imagen primitiva de la Divina Pastora de Santa Marina y la promoción del culto a esta advocación tiene con el Cabildo y la catedral de Sevilla, como vamos a ver a continuación.

Como antecedente, para centrarnos, el ocho de septiembre de 1703 el V. P. Isidoro de Sevilla presentaba a la metrópoli hispalense y al mundo una nueva devoción mariana con su iconografía propia: la Divina Pastora de las Almas. El veintiuno de septiembre se fundó su hermandad, y, al año siguiente, ya tenían capilla propia en la parroquia de Santa Marina, cedida por los marqueses de la Motilla. Se consolidó la hermandad y la devoción en el primer tercio de siglo, llegando a tomar un notable auge, con el espaldarazo de Felipe V y la familia real en su permanencia en Sevilla.

En cuanto a su fiesta litúrgica fue concedida a toda la Archidiócesis hispalense a celebrar el antes llamado Domingo II, hoy nominado IV, de Pascua, que luego pasó al sábado anterior. Tras acuerdo de la hermandad en 1875, al año siguiente el hermano mayor había hecho la petición de que se solicitara al deán y Cabildo de la Catedral, que había a su vez elevado la súplica al cardenal arzobispo Luis de la Lastra y Cuesta, que en abril había expedido letras a Roma para ello. La fiesta fue concedida y se celebró con la mayor solemnidad en abril de 1882 en Santa Marina.

Según encontramos en la *Regla de Coro* de 1923, la fiesta era de rito doble mayor. En la Catedral los Maitines eran Pluviales, con dotación del sevillano de origen flamenco Marcelino Félix Doye y Pelarte (1727-1797), canónigo magistral y presidente de capillas de la Catedral, que pasó a ser aplicada a esta, cuando fue suprimida por la Santa Sede la fiesta de los Desposorios, teniendo en cuenta el Cabildo la voluntad del fundador.

En 1879, en acción de gracias del XXV aniversario

de la definición dogmática de la Inmaculada, la hermandad salió en la madrugada del ocho de diciembre, e hizo estación en la Catedral, ocasión en que los pastorcitos, introducidos en 1827, estrenaron trajes celestes y blancos. Igualmente, en 1894 y 1895 la Virgen participó en su paso en la procesión del Corpus Christi catedralicia.

En 1903 se cumplía el II centenario de la hermandad. Entre los actos, aparte del voto asuncionista, formulado el seis de septiembre, al día siguiente realizó procesión con estación en la Catedral, donde fue acogida por el Cabildo con gran honor y deferencia. Los pilares del cimborrio estaban recubiertos de las colgaduras de terciopelo carmesí.

Al ingresar la procesión en la feligresía del Sagrario empezó un pino mayor de la Giralda, que no cesó hasta que la Virgen se colocó en el crucero, al lado del púlpito del evangelio, sonando el órgano desde que fue recibida por una comisión del Cabildo en la Puerta de San Miguel. Acabada sexta, el Cabildo hizo estación ante la imagen, cantando de rodillas la antífona *Sub tuum praesidium* con verso y oración de la fiesta de la Divina Pastora. El maestro de ceremonias ordenó que se hiciera venia cada vez que se pasase ante la Virgen.

Al día siguiente, fiesta de la Natividad de la Virgen, se celebró misa solemne, con predicación del célebre orador, canónigo dignidad de capellán real de San Fernando Servando Arbolí y Faraudo, y por la tarde, terminado el Coro, a las seis, regresó la imagen a Santa Marina, tras ser despedida en la Puerta de los Palos por la misma comisión del Cabildo. La Virgen llevaba suspendidos del árbol dos ángeles sosteniendo una corona, y, extraordinariamente, fue colocada una imagen del Niño Jesús Buen Pastor.

Igualmente, en 1928 la hermandad celebró su CCXXV aniversario y el XXV del voto asuncionista. El domingo veintitrés de septiembre se celebró la función principal en Santa Marina con la Virgen en su paso, presidida por el cardenal Ilundain. A las cinco de la tarde fue la procesión de la imagen, haciendo estación en la Catedral, cuya tramitación expone en este catálogo la archivera Nuria Prados, a la que entró por la Puerta de San Miguel. En el trascoro le cantaron los seises, dirigidos por el maestro de capilla Eduardo Torres (1910-1934), una pastorela, las Letanías lauretanas y la Salve. Tras la lectura del voto asuncionista, regresó la procesión a Santa Marina.

La imagen de la Divina Pastora fue invitada a participar en la magna procesión mariana en acción de gracias por la definición dogmática asuncionista, pues fue la primera hermandad en jurar en 1903 un voto

asuncionista, junto a la Alegría, la Luz de la Carretería, Rosario de Montesión, Loreto y Presentación del Calvario. En este tipo de magnas marianas organizadas por el cardenal Segura, participaban tres imágenes de gloria, tres dolorosas y la Virgen de los Reyes presidiéndola.

Fue el doce de noviembre de 1950, y salió por la puerta de San Miguel; en el andén del Ayuntamiento se realizó un homenaje de la Ciudad y entró por la puerta de los Palos. Iba en el paso de la Divina Enfermera, al que se le añadió un canasto formado con sus respiraderos bordados sobre malla y sus candelabros de guardabrisas. Iba adornada con crisantemos, la flor de temporada. Participaron, junto a la representación de la hermandad, los niños pastorcitos, que llamaban mucho la atención, doce religiosos capuchinos, entre ellos, fray Pablo de Madrid, que llevaba en simpecado del duque de Osuna, y el docto P. Ardales, que portaba la bandera asuncionista.

En 1994 esta imagen de la Virgen fue elegida por el Consejo de Cofradías para presidir el anual Pregón de las Glorias de Sevilla, pronunciado este año por el afamado poeta Joaquín Caro Romero. Fue el siete de mayo a las 19,30 h; a las ocho de la mañana se trasladó en su paso a la catedral: entró por la puerta de los Palos, pasando al patio de los Naranjos, donde fue instalada en el centro de la nave del Lagarto. Regresó a su capilla tras finalizar el acto.

La última vez que la imagen de la Divina Pastora procesionó en su paso a la catedral fue en septiembre de 2003, con motivo de su II centenario. En la tarde del sábado veintisiete de febrero fue el traslado procesional. La Virgen fue colocada en el brazo norte del crucero, delante del altar de plata. A las doce del domingo comenzó solemne misa estacional, presidida por fray Carlos Amigo Vallejo; justamente después de la

predicación, con un pino mayor de la Giralda, el vicario general deán de la catedral anunció que el arzobispo había sido creado cardenal. Asistió un elevado número de autoridades y representaciones civiles, nobiliarias y eclesiásticas, así como una gran congregación de fieles. Regresó en procesión triunfal dicha tarde.

Este año 2025, con motivo de la coronación canónica de la imagen, concedida por el arzobispo Saiz Meneses, que está previsto efectuarse en la plaza del Triunfo, la Pastora pernoctará en la catedral el día veintiséis de septiembre, saldrá de allí para su coronación en la tarde del veintisiete y volverá a continuación, y realizará desde ella la procesión triunfal de regreso a su capilla.

Ramón de la Campa Carmona

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: "Solemnísima función a la Divina Pastora de las Almas María Santísima en la Iglesia Parroquial de Santa Marina", en *Sevilla Mariana. Publicación quincenal religiosa*, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 399-400.

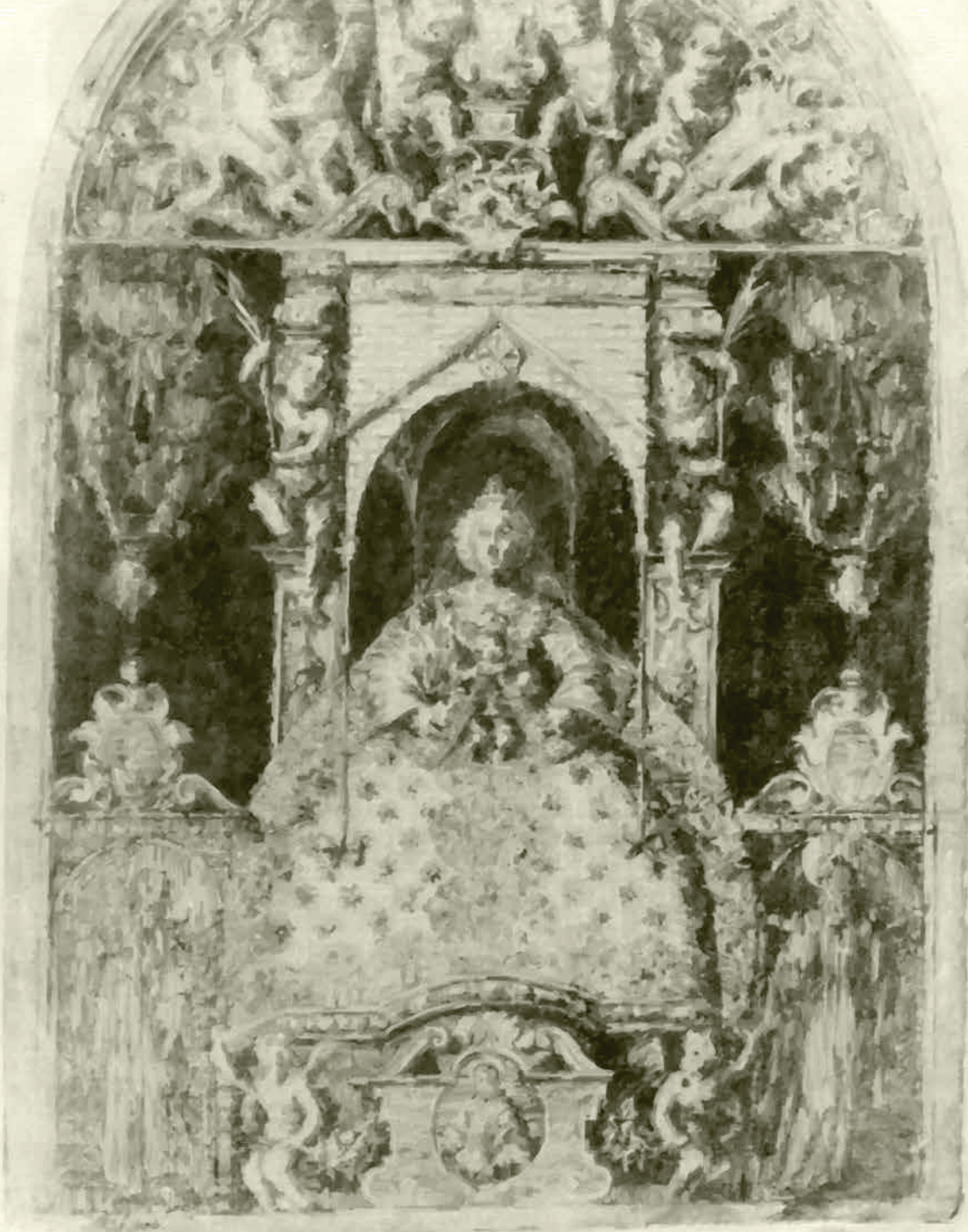
CABILDO CATEDRAL, *Regla de Coro de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla,* Imprenta y Librería Sobrino de Izquierdo, Sevilla, 1923, art. 323, p. 113.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La mejor Pastora Asunta. La primitiva Hermandad del Rebaño, su segundo Centenario y el Voto Asuncionista de 1903", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 535, 2003, pp. 648-655.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La génesis de la advocación mariana de la divina pastora en su contexto sociohistórico", en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004),* Universidad de León, León, 2005, pp. 607 ss.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Hermandades de Gloria de Sevilla,* Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1988, pp. 30 ss.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Apuntes Históricos y Artísticos de la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina,* Ayuntamiento de Sevilla. Área de Fiestas Mayores, Sevilla, 2006.



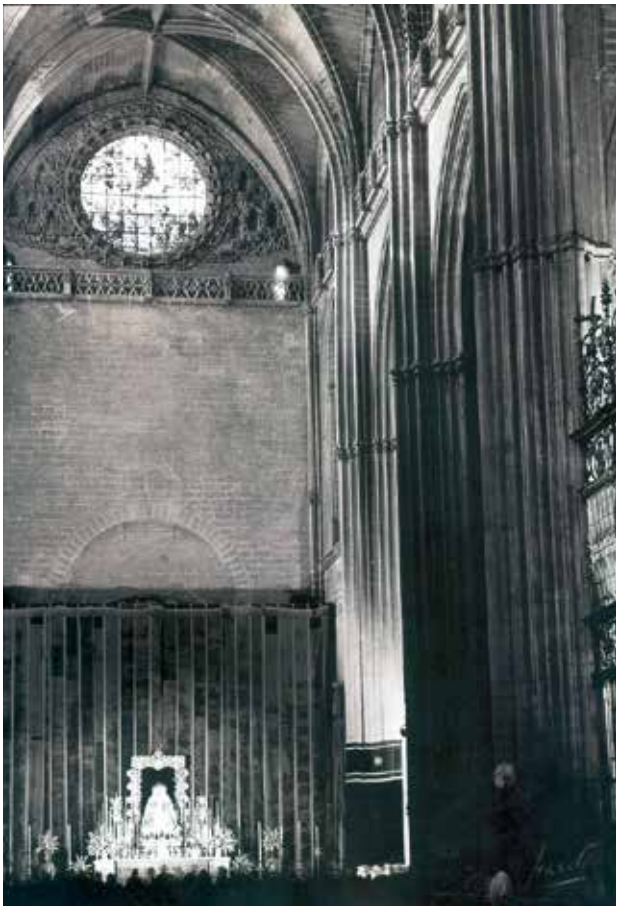
XIII

Las coronaciones canónicas

Veni de Libano, sponsa mea, veni et coronaberis. Las coronaciones canónicas en la catedral de Sevilla

SALVADOR GUIJO PÉREZ

La coronación canónica de una imagen de la Virgen María es una de las formas más solemnes y peculiares del culto a la Madre de Dios. Este tipo de veneración a la Virgen constituye un rito relativamente contemporáneo ya que, en la historia de la liturgia, este se retrotrae al siglo XVII, incorporándose formalmente al conjunto de las celebraciones litúrgicas católicas en el siglo XIX. Sin embargo, a pesar de su novedad, el ritual se reserva como una forma extraordinaria y excepcional, sujeto a una serie de circunstancias. Como su propio nombre indica, el rito de coronación consiste en la imposición de una corona o coronas, si la imagen de la Virgen lleva también la del Niño, al icono o la imagen sagrada. Con esta celebración, el rito pretende subrayar la devoción por una determinada advocación de la Virgen María, reconociendo en ella a la madre y primera criatura del pueblo fiel, atenta al mensaje y a las exigencias del Evangelio en el establecimiento del Reino de Dios y su justicia. María es coronada también como reina por su asociación a la obra de la redención. El papa Pío XII, en la encíclica *Ad Caeli Reginam*, afirmaba que la Virgen María era reina, no solo por su divina maternidad, sino por su papel en la obra de la salvación. En el propio rito se reafirma: "Santa María Virgen con razón es tenida e invocada como reina, ya que es Madre del Hijo de Dios, Rey del Universo, colaboradora augusta del Redentor, discípula perfecta de Cristo y miembro supereminente de la Iglesia"[1].



Juan Velasco (Haretón). Triduo de Coronación de la Virgen de la Esperanza en la Catedral, fotografía, 1964. Foto: Archivo del Autor.

ANTECEDENTES

La antigüedad de la confesión por parte de la comunidad cristiana de la realeza de María se remonta a la primitiva comunidad y se ve plasmada ya en la iconografía paleocristiana: corona e insignias reales, corte de ángeles y santos e, incluso, la coronación por Jesucristo de su madre. Asimismo, la liturgia canta a María como reina en múltiples antífonas: *Salve Regina, Ave Regina cælorum*, así como en las letanías lauretanas. Sin embargo, en el marco de la Contrarreforma fue singularmente significativo el sacramental de la coronación canónica, que partió desde Occidente a finales del Quinientos.

[1] *Ritual de la coronación de una imagen de Santa María Virgen,* Sagrada Congregación para los Sacramentos y el culto divino, 14 de febrero de 1983. Prenotandos.

El origen del rito hay que buscarlo en las misiones populares de los padres capuchinos que se hacían en el siglo XVI. Al finalizar estas, los predicadores solían recoger joyas, como signo de conversión y desprendimiento, que fundían para confeccionar con ellas una corona para la Virgen. Así, en el origen remoto del rito tenemos una relación entre la corona y la conversión en la vida de fe de los fieles, algo en lo que el ritual actual insiste. Su patrocinador fue el capuchino Girolamo Paulucci de Calboli da Forli (1552-1620), seguido por otros muchos propagadores, entre los que destacó el capuchino Fidel de S. Germano. La propagación de esta práctica generó dentro del ritual de la Orden de los Capuchinos la *Pia Opera dell'Incoronazione*, que se universalizó a partir de la muerte del conde de Borgonovo. Fue a raíz de su testamento, la primera vez que se coronaba canónicamente una imagen de la Virgen. El conde, Alejandro Sforza Pallavicino, fiel seguidor de las prácticas de los capuchinos, antes referidas, había legado en su testamento parte de sus bienes al Cabildo de la basílica papal de San Pedro, para que este promoviese la coronación de las imágenes de la Virgen más veneradas en todo el mundo[2]. Al asumir el Cabildo esta prerrogativa se vio en la necesidad de elaborar un ritual especial para la ceremonia. Así se fue haciendo durante varios siglos en Italia, hasta que el 29 de marzo de 1897 se incluyó el rito en el libro de uso del obispo para las celebraciones que le son propias, el Pontifical Romano. La diferencia estribó en que, en el anterior *Ordo*, la celebración de la coronación tenía lugar después de la misa, mientras que ahora se realizaba antes, pasando a ser un rito litúrgico. Con la oficialidad de este, la práctica de la coronación se exportó fuera de Italia y se fue extendiendo por todo el mundo. De esta manera en España, la Virgen de la Veruela y la catalana Virgen de Montserrat fueron las primeras en recibir la coronación canónica en 1881, y, en Andalucía, fue la Virgen de los Reyes en 1904. Posteriormente, lo sería la Virgen de la Cabeza de Andújar, siendo coronada la primitiva imagen en 1909 y en 1960 la actual. En 1913 fue coronada la Virgen de las Angustias, patrona de Granada y más tarde, en 1919, la Virgen del Rocío de Almonte y la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense en 1929. Posteriormente, con la institución de la fiesta de la Realeza de la Santísima Virgen María en 1954, el rito de coronación se popularizó y generalizó en las diócesis. El papa Pío XII, como expresión de esta verdad de fe, coronó la imagen de la Virgen *Salus Populi Romani,* el 1 de noviembre de ese mismo año, aunque ya había sido coronada anteriormente.

[2] OSCHINI, G.: *La Madre de Dios según la Fe y la Teología,* Tomo II, Editorial Apostolado de la Prensa, Madrid, 1955, p. 56.

Procesión con motivo de la Coronación de la Virgen de los Reyes, fotografía, 1904. Foto: Archivo del Autor.

LOS MODELOS Y EL SIGNIFICADO DEL RITO DE LA CORONACIÓN CANÓNICA

Entre los tipos de coronaciones se distinguen las pontificas y las diocesanas, dependiendo de la instancia o la autoridad eclesiástica que las concede. No todas las imágenes de la Virgen María han de ser coronadas canónicamente. Todas portarán o podrán portar corona, pero corresponde al obispo de la diócesis, juntamente con la comunidad local, juzgar sobre la oportunidad de coronar una imagen de la Santísima Virgen María. En esta deliberación se tendrán en cuenta aquellas imágenes que, por la gran devoción de los fieles, gocen de cierta popularidad, de tal modo que el lugar donde se veneran haya llegado a ser la sede y el centro de un genuino culto litúrgico y de activo apostolado cristiano. Cuando es el papa personalmente el que rubrica la bula de coronación canónica esta se llama coronación canónica pontificia. Así fue, por ejemplo, la coronación de la imagen de la Virgen de la Esperanza de Triana, concedida por san Juan Pablo II, en 1984. Si la rúbrica de la bula se hace en nombre del pontífice estas son coronaciones canónicas otorgadas por la Reverenda

Fábrica de San Pedro, como fueron los casos de la coronación canónica de la Virgen de la Amargura, en 1954 y la de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena, en 1964.

En el caso de ser el obispo el que concede la coronación, se llama coronación canónica diocesana, sirva de ejemplo la concedida a la Pura y Limpia del Postigo en el año 2000. La competencia del obispo para poder otorgar por su mediación que las imágenes de la Virgen fueran coronadas le fue concedida por san Juan Pablo II. Hasta entonces el prelado debía tramitar el ritual con el Cabildo de San Pedro. En el caso de Sevilla, también se da en nuestra casuística las denominadas coronaciones canónicas diocesanas por reconocimiento de una coronación litúrgica anterior, también denominada "de imposición de corona o, simplemente, litúrgica". Este fue el caso de la Divina Pastora de Capuchinos en el año 2004, realizándose un reconocimiento canónico diocesano desde esta fecha en adelante, por la imposición anterior de 1921.

Como todos los ritos en los que toma parte la comunidad cristiana, es conveniente preparar a los fieles e instruirlos sobre su significado. Subraya la introducción al ritual que el carácter del rito de la coronación es "exclusivamente religioso", por lo que hay que evitar utilizarlo para otras finalidades distintas. Las nuevas disposiciones recomiendan que la diadema o corona que se ponga a una imagen sea confeccionada de una materia apta para manifestar la singular dignidad de la Santísima Virgen. Actualmente, se recomienda evitar la fastuosidad, así como el deslumbramiento y derroche de piedras preciosas que desdigan de la sobriedad del culto cristiano o puedan ser algo ofensivo a los fieles por su bajo nivel de vida. Se pretende hacer hincapié en que lo realmente importante para el adorno de la corona son los frutos de una vida de fe que se expresa en la caridad de cada uno de los fieles devotos. Así se pide tras el acto de la coronación como significado principal. La celebración la preside, normalmente, el obispo diocesano, aunque puede delegar en otro obispo o incluso en un presbítero. El acto se realiza dentro de la celebración de una eucaristía solemne, en la que después de la homilía se bendice y se impone la corona o las coronas. Si la imagen de la Virgen porta también la del Niño, este se corona antes, siendo incensadas tras el acto. En la capital de Sevilla ha sido habitual que la iglesia mayor fuera el centro espiritual de la misma, como *Fons Pietatis*, donde el pueblo acudiese para la celebración de las coronaciones canónicas.

Cardenal Agostino Casaroli, Bula Pontificia de Juan Pablo II de la Coronación de la Virgen de la Esperanza de Triana, pergamino, 7 de abril de 1983. Foto: Archivo de la Hermandad de la Esperanza de Triana.

LAS CORONACIONES A LO LARGO DE LA HISTORIA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Las catedrales han sido desde su construcción, uno de los focos fundamentales de actuación, si no el principal, en las constantes celebraciones de todas las épocas. De tal modo que si la plaza era el escenario donde tenían lugar multitud de actos lúdicos, la catedral se erigió como el edificio de mayor relevancia de la ciudad en el que no solo se desarrollaban ceremonias de carácter religioso, sino también de carácter político e, incluso, académico. Respecto a ello, y teniendo en cuenta la gran cantidad de escenarios religiosos que había en las ciudades debido al elevado número de órdenes y conventos existentes, hay que destacar que los cabildos tenían, como norma general, su lugar preferencial en la catedral. La iglesia mayor constituye el referente organizador y controlador de todas las iglesias, convirtiéndose en el gran templo espiritual cuyos momentos más significativos se encontraban en las ceremonias solemnes. Así, era alrededor de ella donde giraban siempre los principales acontecimientos de la vida urbana, siendo importante no solo su función pastoral y de culto diario, sino también la parte activa que tomaba en las fiestas y actos públicos de la ciudad,

con unas celebraciones que debían ser modélicas para ser tomadas como ejemplo[3]. En ella tuvieron lugar multitud de celebraciones vinculadas a la monarquía con sus visitas reales, exequias, enlaces matrimoniales, así como ceremonias o jornadas académicas y, por supuesto, las propias de carácter exclusivamente religioso como las beatificaciones, canonizaciones u otros acontecimientos ligados a la religión católica. En este contexto se entiende que la generalización de la celebración de las ceremonias de coronación canónica preservase en Sevilla, la catedral, como edificio de referencia.

La primera imagen coronada canónicamente en esta fue la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y su archidiócesis. La ceremonia la presidió en 1904, el arzobispo de Toledo y primado de España, el cardenal Ciriaco María Sancha y Hervás, siendo esta la única imagen no coronada por un arzobispo de la sede de San Leandro. A partir de la misma se abrieron cuatro etapas en el desarrollo de las coronaciones canónicas. La primera de ellas comprendía el *Ordo* de coronación iniciado con el rito de 1897 con el que se coronó la propia Virgen de los Reyes, en 1904, y Nuestra Señora de la Antigua, en 1929. La segunda etapa de 1954 a 1984, constituyó el periodo en el que la sede arzobispal en Sevilla estaba ocupada por los cardenales Segura y Bueno Monreal. Durante este tiempo, tras la declaración de la fiesta de la Realeza de la Santísima Virgen María en 1954, el rito de coronación se popularizaba con el papa Pío XII. En Sevilla fueron coronadas en ese mismo año la Virgen de la Amargura y María Auxiliadora de la Trinidad (1954), Nuestra Señora de la Esperanza Macarena (1964), la Virgen de la Hiniesta (1974) y la Esperanza de Triana (1984). Todas estas coronaciones fueron concedidas por la Santa Sede. El tercer periodo, de 1985 a 2009, fue el ocupado por la prelatura del cardenal Amigo Vallejo y durante el tiempo en el que mayor número de imágenes fueron coronadas. A partir de este momento, las coronaciones no tienen rango pontificio, sino que fueron diocesanas. Por último, la cuarta etapa de 2010 hasta nuestros días coincide con la ocupación de la sede por el arzobispo Asenjo y su sucesor Saiz Meneses, en la que se han seguido concediendo coronaciones canónicas con rango diocesano, así como otras solicitadas directamente a la Santa Sede, pero a un ritmo más pausado.

[3] CRUZ RODRÍGUEZ, J.: "La catedral como principal referente del ceremonial español durante la Edad Moderna", *Anales de Historia del Arte*, n. extra-1, 2013, pp. 305-320.

Coronación de la Virgen de la Esperanza en la Catedral, fotografía, 1964. Foto: Archivo de la Hermandad de la Macarena.

IMÁGENES DE LA VIRGEN CORONADAS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Imágenes de gloria

Como mencionábamos anteriormente, la primera imagen coronada en la ciudad de Sevilla fue la Virgen de los Reyes, el 4 de diciembre de 1904. La coronación canónica fue firmada por la Reverenda Fábrica de San Pedro el 19 de marzo de 1904, aunque los trámites para que fuera coronada fueron iniciados por el beato Marcelo Spínola a finales del siglo XIX[4]. En la catedral se realizó un triduo preparatorio y un solemne pontifical en el que el cardenal Sancha y Hervás, le impuso la presea de oro y piedras preciosas, obra de Pedro Vives y Ferrer. El estilo modernista de la corona se realizó sustituyendo a un primer dibujo goticista que fue trocado por el actual debido a la gran de cantidad de joyas y oro donados que se recogieron. Esta presenta un aro ornamentado con hileras paralelas de brillantes, adornado de ocho coronas entre piedras y esmeraldas, que evocan su reinado sobre los reyes. Sobre este se eleva un canasto octogonal, donde figuran los cuarteles del escudo de España, silueteado por una vara de rosal con tallos de esmeraldas, abriéndose en la rosa ocho varas en color con semillas de brillantes y perlas. A modo

[4] Sobre las coronaciones canónicas realizadas en la ciudad de Sevilla debe consultarse como manual de referencia actualizado la siguiente obra: LANZAFAME, G.: *La coronación de la Virgen en Sevilla,* Editorial Almuzara, Sevilla, 2024. Así como la hemeroteca de los distintos medios de prensa escrita y digital, a partir de la cual hemos logrado este estudio.

Coronación de la Virgen de los Reyes en 1904. Acto de presentación de la corona con la asistencia del cardenal Spínola, fotografía, 1904. Foto: ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano.

de crestería se disponen cuatro ángeles de oro esmaltado, entre ramas de azucenas y un frontal que posee una gran perla irregular presidido por el Espíritu Santo en forma de paloma realizado a partir de brillantes. La tipografía de este recoge una alusión en la banda superior a la Inmaculada Concepción de María, "*Sine Labe Concepta*" y en la inferior su advocación "*Regina Regum*". Se debe tener en cuenta que la imagen se coronó en el cincuentenario del dogma concepcionista. Esta cuenta en total con 11.960 piedras preciosas y un peso de 2.550 gramos. La Virgen estrenó para sus cultos un nuevo manto, bordado en plata sobre tisú celeste, realizado en los talleres de Olmo y donado por la duquesa viuda de Casa Galindo. Al pontifical asistieron al celebrante, el nuncio apostólico monseñor Arístides Rinaldini, monseñor Stanley, obispo de Emaús y el beato Marcelo Spínola. Tras el acto, se entonó el *Te Deum* y los seises bailaron ante la Virgen. Una vez concluida la ceremonia se realizó una procesión extraordinaria por las calles de la ciudad.

Dentro del primer periodo de coronación y como colofón del Congreso Mariano Hispano Americano, organizado con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, se coronó la imagen de la Virgen de la Antigua el día 24 de noviembre. Las coronas habían sido elaboradas en los talleres madrileños de Granda, con una inscripción que reza: *Hispaniarum Regina*. La efigie fue coronada por el cardenal arzobispo de Sevilla Eustaquio Ilundain y Esteban, teniendo como madrinas a las infantas Dolores y Luisa de Orleans. Por la tarde se procedió a la clausura del Congreso Mariano con una multitudinaria procesión en la que intervino la Virgen de la Paz de la parroquia de Santa Cruz, representando los misterios gozosos, la Virgen del Rosario de Montesión, representado los misterios dolorosos y la de Todos los Santos, representado los misterios gloriosos. La Virgen de la Antigua procesionó, representada con un lienzo de la iglesia de San Antonio Abad, enmarcada en el altar de plata del Salvador, sobre las andas de la custodia del Corpus.

En el año 1958 se solicitaba formalmente la coronación canónica de Nuestra Señora de la Hiniesta Gloriosa, también conocida como Hiniesta Gótica, al ordinario de Sevilla, siendo aprobada por Roma, concretamente por la Fábrica de San Pedro, un año más tarde. La coronación tendría lugar el 23 de mayo de 1974, sirviendo ese lapso de preparación a la misma. Durante este periodo, la corona de la Virgen fue adquirida, en 1961, y posteriormente entregada a la hermandad, en 1968, gracias a la donación del que fuera su hermano mayor, Eladio García de la Borbolla y San Juan. Esta presea fue realizada por la

Coronación de la Virgen de la Esperanza en la Catedral, fotografía, 1964. Foto: Archivo de la Hermandad de la Macarena.

joyería El Regulador de Barcelona, siendo adaptada a la proporción de la imagen con la ejecución de un aro inferior por Manuel Seco Velasco. Esta alhaja, denominada de estilo ducal, se inspira en las mejores creaciones del gótico internacional, teniendo como claro referente la corona de coronación de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona, coronada el 21 de octubre de 1888. La corona del Niño, por su parte, es obra completa de Manuel Seco Velasco, siguiendo el diseño de Cayetano González. La pieza de plata sobredorada fue burilada, en 1974, con un estilo ecléctico. En diciembre del año 1973, en la función ofrecida en honor a la Inmaculada Concepción por parte de la corporación, se proclamó el breve pontificio que concedió la coronación a la Virgen. Al día siguiente, el día 8, procesionó por las calles de San Julián en señal de júbilo por este anuncio. La ceremonia de coronación se desarrolló al año siguiente en el trascoro de la catedral presidida por el cardenal Bueno Monreal. La imagen coronada fue la realizada por Antonio Castillo Lastrucci en 1945, tras la destrucción de la primitiva en el incendio de 1932.

En el año 2000 se coronaba en la seo hispalense la imagen de la Pura y Limpia del Postigo del Aceite. Se trata de una talla anónima del Setecientos. Este pontifical tuvo lugar el mismo día de la Inmaculada, el 8 de diciembre. Asistieron como madrinas las madres agustinas concepcionistas del monasterio de la Encarnación. Tras la imposición de la presea, de plata de ley, los seises bailaron en torno a la imagen letífica. En el altar de plata colocado en el crucero se celebró una octava en su honor y su procesión de regreso tuvo lugar el sábado 16 de diciembre, hasta la capilla de la Carretería, siendo expuesta en besamanos en su capilla del Postigo al día siguiente.

Aunque las siguientes imágenes no se coronaron en el templo catedralicio debemos al menos mencionarlas por su mera documentación y relevancia. En 1954 se coronaba la imagen de María Auxiliadora de la Trinidad. El rescripto comisorio de la concesión de la coronación canónica fue emitido el 4 de marzo de 1954, dado desde Roma, saltándose algunos de los requisitos, como la centuria de existencia en la ciudad. Esta se presentó en la casa salesiana de Sevilla el 6 de mayo de 1895, obra de los Talleres Sarriá, solo tres años después de la venida de esta congregación a la ciudad en 1892. El día 30 de mayo fue bendecida por el arzobispo Benito Sanz y Forés, amadrinada por la infanta María Luisa Fernanda. En 1954 se convertía en la tercera imagen en recibir esta distinción tras la Virgen de los Reyes y la Virgen de la Antigua, ambas con su sede en la catedral, por lo que María Auxiliadora fue la primera imagen coronada de una iglesia de Sevilla. Además, esta se coronó fuera del templo mayor hispalense, concretamente, en la plaza de Calvo Sotelo, actual Puerta de Jerez, el día 13 de mayo de dicho año, por el cardenal Segura. Las coronas de oro fueron ejecutadas por Emilio García Armenta.

Se debe reseñar, también, el decreto del día 15 de octubre de 1998, cuando el cardenal Amigo, reconocía la imposición de una corona de oro, como coronación canónica, sobre la imagen de la Virgen de las Mercedes de la Puerta Real, el 24 de septiembre de 1972. Este acto se desarrolló frente al museo de Bellas Artes, antiguo convento de la Merced, por José Antonio Pérez Domínguez de la Rasilla, entonces párroco de Bellavista. La corona fue una obra cincelada por Villarreal en 1972, por encargo de la joyería Reyes. La imagen es una remodelación de Luis Álvarez Duarte de otra talla anterior en 1969.

Un nuevo decreto con fecha de 4 de marzo de 2004 reconocía canónicamente la imposición de la corona

Coronación de la Pura y Limpia del Postigo en la Catedral, fotografía, 2000. Foto: Archivo del autor.

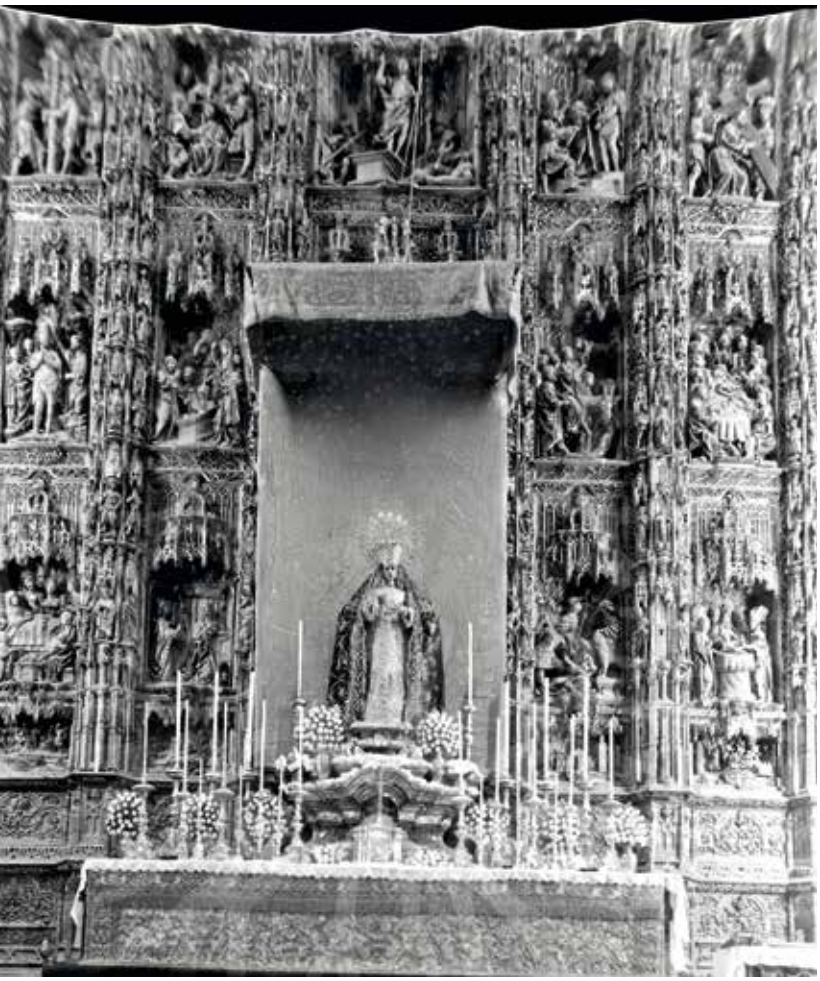
realizada a la Divina Pastora de Capuchinos en 1921. La imagen, obra de José Fernández Guerrero, en 1802, fue piadosamente coronada, bajo la iniciativa de fray Juan Bautista de Ardales, por el obispo de Ostracine, Inocencio Dávila, el día 22 de mayo de 1921, en su convento. Esta imagen vino a sustituir la de Cristóbal Ramos que ocupaba el retablo dedicado a la advocación desde el decreto de 8 de marzo de 1798 que obligaba a dedicar retablos a la Divina Pastora en los templos de la orden. La actual fue traída desde Cádiz por el padre Otura, coronándose con una corona de plata, ejecutada para la ceremonia por Antonio Amián Austria.

La última coronación realizada de una Virgen de gloria en la ciudad, fuera de la catedral, fue la de la Virgen del Carmen del convento del Santo Ángel. Esta se efectuó por el arzobispo Juan José Asenjo, el día 10 de octubre de 2015. El anuncio de la coronación canónica tuvo lugar durante la presentación de los actos del V centenario del nacimiento de santa Teresa de Jesús por parte del propio arzobispo. La talla de Cristóbal Ramos fue restaurada, ejecutándole unas coronas el orfebre Juan Borrero, bajo el diseño de Sergio Cornejo junto con la colaboración del prior del convento fray Juan Dobado. Finalmente, debemos mencionar que desde el día 29 de septiembre de 2023, consta el anuncio de coronación de la Divina Pastora de Santa Marina por el arzobispo Saiz Meneses. La ceremonia tendrá lugar fuera de la catedral, en la plaza del Triunfo y se realizará el día 27 de septiembre de 2025.

Imágenes de Dolorosas

Cuando en Sevilla ya estaba coronada la Virgen de los Reyes y la Antigua de la Catedral, por mediación del cardenal Segura, la Santa Sede concedió las coronaciones de María Auxiliadora y la Virgen de la Amargura. Esta última, a la postre, se convirtió en 1954 en la primera Dolorosa de Sevilla en ser coronada, en tiempos del pontificado de Pío XII. La ceremonia se ofició en la catedral el día 21 de noviembre de aquel año. El 18 de noviembre, la imagen fue trasladada en su paso procesional, sin el acompañamiento de San Juan Evangelista, hacia la seo para la celebración de su triduo preparatorio. El padrino fue el propio hermano mayor de la corporación, Manuel Bermudo que sostuvo la corona y subió para la imposición junto con el cardenal Segura, tras la lectura del Breve Pontificio y su bendición. El cardenal le donó e impuso una cruz pectoral propia. La Virgen se coronó sobre su palio al que se le puso una escalinata lateral de acceso, siendo la presea obra del orfebre Cayetano González. La corona se ejecutó con la donación de casi 6.000 gramos de oro. Por coincidir la efeméride con el centenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, la efigie de la misma se le labró en el reverso de la alhaja. En 1979 y 2004 la hermandad celebró el XXV y el L aniversario de la coronación, respectivamente, con la salida extraordinaria de la Virgen de la Amargura hacia la catedral, sin la imagen de San Juan, al igual que en 1954.

Diez años más tarde, el papa Juan XXIII concedió la coronación canónica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena. El acto religioso estaba previsto que se celebrara en la plaza de España, el 31 de mayo de 1964, sin embargo, la meteorología obligó a realizarlo en el interior de la catedral. En 1963 se comunicó oficialmente que la Virgen de la Esperanza iba a ser coronada canónicamente. Hasta el día de este magno acontecimiento, se celebraron numerosos actos preparatorios. Para la efeméride la hermandad restauró el manto de tisú y se ejecutó un nuevo manto de salida, diseñado por el orfebre Fernando Marmolejo y bordado por el taller de Esperanza Elena Caro.



Virgen de la Amargura en el altar mayor de la Catedral durante el triduo previo a la Coronación canónica (18 a 20 de noviembre). Situada delante del dosel de la Inmaculada Concepción, fotografía, 1954. Foto: ©ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano.

Coronación de la Virgen de la Esperanza en la Catedral, fotografía, 1964. Foto: Archivo de la Hermandad de la Macarena.

La corona utilizada fue la que sus devotos le ofrendaran por suscripción popular y encargaron a la Joyería Reyes en 1913, enriquecida para la ocasión. Esta fue bendecida por el cardenal Almaraz y Santos, siéndole impuesta por el presbítero Juan Francisco Muñoz y Pabón.

El 27 de mayo de 1964 la Virgen se trasladó en su paso de palio hacia la iglesia mayor portando una diadema ejecutada en plata dorada por Fernando Marmolejo que reproducía la ráfaga de su corona de oro. Del 28 al 30 de mayo se celebró el triduo preparatorio en el crucero de la catedral. La talla se encontraba bajo el dosel de plata de su propio camarín, luciendo el manto celeste y la saya blanca de coronación. En la madrugada del 31 de mayo, la imagen fue colocada en su paso procesional, con su nuevo manto de salida. Debido a las inclemencias meteorológicas, se decidió suspender su salida hacia la plaza de España, lugar donde se iba a celebrar el pontifical, teniendo finalmente lugar en el trascoro de la catedral. La ceremonia fue presidida por el cardenal Bueno Monreal, tras la imposición de la corona los seises bailaron en acción de gracias. La Virgen de la Esperanza no regresó a su basílica en procesión triunfal hasta el día 3 de junio, permaneciendo en el templo metropolitano una semana. De ahí la famosa saeta de Marta "La Saetera":

Te fuiste para cuatro días
y tardas siete en volver,
Madre mía Macarena
no nos lo vuelvas a hacer.

Francisco Maireles Vela, Cartel de la Coronación de la Virgen de la Esperanza de Triana, óleo sobre lienzo, 1983. Foto: Archivo de la Hermandad de la Esperanza de Triana.

La corporación celebró, tanto en 1989 como en 2014, el XXV y el L aniversario de esta efeméride, con sendas salidas extraordinarias y celebración de cultos en la Catedral. En la última de ellas, la hermandad pudo celebrar el pontifical en la plaza de España, en una de las ceremonias y procesión posterior más multitudinarias que se recuerdan.

Tuvieron que pasar otros veinte años para que Sevilla volviera a vivir una nueva coronación canónica con la Virgen de la Esperanza de Triana. Su hermano mayor, Vicente Acosta, logró por mediación del cardenal Bueno Monreal que el papa Juan Pablo II firmara la bula. Desde Roma el cardenal Agostini Casaroli, secretario de estado del Vaticano anunció en nombre del papa, la coronación con rango de pontificia para la Dolorosa. Llegado el día 27 de mayo de 1984, la Esperanza de Triana fue trasladada en unas andas hacia la parroquia de Santa Ana para la celebración del triduo preparatorio previo a la coronación. A la conclusión de estos cultos volvió a ser trasladada a su capilla para ser colocada en su paso procesional y ser llevada hasta la catedral; la ceremonia tuvo lugar el 2 de junio de 1984. Allí le fue impuesta la corona de oro, obra de Juan Borrero, por el arzobispo Amigo Vallejo, que era desde hacía dos años titular de la sede en Sevilla. La imagen se coronó en el brazo norte del crucero de la catedral y no en el trascoro, como venía siendo costumbre. Los avatares históricos de esta imagen han hecho que llegue hasta nuestros días una obra de Antonio Castillo Lastrucci que, con vistas a su participación en la magna exposición mariana del Salvador, intervino sobre la misma en 1929.

La siguiente Dolorosa en ser coronada fue la Virgen de las Angustias. El 11 de agosto de 1988 el arzobispo Amigo firmaba este decreto según el nuevo modelo de la Congregación del Santo Rito. Anteriormente, en 1972 fue coronada litúrgicamente con la misma corona por el cardenal Bueno Monreal, en la plaza de San Román. El traslado a la catedral se produjo el 23 de octubre de 1988, en rosario de la aurora. El paso de palio se arrió en la capilla de San Francisco dentro de la iglesia mayor. El día 26 se inició el triduo preparatorio hasta el día 28 de ese mes y al día siguiente, el 29 de octubre tuvo lugar la misa pontifical. Los seises bailaron en torno a la Dolorosa de José Manuel Rodríguez Fernández-Andes, que la esculpió tras la desaparición de la original en 1937. La presea de oro de ley fue ejecutada por Manuel Seco Velasco en 1972. A la finalización de esta ceremonia, se inició la procesión triunfal de regreso a su sede de entonces, la parroquia de San Román.

El 25 de marzo de 1994, durante la homilía de la función del triduo anual a la Virgen de la Encarnación, el arzobispo Amigo anunció la coronación canónica de esta Dolorosa. Anteriormente, la misma corona de oro, obra de Fernando Marmolejo, le había sido impuesta por el cardenal Bueno Monreal el día 7 de abril de 1971. El traslado de la imagen a la catedral tuvo lugar el día 6 de diciembre de 1994. Durante los días 7 al 9 de diciembre se celebró el triduo preparatorio y el mismo día 10 fue la misa pontifical en el brazo norte de la Seo. En la tarde de ese mismo día se produjo la procesión triunfal de regreso a la parroquia de San Benito. Esta imagen ha sido recientemente atribuida al escultor Blas Molner.

Posteriormente, en 1999 se coronó la imagen de la Virgen de la Estrella, obra anónima del Setecientos. El 24 de octubre de ese año tuvo lugar el traslado de la Dolorosa a la catedral bajo el palio de Garduño. Tras la celebración del triduo preparatorio, el 31 de octubre, se celebró la misa pontifical para la coronación de la Virgen, ante el público que se congregaba como asistentes al congreso de hermandades y religiosidad popular que se celebraba

en Sevilla. La corona impuesta por el cardenal Amigo fue ejecutada por Juan Borrero y Francisco Fernández con las joyas y el oro entregado por los fieles y devotos.

En el año 2002 tuvieron lugar dos coronaciones canónicas en la capital hispalense. La primera de ellas fue la de la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Cerro que no se celebró en la catedral, pues al contrario que las anteriores ceremonias, esta se celebró en su propio barrio. Posteriormente, fue coronada en la catedral la Virgen del Valle. El 27 de octubre tuvo lugar el traslado en rosario de la aurora al templo mayor, para celebrar del 28 al 30 su triduo preparatorio. El 1 de noviembre de 2002 se celebró la misa pontifical, oficiada por el arzobispo Amigo Vallejo. La imagen estuvo sobre el altar de plata, flanqueada por las imágenes de San Juan y Santa María Magdalena. La corona fue realizada por Manuel Valera, basada en la presea de 1921; esta cuenta con 1.600 brillantes, 45 aguamarinas y esmaltes de *cloisonné* o alveolados en tonos azules. Por indicación de Muñoz y Pabón esta se inspiró, a su vez, en la corona de la Concepción de la capilla de San Pablo de la catedral. Su regreso a la iglesia de la Anunciación no se produjo hasta el día 3 de noviembre.

La siguiente Dolorosa coronada en la capital hispalense fue la Virgen del Rosario de la Hermandad de Montesión en el año 2004, siendo una obra anónima de finales del siglo XVI. Los cultos preparatorios comenzaron el 6 de octubre con el traslado de la imagen a San Martín, volviendo a su sede tras su finalización el mismo día 8. El día 24 fue su traslado hacia la catedral hispalense, en rosario de la aurora. A lo largo de la semana siguiente, la Virgen del Rosario estuvo ubicada en el altar del jubileo bajo su antiguo palio. Finalmente, fue el día 31 de octubre cuando fue coronada por el arzobispo Amigo Vallejo. La corona fue ejecutada por Ramón León, combinando orfebrería y joyería.

En 2005 tuvo lugar la coronación canónica de la Virgen de la Palma de la Hermandad del Buen Fin, obra anónima del siglo XVII. En esta coronación tuvo un importante papel la figura del cardenal Amigo por sus vínculos franciscanos con la corporación y la labor que esta realiza con su Centro de Estimulación Precoz, advocado a la Virgen de la Palma. Tras los cultos preparatorios, el sábado 8 de octubre tuvo lugar la coronación canónica de la Dolorosa en la catedral. La corona de la Virgen fue diseñada por Antonio Dubé de Luque, siendo ejecutada por Orfebrería Andaluza.

Al año siguiente, en 2006, fue el turno de la coronación de la Virgen de la Esperanza de la Hermandad de la Trinidad. El día 6 de junio, la Dolorosa obra de

Baile de los seises en la Coronación de la Virgen de la Estrella en la Catedral, fotografía, 1999. Foto: Archivo del autor.

Juan de Astorga Cubero, en 1820, partía desde su sede al templo metropolitano en su paso de palio, portando una diadema. Su entrada en la seo hispalense se produjo por la puerta de Palos. Entre los días 7 y 9 de junio tuvo lugar el triduo preparatorio, de carácter extraordinario y el día 10 fue el de su pontifical oficiado por el cardenal Amigo. La corona de esta imagen fue obra de los Hermanos Delgado.

El 15 de septiembre del año 2009 se dio lectura del decreto sobre el expediente de coronación canónica de la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos, obra anónima del siglo XVII. Se ejecutó para la misma una nueva corona similar a la antigua de 1849, obra de los Hermanos Delgado y una diadema del taller de Marmolejo Hernández para el traslado a la Catedral. Allí se celebró un triduo preparatorio del 23 al 25 de septiembre de 2010, siendo el domingo 26 la misa estacional presidida por el arzobispo Asenjo.

De 2016 a 2019 cuatro dolorosas fueron coronadas canónicamente de manera consecutiva, siendo estas las firmadas por Asenjo para la capital hispalense. La primera de ellas fue la Virgen de la Paz, coronada el 1

de octubre de 2016 en el altar del Jubileo de la catedral. Su hermandad trasladó a la Dolorosa previamente, hasta la parroquia del Sagrario que acogió un besamanos extraordinario en su honor y posteriormente se trasladó a la catedral para la celebración del triduo preparatorio en la misma. La corona originariamente labrada por Juan Fernández en 1941 y reformada posteriormente por Villareal, fue enriquecida para la ocasión por los Hermanos Delgado. La segunda en coronarse fue la Virgen de la Salud. El 21 de septiembre de 2015, el arzobispo Juan José Asenjo comunicó al hermano mayor que la Virgen de la Salud sería coronada canónicamente el 14 de octubre de 2017. Las hermanas clarisas de Carmona fueron oficialmente las madrinas de la celebración de coronación de esta Dolorosa, obra de Luis Ortega Bru, en 1977. Al año siguiente, el 13 de octubre de 2018 se coronaba en la catedral la Virgen de la Victoria de las Cigarreras, una imagen anónima del siglo XVII. Para el acto se empleó la corona de plata sobredorada labrada por Manuel Seco Velasco en 1967, enriquecida por Miguel Ángel Cerezo Butelo. Finalmente, se coronaba en la catedral en el año 2019, la imagen de la Virgen de los Ángeles, la segunda coronación pontificia de la ciudad. Al igual que la de la Esperanza de Triana en 1984, con signatura papal. La Virgen de los Ángeles fue coronada el sábado 18 de mayo por el arzobispo de Sevilla Juan José Asenjo. La imagen es una obra anónima seiscentista, intervenida en 1984 por Antonio Dubé de Luque. La corona utilizada fue la ejecutada por Manuel Román Seco en 1970, enriquecida por Miguel Ángel Cerezo para la efeméride.

La última coronación canónica acogida en el templo catedralicio fue la realizada el día 14 de septiembre de 2024 a la Virgen de la Piedad del Baratillo. Los Hermanos Delgado fueron los artífices de la diadema de oro que le fue impuesta en la ceremonia, recreando la que originalmente tuvo la talla, tal y como se representa en el azulejo del Arco del Postigo. Finalmente, como culmen de las coronaciones canónicas debemos mencionar que se tiene anunciada la coronación de la Virgen del Rocío de la Hermandad de la Redención para el día 5 de julio de 2025.

Como un hecho extraordinario se produjo, en el año 2013, la coronación de una Virgen de la provincia en la catedral sevillana, recibiendo por primera vez una imagen de fuera de la ciudad este honor en este espacio. Fue la Virgen de los Dolores, patrona de Camas, obra de Juan de Astorga, en 1819. Tras su aprobación el 12 de diciembre del año 2010, los hermanos de la Sacramental de Camas aprobaron en cabildo extraordinario que la Virgen fuera coronada canónicamente en la catedral hispalense, contando con la aprobación del arzobispo Juan José Asenjo.

Coronación de la Virgen de la Victoria en la Catedral, fotografía, 2018. Foto: Daniel Salvador-Almeida.

Igual que pasara con las imágenes gloriosas, las siguientes dolorosas no se coronaron en el templo catedralicio, pero debemos al menos mencionarlas por su mera documentación y relevancia. En el año 1997, se celebró el XXV aniversario de la imposición litúrgica de la corona a la Virgen de las Mercedes de Santa Genoveva, realizada el 23 de septiembre de 1972, por el cardenal Bueno Monreal. El día de la función, el 20 de septiembre de 1997, Carlos Amigo Vallejo presidió la función de aniversario donde el párroco Antonio Palma leyó el decreto arzobispal que elevaba la coronación litúrgica a canónica, sin haberla solicitado previamente la corporación. La anterior imposición se realizó bajo la iniciativa de un grupo de vecinos del barrio del Tiro de Línea junto con el párroco Antonio González Abato que decidieron ejecutar una nueva

corona con donaciones de sus fieles para la Virgen de las Mercedes, obra de José Paz Vélez de 1956. Emilio García Armenta esbozó solo el dibujo, debido a su fallecimiento, siendo finalmente ejecutada por Jesús Domínguez Vázquez. El 23 de septiembre de 1972, la Virgen fue trasladada en su paso de palio a la calle Almirante Topete, en la confluencia de Serrano Ortega, para la imposición de la presea. Fue bendecida por el cardenal Bueno Monreal y colocada en las sienes de la imagen, contando como padrino con el alcalde de la época, Juan Fernández. Tras la finalización de la ceremonia, la Virgen de las Mercedes realizó una procesión extraordinaria, al igual que tras la función del XXV aniversario.

Ese mismo año, también se elevó a canónica la imposición de la corona a la Virgen de Gracia y Esperanza, obra de José Manuel Fernández-Andes, en 1938. Esta se celebró en la iglesia de San Roque el 23 de marzo de 1947 por el cardenal Segura y Sáenz, siendo reconocida con rango canónico por el cardenal Amigo mediante decreto el 15 de agosto de 1997. La imposición vino provocada por el robo que supuso la profanación del Santísimo Sacramento y el hurto de la corona de salida de Nuestra Señora de Gracia y Esperanza, en la madrugada del día 27 de enero de 1946. La corona se labró por el orfebre Emilio García Armenta en plata de ley sobredorada, sin pedrería y con cuatro medallones de esmaltes.

El día 15 de septiembre de 2002, el cardenal Amigo imponía la presea, coronando canónicamente a la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Cerro en el templo que lleva su nombre en el barrio del Cerro del Águila, fuera de la Catedral. El 8 de septiembre previo se realizó un rosario de la aurora con la imagen. A su conclusión tuvo lugar una función preparatoria a la coronación de la imagen de Sebastián Santos Rojas, obra de 1955. La misma tarde de su coronación se procedió a su procesión triunfal por las calles del barrio.

Finalizando con las coronaciones del cardenal Amigo, tuvo lugar en 2007 la de la Virgen de la O, obra de Antonio Castillo Lastrucci, en 1937. Tras su solicitud el 20 de diciembre de 2002, se produjo su anuncio el 3 de enero de 2005. Para la ocasión se utilizó como lema "María expectante, Esperanza del mundo". El 27 de abril de ese mismo año, la Dolorosa fue trasladada en andas a la parroquia de Santa Ana para celebrar un triduo extraordinario, que tuvo lugar del 28 al 30 de abril, regresando de nuevo tras su finalización a su templo de la calle Castilla. El 2 de junio, la Virgen de la O fue coronada en la plaza del Altozano. La presea fue realizada por Juan Borrero, bajo el diseño de Francisco Javier Sánchez de los Reyes y sufragada por donaciones particulares.

Coronación de la Virgen de la Esperanza en la Catedral, fotografía, 1964. Foto: Archivo de la Hermandad de la Macarena.

Por último, el 1 de enero de 2009 el cardenal Amigo firmaba el decreto por el que se convalidaba como canónica la imposición ejecutada por el cardenal Bueno Monreal, el 20 de marzo de 1960, a la Virgen de la Caridad del Baratillo. El acto se celebró en la capilla de la Piedad, actuando como padrinos el teniente general Castejón Espinosa y su señora. La corona es de plata sobredorada, obra de Manuel Román Seco de 1960 y la imagen es obra de José Manuel Rodríguez Fernández-Andes, en 1931 ●

DECRETO DE CORONACIÓN CANÓNICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES, 1904

Cardenal Mariano Rampolla del Tindaro (Polizzi Generosa, 1843-Roma, 1913)
Papel impreso y manuscrito
Archivo de la Catedral de Sevilla

El cardenal siciliano Mariano Rampolla del Tindaro es el que emite el decreto como prefecto de la Sagrada Congregación de la Reverenda Fábrica de San Pedro, en nombre propio y en el del Cabildo y canónigos de la dicha basílica.

Fue secretario de la nunciatura de Madrid desde 1875 a 1877 y nuncio apostólico en España de 1883 a 1887, por lo que conocería a la Virgen de los Reyes y tenía en estima al beato Spínola, peticionario, obispo auxiliar de Sevilla en 1880, obispo de Coria-Cáceres en 1884 y de Málaga en 1886, y, finalmente arzobispo de Sevilla en 1896. Es más, a la muerte de Lluch y Garriga, arzobispo de Sevilla, sugirió Rampolla que Spínola continuara de auxiliar con Ceferino González.

En 1887, a su vuelta a Roma, Rampolla fue creado cardenal del título de Santa Cecilia in Trastevere y secretario de Estado del papa León XIII Pecci hasta la muerte de este. En el cónclave que siguió fue fuerte candidato, pero tras ser vetado por el emperador de Austria, Francisco José I, por medio del cardenal polaco, arzobispo de Cracovia, Jan Puzyna de Kosielsco, se inclinó la balanza hacia el cardenal Sarto, coronado al fin como Pío X. Este lo retiró de su cargo de secretario de Estado, y lo designó prefecto de la Congregación de la Reverenda Fábrica de San Pedro.

El decreto dice lo siguiente:

"Mariano, Presbítero Cardenal del título de Santa Cecilia, Rampolla del Tindaro, Arcipreste de la Santa Basílica Patriarcal del Príncipe de los Apóstoles de la Urbe, Prefecto de la Sagrada Congregación de la Fábrica, junto al Cabildo y canónigos de la dicha basílica.

Al Excelentísimo y Reverendísimo Marcelo Spínola, Arzobispo de Sevilla, a quien ofrecemos nuestro respeto, salud en Cristo Jesús, que es la verdadera salvación. El sentimiento de devoción, que todos estamos obligados a llevar y afirmar de corazón hacia la Santísima Virgen María, Divina Madre, conduce a la tarea de hacer crecer su devoción y culto y asegurar la salvación de las almas. Concedamos su generosidad tanto como voluntariamente concedemos a continuación.

Expusiste al Supremo Príncipe y Maestro de la Santa Iglesia Católica, Pío X Pontífice Máximo, magníficamente reinante, al que Dios Omnipotente, Árbitro de todos, guarde y cuide, que entre las imágenes de la Bienaventurada Virgen, a la que en estos días es venerada con piadosa devoción y amor, es la imagen llamada por el pueblo cristiano "Nuestra Señora de los Reyes", que se venera en la Capilla Real de San Fernando de tu Iglesia Metropolitana y Patriarcal desde hace varios siglos.

Expusiste ciertamente que esta imagen de la Santísima Virgen, además de su secular antigüedad, es venerada con singular y constante frecuencia, fe y afecto por el pueblo de ambos sexos, de cualquier edad y orden, principalmente en los días más solemnes de la Madre de Dios con gran concurrencia, asegurando que esta piedad y devoción nunca fue disminuyendo con el correr del tiempo, sino más crecida, y también los Reyes de España siempre fueron partícipes de esta devoción del pueblo, y movidos hacia la sagrada imagen le ofrendaron joyas y vestidos ricamente elaborados. Son innumerables los beneficios para los suplicantes a la Benignísima Virgen venerada en esta imagen. No se pueden contar los estupendos milagros que Dios Omnipotente se ha dignado otorgar a esta imagen y los celestiales tesoros a los suplicantes. Y para que en testimonio de gratitud por los beneficios recibidos de esta Santísima Virgen, enviaste súplicas y preces para que en este año jubilar quincuagésimo del día ocho de diciembre del año mil ochocientos cincuenta y cuatro, en el que fue proclamado el Dogma de la Inmaculada Concepción de la Bienaventurada Virgen María, nos dignásemos conceder la facultad de coronar la citada imagen, pensando que no hay tiempo más grato al Piadosísimo Dios que este, y al piadoso y excelso Rey Católico Alfonso XIII, con todo el Clero y Municipio, que todos desean que sea concedida esta gracia.

El Santísimo Padre y Señor nuestro, que tiene en su corazón muy arraigadamente excitar la piedad hacia la Madre de Dios en el corazón de los fieles, y proveer su culto, sabiendo con certeza que entre los principales derechos y privilegios concedidos y confirmados por la Sede Apostólica a nuestro Cabildo hace ya tiempo está también el honorífico de coronar las sagradas imágenes, estatuas y simulacros que son celebradas no menos por su antigüedad

MARIANUS TITULI SANCTAE CAECILIAE

S. ROMANAE ECCL. PRESBYTER CARDINALIS RAMPOLLA DEL TINDARO

SS. PATRIARCHALIS BASILICAE

PRINCIPIS APOSTOLORUM DE URBE ARCHIPRESBYTER

SACRAE CONGREGATIONIS REV. FABRICAE PRAEFECTUS

NEC NON CAPITULUM ET CANONICI EJUSDEM BASILICAE

AVE MARIA

que por la afluencia del pueblo y abundancia de milagros, se ha dignado remitirnos benignamente las preces para obtener esa gracia, como es costumbre.

Así pues nosotros, a quienes siempre es grato y gozoso poner empeño en el incremento de la devoción hacia la devotísima Virgen y Madre de Dios, en el día trece de este corriente mes de marzo (Domingo IV de Cuaresma) teniendo reunión legítima en el Señor, habiendo sido las cosas atentamente expuestas, también según el deseo del Ilustrísimo y Piadosísimo Señor Luigi Pericoli, Deán de nuestro Cabildo, juzgamos sanamente en referencia a la recordada imagen de la Bienaventurada Virgen llamada "Nuestra Señora", que sin duda reúne todas las cosas que se requieren para una coronación solemne. De aquí establecemos recibir con feliz ánimo las preces ofrecidas con total conformidad con la religión, la piedad y la justicia.

Para que a mayor gloria de la Augustísima Trinidad, y para dar un nuevo honor y ornato de la Madre de Dios y para revertir en bien para todo nombre cristiano, Nosotros, con unánime sentencia, decretamos y mandamos que antedicha Imagen sea decorada con corona de oro con solemne rito, como por las presentes decretamos y mandamos.

Y hemos concedido el encargo de llevar a cabo la coronación de este modo y por las presentes también otorgamos y en ti de muy buena gana delegamos, en la media de nuestro nombre, para que, en el día que quisieres, puedas tributar este honor a la Reina Celestial e impongas una corona de oro a su sacratísima Cabeza en la dicha imagen según los trámites del Orden a guardar, del que en semejantes ceremonias sagradas usamos, del cual mandamos un ejemplar. Y si, impedido por cualquier causa, no lo puedas ejecutar, te damos igualmente potestad de subdelegar en otro, constituido en dignidad eclesiástica, que, en tu lugar, y ningún otro, lleve a cabo este mismo rito sagrado. Y si quizá te plazca invitar para realizar todas estas cosas a un Príncipe Cardenal, nosotros otorgamos desde ahora a este mismo las facultades con las condiciones sin embargo sobredichas y no de otra manera.

Además, estas letras firmadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Canónigo secretario de nuestro Cabildo y pertrechadas con el sello capitular hemos mandado que sean expedidas y registradas por nuestro infrascrito Canciller.

Dado en Roma, en la Sala Capitular, en el año de la Encarnación del Señor de mil novecientos cuatro, en el día diecinueve del mes de marzo, Festividad de San José, Esposo de la Bienaventurada Virgen María y Patrono de la Iglesia Católica, en la Indicción Romana II, en el año primero del Pontificado del Santísimo Padre en Cristo y Señor nuestro, el Señor Pío, por la divina providencia papa décimo.
César Spozza, Canónigo secretario / Filiberto Pomponi, Canciller".

León XIII, antes de morir, firmó un decreto para la celebración del quincuagésimo aniversario de la definición dogmática concepcionista, lo que ratificó San Pío X. En los primeros días de enero de 1904, Spínola, gran devoto de la Inmaculada, reunió en Palacio Arzobispal una junta responsable de las fiestas jubilares inmaculistas, en la que se concibió como broche de oro la coronación canónica de la Virgen de los Reyes. Era un anhelo, como él mismo planteó, a partir del robo sacrílego de las coronas medievales en 1873.

El diecinueve de marzo del mismo 1904 fue concedida la que fue la primera coronación canónica de Andalucía. Se optó por un diseño de coronas de oro de los presentados por Pedro Vives, de estilo modernista, para que pudieran ser insertadas en ella las joyas y piedras preciosas, hasta un total de 11.160, donadas por los fieles, porque Spínola quería que fuera una ofrenda de Sevilla, tierra de María Santísima, a su Madre Celestial. La corona del Niño fue costeada por Gracia Fernández Palacios de Recur.

Se confeccionó para la ocasión un manto de tisú celeste, color concepcionista, bordado en plata, donación de la condesa de Casa Galindo, que combinó con la saya blanca de castillos y leones, que había sido ofrendada de Isabel II.

Por unos malentendidos, el cardenal de Toledo, beato Ciriaco Sancha, había arremetido injustamente contra Spínola, acusándolo de reaccionario, en una pastoral de 1899. Aunque las diferencias habían sido aclaradas el año antes, 1903, en una visita de Sancha a Carmona, quiso Spínola, como gesto de deferencia, en virtud de las atribuciones a él concedidas, cederle el honor de coronar las imágenes, lo que efectuó en la mañana del cuatro de diciembre del dicho 1904, tras misa pontifical en el trascoro de la catedral, que empezó pasadas las diez y media, con la Virgen en su paso sin baldaquino. Tras la coronación salió la procesión, que entró a las tres menos cuarto, y por la tarde se celebraron vísperas pontificales y la imagen coronada regresó a la Capilla Real.

Ramón de la Campa Carmona

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia, J. Rodríguez Castillejo,* S. A. Editor, Sevilla, 1989, pp. 107-117.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1971.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis,* Sevilla, 1947.

JAVIERRE, J. M.: *Don Marcelo de Sevilla*, Sígueme, Salamanca, 1992, pp. 517; 583-598.

LANZAFAME, G.: *La coronación de la Virgen en Sevilla*, Almuzara, Córdoba, 2024, pp. 125-127.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su Archidiócesis. Historia, Arte y Devoción,* Editorial Miriam, Sevilla, 1989, pp. 29-34.

LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE LOS REYES, 1906

Nicolás Alpériz (Sevilla, 1865-1928)
Óleo sobre lienzo
124 x 164 cm (126 x 156 cm con marco)
Real Maestranza de Caballería, Sevilla

Esta pintura de Nicolás Alpériz (1865-1928) representa a modo de instantánea el momento en el que el cardenal Ciriaco María Sancha y Hervás, arzobispo de Toledo y primado de España, ciñe las sienes de la Virgen de los Reyes con la corona de estilo modernista realizada por Pedro Vives y Ferrer durante la ceremonia de su coronación canónica, acontecimiento que tuvo lugar en el trascoro de la catedral de Sevilla el 4 de diciembre de 1904, siendo la primera imagen mariana en recibir este homenaje de amor en Andalucía.

En este acto estaban presente el nuncio de S.S. monseñor Rinaldi y el arzobispo de Sevilla D. Marcelo Spínola y Maestre (1835-1906), que cedió su sitio al primado de España, y es por esta circunstancia la única imagen sevillana que no ha sido coronada por un prelado de la sede hispalense. Spínola fue quien inició los trámites para la coronación de la Virgen ante la Santa Sede algunos años antes, en 1898, con intención de solemnizar y celebrar el quincuagésimo aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción que era en 1904, y como fruto de esos esfuerzos fue firmado el decreto de coronación en Roma el 19 de marzo de 1904.

La obra (que es poco conocida por encontrarse en el interior de las dependencias de la sede de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla), tiene el valor añadido de lo documental, pues es el único testimonio gráfico del que se dispone de este acontecimiento, debido a que para poder realizar una fotografía de interior en esa época se precisaba de abundante luz y la catedral no disponía en los albores del siglo XX de potencia eléctrica suficiente que lo permitiera, con lo que no existe ninguna fotografía ni filmación de este evento.

Este lienzo (al igual que ocurre con el de Pérez Villaamil de la Fundación Santander sobre la procesión del Corpus, del que tratamos también en este catálogo), condensa muy bien la temática de la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis*, así como están presentes los dos protagonistas de la misma: la piedad popular, plasmando la solemne ceremonia de la coronación canónica en el preciso momento de la imposición de la corona sobre la imagen, y la catedral en su doble vertiente, en tanto que espacio de culto y escenario de las manifestaciones de religiosidad popular, como lo fue esta coronación canónica, y lo que podríamos llamar la catedral "en carne y hueso", conformada por sus canónigos, que aparecen en primer plano arrodillados, y por cierto revestidos de morado, que era el color de sus vestimentas hasta que en 1933 se cambió por el actual, siguiendo el decreto dado ese año por la Sagrada Congregación de Ritos.

La obra, más allá de ese primer plano aristocrático y capitular, refleja muy bien la presencia y protagonismo del pueblo de Sevilla, tan importantísimo en esa coronación (y cuyo sentimiento religioso es protagonista de esta exposición), por el desbordante entusiasmo con que vivió este acontecimiento, fruto de la enorme devoción que se sentía por la Virgen de los Reyes en la ciudad y su alfoz, de tal manera que se sobrepasaron las expectativas con respecto a las donaciones de oro y piedras preciosas destinadas a la corona de la Virgen, y donde es de justicia recordar la figura del canónigo y literato D. Juan Francisco Muñoz y Pabón (1866-1920), devotísimo de la Virgen de los Reyes y secretario de la junta de la coronación, que tuvo mucho que ver con la elección del modelo de corona a realizar, para disgusto de otro devoto de la Virgen, el académico D. José Gestoso.

Aunque la obra rezuma impresionismo con la interesante captación de la luz que hace su autor, quedando claro su interés por los efectos lumínicos, podríamos decir que Nicolás Alpériz, con un completo dominio de la perspectiva, hace en este óleo uso de dos estilos pictóricos bien diferenciados: uno más conservador y académico

que emplea en los primeros planos, que es donde sitúa también a los comitentes de la obra, los caballeros de la Real Maestranza de Sevilla, que aparecen podríamos decir que retratados, ataviados con sus uniformes de casaca roja y sus condecoraciones, y arrodillados al igual que los calonges, y otro tono más vibrante y suelto, en sintonía con el estilo impresionista, donde las formas se desdibujan con la luz, que es el tratamiento que recibe el altar en el que se lleva a cabo la ceremonia, donde por ejemplo el primado de España es una mancha apenas definida de color celeste. Al respecto, es necesario recordar el carácter inmaculista que tuvo esta celebración, como bien testimonia la lápida que se puede leer en la Capilla Real:

"EN CELEBRACIÓN DEL QUINCUAGÉSIMO ANIVERSARIO DE LA DEFINICIÓN DOGMÁTICA DE LA ORIGINAL PUREZA DE MARÍA, A LA MAYOR GLORIA DE DIOS, HONRA DE CRISTO Y DECORO DE SU MADRE, FUERON CANÓNICAMENTE CORONADAS CON LAS CORONAS QUE PIDIÓ EL AMOR Y COSTEÓ LA PIEDAD, LAS SAGRADAS IMÁGENES DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES Y SU DIVINO HIJO, SIENDO PONTÍFICE MÁXIMO PÍO PAPA X, REY DE LAS ESPAÑAS DON ALFONSO XIII Y ARZOBISPO DE SEVILLA DON MARCELO SPÍNOLA Y MAESTRE. AÑO DE NUESTRA SALUD 1904, DÍA 4 DE DICIEMBRE".

Y por todos estos valores que posee esta pintura, consideramos necesario al realizar el discurso expositivo de esta muestra en la que tratamos el tema de las coronaciones canónicas, en tanto que es una manifestación de piedad popular, solicitar al Excmo. Cabildo de la Catedral la inclusión de esta obra para ilustrarlo, así como la petición de préstamo a su propietaria, la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

A modo de anécdota, en esta pintura podemos apreciar algunos de los bienes muebles de la catedral de Sevilla que se usaron para ese acto solemne en diciembre de 1904, y que siguen en uso, y se han podido apreciar en la exposición *Sedes Hispalensis: Fons Pietatis* y en este catálogo que tienen entre sus manos, como las atrileras de la octava del Corpus o el terno azul de la Inmaculada Concepción bordado por Francisca de Paula Zuloaga. Todo ello hecho para ser usado a mayor honor y gloria de Dios y de su Santa Madre María Santísima.

Pedro Manuel Fernández Muñoz

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ LACOMBA, J.: *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano. 1800-1936*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "*Regina Regum Sine Labe Concepta*. La tradición concepcionista en la devoción a Nuestra Señora de los Reyes (siglos XIX y XX)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 522, 2002, pp. 45-48.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Virgen de los Reyes Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis: estudio iconográfico*, Imprenta Suárez, Sevilla, 1947.

ILLÁN MARTÍN, M. y VALDIVIESO, E. (ed. lit.): *Laboratorio de Arte. 100 años de investigación del Patrimonio Artístico y Cultural (1907-2007)*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Hace 75 años fue coronada la Virgen de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 24, 1979, pp. 41-44.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su Archidiócesis. Historia, Arte y devoción*, Editorial Miriam, Sevilla, 1989.

REPETTO JIMÉNEZ, C.: *Nicolás Alpériz, pintor de la realidad*, Talleres Egondi, Sevilla, 1973.

ROMERO PORTILLO, J.: *Nicolás Alpériz. Arte por Pan*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2020.

CORONA PROCESIONAL DE LA VIRGEN DE LOS REYES Y DEL NIÑO JESÚS, 1904

Taller de Joyería de Pedro Vives

Diseño de Luis Cáceres y Valdivia

Oro laminado fundido y relevado, esmaltes y engastación de piedras preciosas

30 x 8,5 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Con vistas a la coronación canónica de la Virgen de los Reyes en diciembre de 1904, y tal y como preveía el antiguo ritual romano, se piensa en ejecutar una corona, donada por el pueblo fiel, digna del simbolismo y del mensaje que transmite dicho acto litúrgico. Tras la constitución de una comisión y la celebración de un concurso de diseños es elegido el aportado por José Lecaroz, que a su vez realiza el ceramista José Macías y Macías, causando gran disgusto entre los otros participantes, todos joyeros, que envían una carta al prelado. Este diseño elegido bebe de las fuentes arqueológicas y medievalizantes que propuso el erudito José Gestoso, miembro destacado de la comisión. Pero la campaña de recogida de ofrendas y donativos en forma de oro, joyas y alhajas que anunció el propio cardenal Spínola para la elaboración de las coronas y de cuyas donaciones se daban cumplida cuenta y anotación en el Boletín del Arzobispado durante el año de preparación de la ceremonia hizo in extremis reconsiderar el resultado de dicho concurso al cardenal y ejecutar finalmente el diseño aportado por el joyero Pedro Vives, porque era el que, según el círculo cercano al cardenal Spínola y entre ellos el sacerdote y canónigo Muñoz y Pabón, ofrecía mejores posibilidades para ubicar y emplear las ya importantes y variadas donaciones recibidas, sobre las que luego abundaremos. Es entonces cuando se origina una polémica todavía más fuerte y el enfado consiguiente de José Gestoso, reflejado ampliamente en la prensa de la época.

Pedro Vives poseía un prestigioso taller de joyería en la calle Génova –actual avenida de la Constitución– y según parece recurrió al dibujante Luis Cáceres y Valdivia, profesor de dibujo en la escuela de Bellas Artes, para la elaboración del diseño. Sobre este particular, en la prensa de la época se cita a Valdivia como autor "de los dibujos o modelos" que habían labrado los oficiales de la joyería, dato que nos resulta algo ambiguo, aunque Jesús Rojas-Marcos González, único que por el momento ha tratado su figura, lo afirma con rotundidad.

Hay una cosa cierta, y es que el diseño y sobre todo el nivel artístico y plástico de la obra trasciende la recurrente en un joyero de la Sevilla de la época, aunque en esos años la formación de los oficios artísticos era muy sólida y amplia. Por otra parte, no es de extrañar que este joyero presentara un proyecto realizado por un artista especializado, como lo era Cáceres, y como de hecho hizo lo propio José Lecaroz con su frustrado proyecto. La sólida formación de Luis Cáceres y Valdivia, paralela, como plantea Rojas-Marcos, a la del pintor José Arpa y Perea, que incluyó una estancia en el taller de Antonio Susillo y en diversos museos de Madrid, bien pudo dar como resultado este diseño donde quedarían bien patentes sus conocimientos del Modernismo y de la joyería modernista, arrojando un resultado estético que supera en exuberancia y fantasía la escasa arquitectura y demás representaciones artísticas del Modernismo sevillano –de muy corto periodo de vigencia como se sabe al irrumpir

AVE MARIA GRATIA PLENA
REGINA RAGIA

de manera local el regionalismo– para acercarlo al de otros centros donde tuvo mayor desarrollo, como Madrid y sobre todo Barcelona con Doménech i Montaner a la cabeza, con cuya obra podríamos, en ciertos aspectos de reinterpretación decorativa historicista, relacionar estéticamente esta pieza.

En ese contexto y en esas coordenadas, estas coronas son uno de los pocos ejemplos artísticos –en este caso suntuario– del Modernismo como movimiento artístico en la ciudad, además de ser, por el valor material y el carácter emblemático y representativo, uno de los más notables e interesantes a pesar de su pequeño tamaño, poco estudiado en esta clave y con esta perspectiva. Martínez Alcalde la define como de estilo "barroco modernista", y defiende sus méritos artísticos frente a otras opiniones, como la de Palomero Páramo, que la considera artísticamente fallida.

Se compone de un aro de asiento donde van reflejadas distintas coronas miniaturizadas de diversa tipología y ornamentación, expresión simbólica de la advocación de la imagen: Reina de Reyes. Estas coronas se intercalan entre diferentes juegos de gemas, fundamentalmente esmeraldas, destacando la central de considerable tamaño, donada por la condesa de Lebrija. Sobre este aro, delimitado por sendas hileras de brillantes, se sitúa el canasto como tal, de no demasiado desarrollo en altura. El concepto es el de una rama de rosal, con la que Vives quiso expresar "la virginidad" de María según su descripción de la obra, entrelazada con una fina filacteria ondulante de verdes esmeraldas, que recorre todo el canasto conectando e hilando los escudos de los diferentes reinos que componían la España del momento de la reconquista de Sevilla y del rey San Fernando, de ahí la ausencia de Granada. Castilla, Aragón, Navarra y León se duplican en la mitad frontal y la mitad trasera; Castilla en los centros delantero y trasero, León en los ejes laterales, y los de Navarra y Aragón en los otros cuartos, realizados estos últimos con esmaltes. En oro en su color, recortados, figuran los de Castilla y León. Entre escudo y escudo, nace una rosa totalmente abierta y otras pequeñas semi-cerradas, realizadas en oro de forma corpórea, pétalo a pétalo, de manera naturalista, con unas gotas de rocío y unos pistilos realizados con minúsculos brillantes engarzados, mientras que el tallo de la rosa describe unas hojas o adornos en un estilo románico-gótico.

El canasto se encuentra totalmente salpicado de pedrería, calando por detrás el oro del que se compone para que las piedras tengan transparencia, y presenta un perfil superior entre goticista y románico, no muy definido totalmente, algo que sí lo está en la corona del Niño Jesús, tema sobre el que luego volveremos. El perfil en alzada es prismático, abriendo desde abajo hacia arriba, disimulándose ese perfil prismático por lo abultado de su ornamentación y elementos sobrepuestos. El borde o filo superior del canasto se encuentra totalmente salpicado de perlas.

A modo de "imperiales", pero sin serlo con propiedad, el diseño incluye una arcada doble y concéntrica compuesta por el lema "SINE LABE CONCEPTA" en el más exterior, y "REGINA REGUM" en el interior, utilizando una tipografía de regusto medieval muy modernista. Remata esta doble arcada la paloma del Espíritu Santo, corpórea, orlada de un resplandor circular de finísimos rayos. La espectacularidad y el protagonismo visual de estos elementos en el conjunto es decisiva, primero porque son los que otorgan una visión airosa a todo el conjunto, rematada, cerrada la composición por arriba, y segundo porque están realizados en oro pero totalmente cubiertos de brillantes, con un hermoso ejemplar de mayor tamaño en la primera arcada arropado por una perla en forma de pera o lágrima. Estos elementos, según testimonio del propio Vives, se modificaron sobre el diseño original por la premura de tiempo, aunque simplemente señala que "originalmente no iban en el proyecto dibujadas con caracteres monacales", con lo cual resulta imposible aseverar si es que se contemplaban con otra tipografía o simplemente se componían de ornamentación y no mostraban la inscripción ya anotada.

A nuestro juicio, el elemento decisivo que pudo transformar el diseño original y que en todo caso lo marca y condiciona fuertemente es la inclusión de una perla "berrueca" o irregular, de gran valor y tamaño, que según Martínez Alcalde donó el conde de Urbina, Federico de Amores y Ayala, importante político y personaje de la sociedad sevillana de principios del siglo XX que llegó a ser alcalde de la ciudad, apareciendo sin embargo en el listado de donantes publicado en el Boletín del Arzobispado de Sevilla como donante su madre, Carmen Ayala.

Esta importantísima y singular donación era muy difícil de encajar en un todo armónico si no se hubiese ideado la solución finalmente adoptada, que venía insinuada por la forma de la perla; elaborar una figura angélica, cuya escala tenía que ser forzosamente la marcada por el tamaño de la perla que formaría el "tronco" y el arranque de las dos piernas de la figura, además de marcar su movimiento de piernas y el quiebro de su cuerpo.

A esta primera idea de elaborar la figura angélica con la perla irregular le suceden otras consecuencias lógicas para que la pieza tuviera la debida armonía y composición artística; para no dejar solo y extrañamente aislado el primer ángel en el frontal de la presea –y además con un considerable tamaño si se aprecia bien las dimensiones totales de la corona y se compara con los ángeles o querubines que se suelen incluir en todas ellas– se piensa en un conjunto de cuatro que rematarían el canasto en su zona superior, quedando recortados en el aire. Esos otros ángeles tienen la misma escala del originado a partir de la piedra preciosa y así forman una unidad en la composición general de la pieza.

Esos otros ángeles estarían realizados en oro policromado, estando las partes anatómicas añadidas a la gran perla cubiertas de esmalte, sin duda para obtener un mejor efecto con el nácar de su parte central. Para ello, y a falta de un examen técnico exhaustivo o profunda restauración que nos suministre toda la información posible, se modelaría en barro o cera las partes a completar de la figura y la totalidad de los otros tres, fundiéndose luego en oro mediante el procedimiento de la cera perdida o similar, repasándose luego a mano y policromándose y esmaltándose en un caso y otro.

El ángel central resultante simula sostener una minúscula corona, abundando así en el simbolismo de la Reina de Reyes que ya vimos describe el aro o primer friso de la corona. Los dos que se sitúan en los ejes laterales tienen una posición orante, con curioso paño o perizoma orientalizante, muy de la época, semejante al que posteriormente empleó Joaquín Bilbao en su imagen del Cristo atado a la columna de la Hermandad de las Cigarreras. Uno de ellos, además, va peinado al estilo "nazareno" con la raya en medio y el pelo pegado al cráneo, testimonio de las modas de la época y de la estética modernista singular que posee la pieza.

El trasero lleva un curioso colgante formado por cuentas de perlas y dos lágrimas de esmeraldas en los extremos. Todos llevan las alas cubiertas de brillantes, realizadas en plata o metal blanco.

Apuntábamos anteriormente que la inclusión de estos elementos angélicos vino motivada de forma sobrevenida por la importantísima donación de la perla irregular, y seguimos abundando en nuestra hipótesis de que esa inclusión, al tratarse de unas figuras de cierto tamaño para el conjunto de las coronas, motivaría una reducción en altura del canasto, para así darles cabida sin descomponer ni afear ostensiblemente las líneas generales, algo que es perfectamente visible en la comparación con la del Niño Jesús, con similar estructura y estética pero con mayor altura del canasto y mayor acabado y definición de su perfil y elevaciones goticistas. De la misma forma, y apara acompañar a esas figuras, se crean pequeños tallos de azucenas que ascienden despegándose del canasto, cubiertas de brillantes y esmeraldas las hojas, elemento este que enlaza con el carácter concepcionista de esta coronación canónica.

No sabemos si esta donación pudo ser incluso el motivo definitivo para desestimar el diseño inicialmente ganador, pues este proyecto, firmado por el ceramista José Macías y Macías y del que se conserva una copia en la colección Gestoso de la Biblioteca Colombina, y a pesar de las causas que se aducían para revocar el fallo del concurso, sí incluía pedrería y espacios para colocarlas y dar juego a las diferentes donaciones de un

tamaño digamos convencional, como declara el propio Lecaroz en la prensa durante la polémica desatada, pero no desde luego para la perla que venimos tratando.

Como la inclusión de las donaciones se convirtió en algo esencial, el puente o estructura interna de la corona, así como la tuerca con la que se fija en la imagen (también de oro y mayor tamaño que lo usual) se engastaron y decoraron con la pedrería menos valiosa, abundando las turquesas y una piedra de azabache que formaba parte de un anillo donado por el propio cardenal Spínola.

La corona del Niño Jesús fue donada en su integridad por doña Gracia Palacios de Recur. Aunque sigue el mismo esquema, tiene más marcada y visible su ornamentación a base de parchetes constituidos por arcadas conopiales goticistas, unas rematadas en brillantes circulares y otras en flores de lis, separadas por columnillas rematadas en pináculos. En el centro lleva un soberbio broche translúcido con una amatista con leve veladura de su color morado característico, flanqueada por dos pequeños dragones. En los otros parchetes se encuentran diversos escudos y emblemas realizados en esmaltes, como el del cardenal Spínola y el de la casa nobiliaria de la donante, así como uno muy curioso con la representación de la propia Virgen de los Reyes, fechable en el último tercio del siglo XIX. En los parchetes de los ejes laterales, sendos zafiros rodeados de brilantes. La arcada a modo de imperial esta vez es levemente apuntada y rematada en cruz; exhibe el lema "DOMINUS DOMINANTIUM", con la misma tipografía que la corona de la Virgen e igualmente cubierto de brillantes.

Estas coronas, sobre todo la de la Virgen, se componen de multitud de piezas sobrepuestas a una que hace de base general, algunas de tamaño minúsculo, que a su vez se componen de otras ya previamente montadas. Se distingue así su trabajo de joyería del de orfebrería, existiendo poco trabajo de cincelado o repujado como tal, característico de este último oficio, pero otorgándole una apariencia volumétrica, naturalista si se quiere, además de muy delicada y de gran efecto suntuario.

La prensa de la época nos da a conocer los nombres de los operarios y oficiales de joyería que trabajaron en ella, citando a Genaro Escolar Estrada como principal encargado del taller y de interpretar los dibujos de Cáceres y Valdivia, que detallaría los distintos elementos heráldicos y naturalistas. La "talla" (sic) de las coronas la hizo Manuel Ordóñez y Rodríguez, que creemos puede referirse a quien cincelara las piezas que así lo requerían. A todo esto, intuimos también que los modelos de los ángeles, realizados en cera o barro según ya hemos anotado, también los suministraría el propio Cáceres.

Sigue la prensa aportándonos datos conclusivos de su realización y terminación; la corona de la Virgen arrojó un peso final de 2.550 gramos y un número de 11.960 piedras preciosas engarzadas, tasándose en 800.000 pesetas, una cuantía totalmente estratosférica para la época, pero cuyo valor escapa ampliamente a la mera, previsible y elevadasíma cifra, constituyéndose en un testimonio artístico y suntuario de la devoción de un pueblo, desde las más vistosas ofrendas de la alta sociedad sevillana hasta las más humildes –que también se registraron– y menos vistosas de personas y entidades de menor extracción social.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia,* Real Maestranza de Caballería, Sevilla, 2010.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La coronación canónica de Nuestra Señora de los Reyes y Juan Francisco Muñoz y Pabón: Elocuencia, arte y devoción", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 702, 2017, pp. 586-594.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y su Archidiócesis. Historia, Arte y Devoción,* Editorial Miriam, Sevilla, 1989, p. 88.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La Platería de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 596-597.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos", *Cuadernos de Historia del Arte,* nº34, 2020, pp. 261-297.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del modernismo en Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1973.

DECRETO DE CORONACIÓN CANÓNICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, 1927

Venerable Cardenal Rafael Merry del Val y Zulueta (Londres, 1865- Roma, 1930)

Papel impreso y manuscrito

59 x 43,5 cm

Archivo de la Catedral de Sevilla

ACTUALIDADES

SEVILLA
CORONACION DE
UNA IMAGEN

El decreto lo emite el cardenal español Merry del Val, en calidad de prefecto de la Sagrada Congregación de la Reverenda Fábrica de San Pedro del Vaticano, en nombre suyo y en el del Cabildo de canónigos, a quienes estaban encomendadas en exclusiva las concesiones de las coronaciones canónicas en aquella época, a petición de Eustaquio Ilundáin y Esteban (Pamplona, 1862-Sevilla, 1937), arzobispo de Sevilla desde 1920 y cardenal desde 1925.

El padre de Merry del Val era sevillano, de ascendencia irlandesa, por lo que debió casi seguro oír hablar de la Virgen de la Antigua. Nació accidentalmente en Londres porque aquel era diplomático de carrera, donde residió la familia de 1859 a 1878. San Pío X Sarto, tras su elección en agosto de 1903, lo nombró prosecretario de Estado, y tras crearlo cardenal en noviembre del mismo año, fue confirmado como secretario de Estado y prefecto de la Casa Pontificia, cargos que ostentó hasta la muerte de dicho papa.

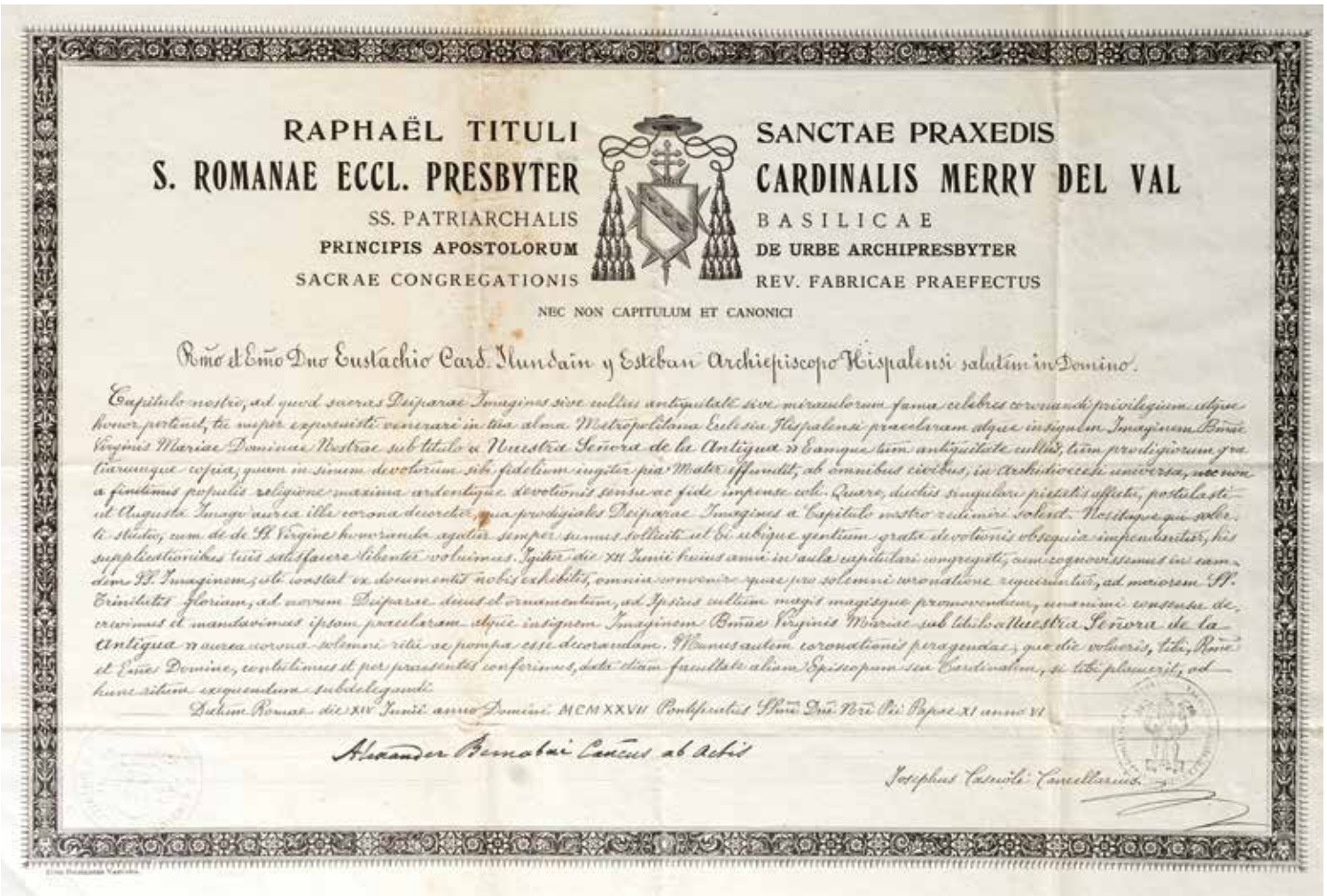
Aunque la concesión es de 1927, no se efectuó hasta el 24 de noviembre de 1929, a los 25 años de la de la Virgen de los Reyes, por el cardenal Ilundáin en su capilla de la catedral, que se desarrolló en el contexto de la Exposición Iberoamericana, celebrada en Sevilla entre el 9 de mayo de 1929 y el 21 de junio de 1930 y tras el Congreso Mariano Hispano-Americano (15 al 21 de mayo de 1929). Precisamente, la medalla de este, diseñada por Aníbal González, tenía en su anverso la imagen de la Virgen de la Antigua por su proyección americanista.

El texto dice lo siguiente:

"Rafael Cardenal Presbítero del título de San Práxedes Merry del Val, Arcipreste de la Santísima Basílica Patriarcal del Príncipe de los Apóstoles de la Urbe y Prefecto de la Sagrada Congregación de la Reverenda Fábrica, así como el cabildo y canónigos, al Reverendísimo y Eminentísimo Señor Eustaquio Cardenal Ilundáin y Esteban, Arzobispo hispalense, saludos en el Señor.

A nuestro cabildo, al que corresponde el privilegio y honor de coronar las sagradas imágenes de la Madre de Dios célebres bien por la antigüedad de su culto o bien por la fama sus milagros, tú hace poco expusiste que en tu alma Iglesia Metropolitana de Sevilla es venerada una espléndida e insigne Imagen de la Santísima Virgen María Nuestra Señora bajo el título de "Nuestra Señora de la Antigua".

Y es venerada grandemente tanto por la antigüedad del culto, como por la abundancia de milagros y gracias,



RAPHAËL TITULI
S. ROMANAE ECCL. PRESBYTER
SS. PATRIARCHALIS
PRINCIPIS APOSTOLORUM
SACRAE CONGREGATIONIS

SANCTAE PRAXEDIS
CARDINALIS MERRY DEL VAL
BASILICAE
DE URBE ARCHIPRESBYTER
REV. FABRICAE PRAEFECTUS

NEC NON CAPITULUM ET CANONICI

Rmo et Emo Dno Eustachio Card. Mundain y Esteban Archiepiscopo Hispalensi salutem in Domino.

Capitulo nostro, ad quod sacras Deiparae Imagines sive cultus antiquitate sive miraculorum fama celebres coronandi privilegium atque honor pertinet, tic nuper expositum venerari in tua alma Metropolitana Ecclesia Hispalensi praeclaram atque insignem Imaginem Bmae Virginis Mariae Dominae Nostrae sub titulo "Nuestra Señora de la Antigua" eamque tum antiquitate cultus, tum prodigiorum gratiarumque copia, quam in sinum devotorum sibi fidelium ingiter pia Mater effundit, ab omnibus civibus, in Archidiocesi universa, nec non a finitimis populis religione maxima ardentique devotionis sensu ac fide impense coli. Quare, ductus singulari pietatis affectu, postulasti ut Augusta Imago aurea illa corona decoretur, qua prodigiosae Deiparae Imagines a Capitulo nostro redimiri solent. Nos itaque qui sollicitudinem, cum de de B. Virgine honoranda agitur semper sumus solliciti et ubique gentium grato devotionis obsequia impendentibus, his supplicationibus tuis satisfacere libenter voluimus. Igitur die XII Junii huius anni in aula capitulari congregati, cum cognovissemus in eamdem B. Imaginem, uti constat ex documentis nobis exhibitis, omnia convenire quae pro solemni coronatione requiruntur, ad maiorem SS. Trinitatis gloriam, ad novum Deiparae decus et ornamentum, ad Ipsius cultum magis magisque promovendum, unanimi consensu decrevimus et mandavimus ipsam praeclaram atque insignem Imaginem Bmae Virginis Mariae sub titulo "Nuestra Señora de la Antigua" aurea corona solemni ritu ac pompa esse decorandam. Munus autem coronationis peragendae, quo die volueris, tibi, Rme et Eme Domine, contulimus et per praesentes conferimus, data etiam facultate aliam Episcopum seu Cardinalem, si tibi placuerit, ad hunc ritum exequendum subdelegandi.

Datum Romae die XIV Junii anno Domini MCMXXVII Pontificatus Sti Dni Nri Pii Papae XI anno VI

Alexander Bernabai Canon. ab Actis

Josephus Cascioli Cancellarius

que la piadosa Madre derrama continuamente en el seno de quienes le son fieles, por todos los ciudadanos, en toda la Archidiócesis, y además por los pueblos de la región, con la mayor y ferviente religión con sentido de devoción y con fe.

Por lo que, llevado por un singular sentimiento de piedad, pediste que la Imagen Augusta fuera adornada con esa corona de oro, con la que las prodigiosas Imágenes de la Madre de Dios suelen ser ceñidas por nuestro Capítulo.

Nosotros, por tanto, que siempre somos solícitos con eficaz afán cuando se trata de honrar a la Santísima Virgen, de modo que en todas partes se le rindan los obsequios gratos de la devoción de los pueblos, queremos satisfacer liberalmente a estas tus súplicas.

Por eso, el día 12 de junio de este año, congregados en la sala capitular, habiendo tenido noticia de la misma Santísima Imagen, como se desprende de los documentos que nos presentaron, estaba todo lo que se requería para la solemne coronación para mayor gloria de la Santísima Trinidad, para un nuevo honor y ornamento de la Madre de Dios, para promover cada vez más su culto, con unánime consenso hemos decretado y ordenado que la misma preclara e insigne Imagen de la Santísima Virgen María bajo el título de "Nuestra Señora de la Antigua" con rito solemne y pompa debe ser adornada con corona de oro. Y el oficio de realizar la coronación, en el día que elijas, te lo hemos encargado y te lo hemos conferido por las presentes a ti, Reverendísimo y Eminentísimo Señor, dada también la facultad de subdelegar para realizar este rito en otro Obispo o Cardenal, si lo considerares conveniente.

Dado en Roma el día XIV de Junio del año del Señor de 1927, en el año sexto del Pontificado de Nuestro Santísimo Señor Pío Papa IX.

Alessandro Bernabai, Canónigo secretario Giuseppe Cascioli, Canciller".

Ramón de la Campa Carmona

CORONA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA Y EL NIÑO JESÚS, 1929

Félix Granda Buylla y taller

Oro laminado fundido repujado y burilado, platino, engastación de piedras preciosas y esmaltes

23 x 45 cm (corona de la Virgen), 13,5 x 15 cm (corona del Niño Jesús),
54,5 diámetro total (resplandor de la Virgen), 24 cm diámetro total (resplandor del Niño Jesús),
22,5 (broche horizontal)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, el cardenal Ilundáin idea como aportación de la diócesis al magno certamen un Congreso Mariano que se apellida y especifica como Hispano Americano, que comienza a prepararse en 1927. Vinculada a este evento, el 1 de enero de 1929 anuncia la coronación canónica de la Virgen de la Antigua, por sus demostradas relaciones con el período de evangelización y exploración de América con Sevilla como puerto y puerta de Indias. Unida a estas objetivas razones está la especial predilección del prelado por la Virgen de la Antigua.

Se anuncia la creación de comisiones para recaudar fondos y donaciones entre miembros de la alta sociedad sevillana, pero la elección del artífice que ha de realizar las coronas para el acto litúrgico la hace de forma personal el propio cardenal. El Congreso Mariano Hispano Americano hace de prólogo aparentemente, sin guardar ninguna relación o continuidad temporal inmediata con la coronación, prevista en un principio para la significativa fecha del 12 de octubre, pero la premura de tiempo para su organización en un año muy ajetreado para la ciudad y el hecho de que el artífice necesitara más semanas para la finalización de las preseas acabaron por fijar la fecha definitiva el 24 de noviembre, aunque también se pensó, como luego veremos, en el 8 de diciembre.

Ya antes de cursar la petición al Cabildo romano de San Pedro, el cardenal recurrió a Félix Granda para estudiar y emitir un informe sobre la forma de colocar las coronas en la pintura mural y si estas podrían causar daño a la obra artística, descartándose tal circunstancia y continuándose, pues, con todo el proceso de coronación y más tarde con el de ejecución.

Es muy problable que Ilundáin y Granda Buylla mantuvieran estrecho contacto y amistad, pues ya por entonces la firma Granda tenía enorme predicamento entre el alto estamento eclasiástico y sobre todo el del centro y norte peninsular, no tanto en el sur y extremos peninsulares y poco entre otros promotores de arte sacro de la ciudad que nos ocupa, como son por ejemplo las cofradías, lo cual hace esta pieza mucho más especial y única en este contexto sevillano. Félix Granda era sacerdote y poseía grandes dotes e inquietudes artísticas, animándolo el arzobispo de Madrid-Alcalá D. Jose María Cos y Macho, para dedicarse de manera profesional a ello, abriendo su taller en Madrid, desde donde trabajó para entidades religiosas de toda España, aunque con menor presencia en Andalucía occidental como ya hemos apuntado. También hemos referido que entre su clientela abundó –y sigue abundando– el estamento eclesiástico y monacal, ganándose un enorme prestigio entre ellos y dando lugar a un gran taller con unos artesanos de excelente nivel, abarcando todas las ramas del arte necesarias y útiles para la liturgia y el culto católico; orfebrería, talla en madera, pintura, escultura, etc., que contaba ya en 1900 con unos doscientos artistas y artesanos y en 1928 con unos trescientos, con él a la cabeza, sin duda el alma mater y la mente pensante en términos doctrinales, iconográficos y sobre todo artísticos.

Su muerte en 1954 y los cambios de la Iglesia a raíz del Concilio Vaticano II, la industrialización y caída en picado de los oficios artísticos, la falta de maestros y demás cambios sociológicos y demográficos en una gran ciudad como es Madrid hicieron mantener el prestigio de la firma y casa comercial gracias a la gran labor ejercida durante tantos años y el impresionante legado de su obra, pero también han provocado una merma en la creatividad y en la calidad técnica y artística de las piezas, mientras que en otros centros, como es el caso de Sevilla, se mantuvo con plena vigencia y vida la excelencia de los oficios artísticos, adaptada, eso sí, a las coordenadas populares e identitarias de las cofradías y la celebración de la Semana Santa más que a la estrictamente eclesial.

Pero situándonos en 1929, año en que se ejecuta la pieza que nos ocupa, el taller de Granda se encontraba en el máximo de su esplendor y calidad artística, tras unos años de rotundos éxitos con piezas muy relevantes, como el sepulcro de San Juan de la Cruz en Segovia en 1926, la corona de la Virgen del Sagrario de Toledo, ejecutada para su coronación canónica en el mismo año, magnífica obra de arte de las mejores en su género por su exquisita técnica y valor material, y las de la Virgen de Guadalupe de Cáceres en 1928, asimismo insuperable, y la de Covadonga en el mismo año, ambas ejecutadas para sus sendas coronaciones canónicas.

Por ello no es de extrañar que Ilundáin recurriera a Granda en su afán de engrandecer y darle la máxima categoría artística a esta coronación por él ideada. El sacerdote artista estudia la pintura y encuentra el lugar idóneo para la corona en la que se representa en la misma pintura, obra posterior añadida a la original gótica, con dos ángeles que la suspenden sobre la cabeza de la imagen, no alterando así en nada el aspecto ni la iconografía de la Virgen de la Antigua. Crea dos nimbos o resplandores circulares, uno para la Virgen, con su silueta recortada para no tapar nada en absoluto del perfil de su manto y figura, y otra menor para el Niño, añadiendo su corona en un plano superior, suspendido –como la imagen de la Madre– y esta vez sí tapando levemente una zona de la túnica de uno de los ángeles, aunque de manera disimulada y nada traumática. Finalmente, y como cierre del exquisito conjunto, crea un broche horizontal aunque levemente combado para el filo superior de la túnica de la Virgen, a modo de un galón que la guarnece.

Aunque la imagen a coronar se trate de una pintura, lejos de plantear la corona también en dos dimensiones o plana, la ejecuta con un alto sentido plástico, dándole un suave volumen bombeado y ofreciéndonos la visión de su envés por la zona inferior. En su descripción, Félix Granda alude a la búsqueda híbrida entre el acanto clásico y la ornamentación goticista, periodo al que pertenece la imagen, algo que describe perfectamente su efecto, aunque el tratamiento de su cincelado y repujado visto de cerca obedece más al de la hoja de acanto, ejecutado con una calidad artística y artesanal realmente impresionante, en justa correspondencia con el prestigio y la fama del taller ejecutor. Es de tipo ducal, sin imperiales, y presenta una serie de florones centrados por piedras preciosas alternados por otras decoraciones con sentido más vertical y estrecho. La adornan piedras preciosas procedentes de las donaciones recabadas, destacando la gran amatista central y los dos topacios laterales. En su aro o base, Granda despliega lo mejor y más identificativo de su estilo al desarrollar una decoración muy sutil y transparente en forma de lacería de metal blanco cubierto de brillantes, perlas y rubíes, con técnica de joyería, calado y sobre un fondo esmaltado en tonos celestes, consiguiendo un alto nivel de refinamiento estético en su cromatismo y un gran efecto suntuario lleno de elegancia y distinción.

La corona del Niño es más sencilla, ya que no podía tener mucho desarrollo en altura, y se compone de tres parchetes enmarcados en oro, con su interior calado salpicado de brillantes, perlas y esmeraldas. Entre parchete y parchete, unas cruces griegas opacas cubertas asimismo de brillantes pero sin piedras de colores. Esta corona sí posee unos sencillos imperiales de oro en forma de simples láminas con perlas los laterales y de oro recortado y burilado el frontal, que rematan en una hermosa perla a modo de globo terráqueo rematada en cruz de brillantes.

Enlazamos con este imperial frontal de la corona del Niño Jesús para describir el resto de elementos, cuya

ornamentación no está repujada y abultada en la chapa de oro tal y como lo está la corona de la Virgen, con un carácter de bajo relieve casi escultórico, sino que presenta su ornamentación recortada y burilada, es decir, con adornos incisos sobre la propia lámina de metal que sigue quedando con aspecto planiforme, algo que enlaza con la técnica de joyería antes mencionada y que encuentra en el taller de Granda un perfecto maridaje con la técnica orfebre, distinta pero complementaria. Este aspecto plano de parte de la pieza es compensado por la adición de otros pequeños adornos sobrepuestos y de moldurajes que van creando claroscuro.

La ráfaga de la Virgen, de considerable envergadura, se compone, desde dentro hacia fuera, de un friso de ornamentación calada muy profusa y a la vez muy fina y delicada entre dos molduras planas y lisas, con ornamentación de piedras tipo cabujón, otro friso con una leyenda esmaltada en color celeste, separada por otros apliques de pequeñas piedras con el mismo aspecto, que dice: "Sancta Maria de la Antiqua - gratia plena - mater dei -hispaniarum Regin - pio xi pont. max - alphonso XIII rex -card.Ilundain - archiepiscopo - hispalensi - aureo diademate - redimitur. VIII - dec a.d. mcmxxix". Como se puede apreciar, la fecha grabada y que nos hace presuponer para cuándo estaría prevista la ceremonia una vez comprobado que no podía ser el 12 de octubre, es la del 8 de diciembre.

A este friso le sigue una fina crestería de lo mismo, recortado y burilando la lámina de oro formando finos dibujos. Tal y como el propio Granda describía en una corona ejecutada un año antes, la de Guadalupe de Extremadura, el dibujo describe como un "tejido inconsútil" fino y delicado, propio únicamente de su mano e ingenio, logrando una estética próxima a la bizantina pero con cierto toque mudéjar español, fruto sin duda de los historicismos empleados usualmente por este artista pasados luego por su personal filtro e imaginación.

El halo o resplandor del Niño muestra un dibujo todavía más calado y transparente que el de su madre, también ejecutado recortando la lámina de oro y decorándolo a buril, además de añadir alguna piedra tipo cabujón sobrepuesta, rodeada de ornamentación. De ese mismo estilo es el broche que delimita el cuello de la saya o vestido por arriba, con mayor decoración de amatistas, zafiros y rubíes en el mismo estilo de cabujón. El propio Granda nos ofrece las cifras totales de los materiales de su confección: 94 gramos de platino, 3.356 de oro y 1.745 piedras lisas (sic) engastadas.

La terminación y el acabado de las piezas son excelentes, soberbios, lo que nos habla del altísimo nivel del taller en diseño y concepción artística y en la técnica de sus artesanos. El detalle llega hasta los pequeños tornillos de sujeción de la corona en la pintura mural, también de oro, con decoración y sendos zafiros.

Se trata de unas piezas muy singulares en el contexto patrimonial de la catedral y sevillano por extensión, al tratarse de las únicas piezas de envergadura y representatividad del catálogo de Félix Granda que se encuentran en Sevilla, con una riqueza y calidad técnica excepcionales, y estar muy poco estudiadas o catalogadas, escapando incluso a las publicaciones más conocidas sobre la catedral, como la célebre de Ediciones Guadalquivir y a las exposiciones y muestras donde podría haber tenido cabida, como la celebrada en 1992 bajo el título de *Magna Hispalensis*, exhibiéndose en esta ocasión por primera vez desde la coronación para la que fueron creadas en 1929.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La coronación canónica de la Antigua y la Iglesia de Sevilla en el Iberoamericano de 1929", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 766, 2022, pp. 785-791.

GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, E.: "Felix Granda y Buylla, un artista para la renovación litúrgica", *Pax et Emerita*, *Revista de Teología y Humanidades de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, nº 8, 2012, pp. 167-212.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen Sevillana de la Hispanidad", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 344, 1988, pp. 48-58.

TEJADA VIZUETE, F.: *Real Monasterio de Guadalupe. Plata, oro, bronce y otras muestras de artes aplicadas,* Edita Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres), 2007, p. 56.

PLACA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, CA. 1900-1930

Plata dorada con engaste de piedras preciosas

15 x 10 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

La placa que se conserva en el tesoro de la Virgen de la Antigua tiene un origen incierto, dado que no se conoce documentación alguna que nos hable de su procedencia y/o cometido.

Se trata de una placa de plata de ley dorada, empedrada en su mayor parte, que contiene un anagrama mariano, o cifras de María (MA), bajo corona, sobre un fondo con terminación almohadillada en "capitoné".

Las letras del motivo principal se presentan engastadas con esmeraldas, en el caso de la M, mientras que la A lo está con rubíes (presenta algunas faltas que han sido repuestas con zafiros y perlas).

La corona es una interpretación libre de una corona ducal, ornamentada con pequeñas turquesas, perlas, amatistas, rubíes y lo que parece un topacio amarillo central.

A cada lado del monograma aparecen, de manera simétrica, sendos botones engastados de piedras preciosas de diferentes color y talla, donde predominan las turquesas en talla cabujón.

En las orillas de la pieza se alinea una serie de cuarzos en hilera, en tonos que van desde el color ámbar hasta los pardos, lechosos o incoloros, todos con talla cabujón engastados en cajuelas que están remachadas por el envés. Estas hileras son dobles en los laterales.

Presenta cuatro taladros en las esquinas que nos indican que pudo estar fijada en algún paramento o mueble, o formando parte de la tapa de alguna caja o joyero.

No nos atrevemos a dar una datación concreta de la pieza, pero creemos probable afirmar que pudo hacerse dentro del primer tercio del siglo XX. Teniendo en cuenta que en ese periodo fue la coronación canónica de la Virgen de la Antigua, que tuvo lugar en 1929, cabe pensar en la posibilidad de que esta placa pudiera haberse ejecutado con pedrería sobrante fruto de las donaciones obtenidas para la corona que Félix Granda ejecutara para la imagen, algo que no deja de ser más que una simple conjetura.

Isabel Núñez Díaz – Luis Prieto Sánchez

CORONA DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE MARÍA SANTÍSIMA DE LA AMARGURA, 1954

Cayetano González Gómez (Málaga, 1896-Sevilla, 1975)

Oro laminado, fundido y cincelado

68 x 54 x 19 cm

Hermandad Sacramental de la Amargura, Sevilla

La corona de oro con la que fue coronada la Amargura es una gran creación estética de su época y un alarde y una innovación técnica su labor de orfebrería. Pieza estudiada hasta en sus más mínimos detalles, no vamos a someterla aquí a una prolija descripción de todo su universo decorativo. En su primera génesis hay que tener en cuenta la anterior corona procesional de la Virgen, la de Eduardo Seco Imberg que hoy luce en el camarín y en los cultos internos.

Según anota Juan Carrero, dicha corona fue realizada en el año 1922 por Seco Imberg siguiendo diseño de José Lecaroz Barrera. Lo que en su momento aportó esta obra al desarrollo del arte de la orfebrería y sus esquemas compositivos ha sido puesto de relieve por Juan Martínez Alcalde con toda justicia, pues se trataba de una corona algo más grande de lo que se estilaba en aquella época, poniéndose entonces de moda este tipo de coronas con imperiales bateados, canasto alto y una menuda decoración.

Esta corona ha sido incluso copiada en otras poblaciones y puntos de Andalucía y supuso el punto de arranque para que Cayetano González ideara la actual de oro, que presenta un aumento en la envergadura de todos sus elementos: canasto, ráfaga e imperiales, pero para que no fuera un tremendo golpe de oro casi opaco en la cabeza de la imagen, mantuvo la consistencia en el canasto e imperiales, ideando en cambio una ráfaga totalmente etérea y calada, compuesta por un trenzado de azucenas, realizado todo pétalo a pétalo y tallo por tallo, corpóreo, de bulto redondo, trasponiendo así los trabajos de cerrajería artística donde se inició y que tanto tuvo que ver en su obra. Los rayos los ideó finos y sin demasiada trayectoria para el tamaño de la corona, dándole más protagonismo al calado, y terminando todo por no hacer pesado el conjunto.

Ni que decir tiene que Cayetano estudió concienzudamente su trabajo, cuidando todos los detalles y, sobre todo, las proporciones, ese elemento tan sutil que no muchos artistas cofrades dominan. La corona de la Amargura es la más grande de todas, siguiéndole a poca distancia la de la Virgen de Loreto de la Hermandad de San Isidoro. Las medidas hablan por sí solas: es la más alta (68 cm) y la más ancha sin poseer estrellas (54 cm); las demás pueden rozar este número, porque se han medido hasta las puntas de las estrellas, con lo cual puede resultar equívoco, y una de las dos que tiene un diámetro base más ancho, junto con la mencionada corona de la titular de San Isidoro (19 cm).

Partiendo de ese diámetro base del aro que asienta sobre la cabeza de la imagen, ya de por sí ancho como hemos anotado, Cayetano consiguió que el volumen y la envergadura fuese creciendo de una manera muy gradual y suave a medida que se desarrollaba su ráfaga y su canasto hacia arriba, para llegar a su máxima extensión justo a la mitad de su altura y redondearse. Consiguió así que semejante tamaño no agobiase ni restara protagonismo al rostro de la imagen, que no se ve aplastada por una corona de tales medidas sobre su cabeza, antes bien, la lleva con innegable garbo y empaque, algo que también se debe a la genial dolorosa y a sus características ya comentadas de prestancia y volúmenes.

Lo etéreo de la ráfaga pone el resto para que la corona no resulte discordante colocada en la imagen y en esa ecuación perfecta de proporciones que es su paso de palio; y esto se debe a ese particular ramaje de azucenas entrelazadas, con brillantes en sus pistilos, que plantea una gran dificultad técnica a la hora de afianzar y darle consistencia al conjunto de esta presea, pues tal cantidad de oro y con esas medidas (62 kg de oro, la más pesada

de las realizadas en este metal), necesita de unos fuertes anclajes para no ceder en los movimientos bruscos del paso. Cayetano y su equipo de orfebres realizaron un auténtico alarde técnico, pues todo el peso del trenzado de azucenas y de los rayos lo soporta y sujeta el friso que hay entre ambos con cabezas de querubines, y todo con tan solo dos puntos de apoyo sobre el canasto, el del arranque de la ráfaga y el de la cruz que remata el canasto.

El concepto de corona realizada a manera de encaje de oro, llena de trasparencia, virtuosismo y pequeños detalles estaba ya creado, algo que sería completado y perfeccionado posteriormente por otras magistrales creaciones, entre las que destaca la corona de oro de la Esperanza de Triana (1984) y la del mismo metal de la Esperanza de la Trinidad (2003), que posee la misma idea matriz del trenzado vegetal para su ráfaga, en este caso de rosas, desarrollado y completado con otros motivos.

Suprema corona la de la Amargura, digna presea de la primera dolorosa coronada, de la que podríamos destacar otros tantos aspectos dignos de admiración, como el hecho de poseer los imperiales a doble cara, es decir, también labrados por dentro.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA OLLOQUI, M. V.: *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992, pp. 149 y 281.

MEJÍAS TORRES, J.: "Corona", en *In nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021, p. 177.

MEJÍAS TORRES, J.: "Corona", en *Non Surrexit, 300 años en San Juan de la Palma*, Hermandad Sacramental de la Amargura, Sevilla, 2024, pp. 174-175.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, J.: "La Amargura; culmen del arte procesional y señera devoción sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, noviembre de 2004, p. 822.

CORONA PROCESIONAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA MACARENA, 1913

Joyería Reyes

Oro laminado, fundido, recortado, burilado y repujado. Esmaltes a fuego. Piedras preciosas

43 x 60 cm

Museo-Tesoro de la Macarena, Sevilla

En la reunión de la junta de gobierno del 11 de septiembre de 1912, la Hermandad de la Macarena decide realizar una nueva corona, de oro, para la Virgen de la Esperanza. La Cofradía había culminado un proceso de reforma de sus pasos procesionales, comenzando por el estreno en 1900 del manto de malla, pasando por los respiraderos y faldones bordados, el palio rojo de 1908 y las mejoras del paso de misterio de 1910. Con estas premisas, faltaba por completar tan brillante conjunto con una presea digna de la devoción y entusiasmo que despertaba la Virgen de la Esperanza, ideando –creemos que con Rodríguez Ojeda como mente pensante y principal agitador– realizar una corona de oro que sustituyera a la antigua de metal, muy restaurada, que portaba la imagen en ese momento.

Valiente e insólita decisión tomada por una hermandad de penitencia sevillana, en una época y contexto histórico que no era ciertamente el de hoy, cuando las cofradías no disponían de los ingresos y las posibilidades económicas de nuestros días y cuando en algunas de ellas subsistir y realizar la salida procesional de Semana Santa era casi que su perentorio y único objetivo.

Pero la Hermandad de la Macarena contaba con la ferviente devoción que suscitaba la imagen de la Virgen y el entusiasmo de su barrio, hermanos y devotos, además de una buena gestión económica y seguro que –aunque no conste en lo publicado sobre el asunto– el compromiso o la promesa de acaudalados hermanos y del devotísimo torero Joselito el Gallo, que efectivamente acabó contribuyendo en una considerable proporción como luego veremos.

Aunque en algunos escritos consta que se pidieron varios diseños a distintos artistas, Hilario Arenas nos cuenta que desde la primera vez que se trata el tema, el 11 de septiembre, se encarga de realizar "varios modelos en cartón" el entonces consiliario 2º, Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El 10 de octubre, casi un mes después, ya se escoge el modelo definitivo, y el 24 de noviembre se eleva a cabildo general de hermanos, junto con el presupuesto de 12.500 pesetas de Joyería Reyes, a la que se propone para su realización. Se comienza inmediatamente a trabajar y en un plazo de cuatro meses, a principios de marzo del año siguiente, se concluye.

El encargo a una joyería de una corona procesional hoy nos resulta excepcional, pues en la mayoría de los casos se cuenta con un taller de orfebrería, pero en este momento histórico que estamos tratando la orfebrería sevillana al uso no gozaba de la finura ni del refinamiento en el crédito e imaginario de los cofrades que después sí adquirió con el concurso de grandes artistas que la elevaron y engrandecieron, con la dinastía de los Seco y sobre todo Cayetano González a la cabeza.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda ideó una corona originalísima, donde revela sus dotes como diseñador para todo tipo de obras cofradieras, no sólo en su especialidad del bordado en oro. El aro o plinto que se asienta sobre la imagen queda delimitado por pequeños frisos emperlados, presentando unos rosetones inscritos en círculos cincelados y calados. Sobre él, intercalándose en su dibujo, se asienta el canasto,

con una estructura arquitectónica a base de pilastras acanaladas, seis en total, con basamentos vegetales y remates o capiteles también vegetales pero con mayor desarrollo, que enlazan con los seis imperiales, articulados con dibujos simétricos en torno a un eje a modo de candelieri, donde aparece representada en el metal una antorcha llameante, motivo iconográfico que podemos vincular en la iconografía cristiana con el amor divino, tal y como se representa, por ejemplo, en los sagrados corazones, siempre con llamas, de Jesús y María.

De pilastra en pilastra, unas "cortinillas" o paños drapeados van subiendo para simular prenderse en la parte superior de las pilastras, originando una especie de lazada, para después bajar abriendo sus pliegues y sujetar un ramillete de flores variadas repujadas con naturalismo. Los espacios que quedan entre las pilastras y los paños también están salpicados de flores pero recortadas y decoradas a buril, es decir, con adornos incisos, de aspecto planiforme, marcando así un plano distinto, inferior, al de las flores que sujetan los paños y al de las pilastras, que sí tienen relieve.

Los extremos de estos paños, formando como ondulantes lazadas, simulan sostener óvalos coronados con escudos realizados en esmalte, ubicándose el de España y el de la Ciudad en el frontal y el de San Gil y el lema "NO8DO" en la trasera.

Todo el conjunto del canasto tiene una estructura muy arquitectónica, donde algunos autores ven las influencias del regionalismo del que se considera a Rodríguez Ojeda como su máximo exponente en el campo del bordado en oro para las cofradías, tratándose de algo realmente original e innovador para el concepto de corona procesional de Dolorosa sevillana y aún de imagen mariana de vestir que se tenía en ese momento, que era algo mucho más orgánico y puramente decorativo, sin ninguna búsqueda artística especial, y de bastante menor tamaño. La amplitud de la corona macarena, su tamaño, se consigue a base de abrir en alzada el canasto progresivamente a medida que va tomando altura, continuando los imperiales adquiriendo todavía más amplitud para terminar de darle un aspecto bombeado majestuoso muy característico, ya que estos imperiales no describen marcadas curvas o contracurvas en su desarrollo.

Ese concepto arquitectónico, de articulación del espacio de manera muy marcada, pasa a la ráfaga, que Ojeda diseña en forma de círculo perfecto. Lejos de plantearla exclusivamente con rayos, la cubre de ornamentación en mayor proporción que las usuales en ese momento. No conocemos a día de hoy una corona anterior a la tratada que intercale en su resplandor de rayos grupos ornamentales alternantes rematados en estrellas, como hizo Rodríguez Ojeda aquí, por lo que estamos hablando de un gran hallazgo que luego ha quedado grabado a fuego en el imaginario popular y cofrade como prototipo de una corona de Dolorosa sevillana.

Esa es su mayor originalidad y hallazgo, además de la amplitud. Hasta ese momento, las coronas de las Dolorosas no eran tan grandes y elaboradas. Ojeda diseña una ráfaga y corona grande para la época, pero con un equilibrio y una medida muy difícil de conseguir, que luego trataremos.

Los dieciocho grupos ornamentales de la ráfaga se ornamentan con motivos vegetales simétricos en torno a un eje central presidido por una representación, de nuevo, de una antorcha, según ya vimos y analizamos en los imperiales, rematando en un discreto rayo flamígero en cuyo afilado extremo se ubican las estrellas, de cinco puntas lisas y otras cinco pequeñas y ondulantes. Los grupos de rayos biselados son ocho, estableciendo una armónica secuencia en tamaño y proporción con los grupos ornamentales, asentado todo sobre un aro nuevamente emperlado, bajo el cual se sitúa una ornamentación más amplia que le da aspecto "cerrado" a la corona, pues ya entra en el campo visual de los imperiales, conectando y superponiendo así ambos elementos; canasto (con imperiales) y ráfaga. Esta ornamentación tiene aspecto planiforme, pues está trabajada a buril, con adornos esgrafiados o grabados sobre la lámina de metal recortado.

Sobre un cascabullo vegetal en el centro, donde se unen los imperiales, se sitúa el globo terráqueo, corpóreo, en oro con los meridianos en esmalte verde, y sobre él la cruz que remata todo el conjunto.

Los oficiales del taller de Joyería Reyes hicieron un magnífico trabajo donde se combinan las técnicas de repujado, en menor proporción y más propias de la orfebrería, con las del burilado, adorno y trabajo del metal propias de la joyería, desglosando el dibujo en multitud de piezas, recortándolas, trabajándolas con suave abultado y después montándolas en una estructura no visible, pero que es la que otorga estabilidad y unión a todo el conjunto.

El tiempo, afortunadamente, nos ha conservado sus nombres para que así conste en la historia: Francisco Tornero, Francisco Pérez, José Manduiña, Manuel Blasco y Luis Bracho, algo que nos da idea de la cantidad de

personal que poseía la Joyería Reyes en sus talleres, un negocio abierto en 1900 para una clientela selecta y a tono con las mejores y más elitistas joyerías de su tiempo.

De las 12.500 pesetas de su importe, 3.000 correspondieron a un festival taurino organizado previamente a ser tratado por primera vez el tema en junta de gobierno, el 14 de agosto de 1912, promovido y protagonizado por Joselito el Gallo, y otro montante de la venta de títulos de deuda perpetua al 4% que poseía la hermandad donados por un devoto madrileño fallecido en 1890. Otras fuentes señalan también la aportación del entonces mayordomo, Manuel Jiménez, y las suscripciones populares en los mercados de la Feria y la Encarnación.

El Viernes de Dolores de 1913, 14 de marzo, se le impuso en una solemnísima ceremonia donde la bendijo el cardenal Almaraz, llevando a cabo la imposición el canónigo lectoral Muñoz y Pabón revestido de hábito coral.

Desde entonces hasta hoy ha sido enriquecida sucesivamente con pedrería, joyas añadidas y refuerzos en su estructura. Parece que el ancla central que pende en la unión de los imperiales es una adición realizada a los pocos años de estrenarse en la misma joyería donde se realizó, de la que hoy cuelga, a su vez, un gran topacio circular.

Según algunas fuentes en 1938 y otras en 1940 se procede al primer enriquecimiento con diversas joyas y alhajas que la hermandad poseía. En 1950 se realiza otro enriquecimiento, y en 1953 otro, colocando un brillante en cada estrella. Para ese momento, la corona ofrecía ya su aspecto más difundido y particular, el que le otorgan una serie de pequeños broches de brillantes insertos en el imperial frontal, una gran esmeralda en el plano inferior, en la unión entre imperial y canasto, y un broche de brillantes en sentido horizontal justo debajo, ya en el canasto. Este enriquecimiento le otorga a nuestro juicio un carácter de obra de arte "viva" a la presea, donde prima lo estrictamente devocional y sentimental, siendo un testimonio parlante del fervoroso paso de los años y de la memoria colectiva de personas, devotos y hermanos, que han ido realizando esas ofrendas, si bien es verdad que el diseño original de Rodríguez Ojeda y la pureza de las líneas arquitectónicas del canasto quedan difuminadas por el tamaño y la colocación preeminente de estas joyas, algo que ha señalado el estudioso de la obra de Rodríguez Ojeda Andrés Luque Teruel.

En 1964, de cara a su coronación canónica, se procede a la mayor reforma que ha tenido hasta la fecha, haciéndose fija su estructura, siendo antes desmontable en minúsculas piezas, engastándose nuevas piedras. El último retoque fue en 1969; se le añade un curioso sistema de sujeción de las estrellas en caso de accidente u otro imprevisto que las separe o fracture de la ráfaga, con unas pequeñas cadenas de oro que las dejarían colgando y evitarían así su pérdida o dispersión, y se sustituye el broche de brillantes horizontal del canasto por otro, deslumbrante, de mayor volumen y riqueza, que donó doña Mª del Pilar Calvo de Banús precisamente en la madrugada del 31 de mayo de 1964. No pudo lucir en aquella jornada la joya por acuerdo previo de la junta de gobierno pero posteriormente –intuimos que a instancias de José Mena Martagón, principal contacto y hacedor del vínculo entre la hermandad y esta señora– se tuvo a bien fijarla en la corona.

La fecha citada del 31 de mayo de 1964 está indisolublemente unida a esta presea, pues con ella se coronó canónicamente a la Esperanza Macarena de manos del cardenal Bueno Monreal asistido por el alcalde de Sevilla,

D. José Hernández Díaz en una grandiosa ceremonia oficiada en la catedral y a la que asistió el entonces jefe de Estado.

Ya hemos anotado que sus proporciones, grandes para el momento y sobre todo para una Dolorosa, fueron cuidadosamente estudiadas por Juan Manuel, que no se limitó a realizar el dibujo en dos dimensiones, sino que lo realizó en cartón recortado, con el volumen del canasto e imperiales como si fuese un recortable, algo que se sigue realizando hoy en día por los orfebres cuando se disponen a realizar una corona, visualizando el efecto sobre la imagen. Tan estudiadas y medidas están sus dimensiones y proporciones que siguen encajando perfectamente en la Virgen Macarena y su conjunto procesional, a pesar de haber cambiado en considerable medida la forma de vestir y la anchura otorgada por esta vestimenta al conjunto de la imagen. Esta corona forma parte ya del icono, de su imagen más representativa y universal, reproducida en cientos de estampas y postales que curiosamente recogen en su gran mayoría dentro del plano la totalidad de corona, ráfaga circular con resplandor y estrellas, creando un efecto deslumbrante que arropa el carácter religioso y divino de lo representado. De hecho, para las otras dos coronas de camarín que suele lucir en su culto diario, se tuvieron muy en cuenta la estructura, tamaño y proporción de esta corona y su efecto sobre la imagen.

Su trascendencia en el arte cofrade sevillano y andaluz es enorme, acompañando a la representación gráfica mil veces reproducida de la Virgen de la Esperanza. Martínez Alcalde nos comenta que las bambalinas de Rodríguez Ojeda de la Amargura de 1904, los faroles del Gran Poder de 1909 y esta corona son el "Sota, Caballo y Rey en torno a los cuales se estructura la baraja del llamado hoy estilo cofradiero sevillano".

Ya a mediados de los años veinte, las casas comercializadoras de objetos para el culto y la liturgia introdujeron en sus catálogos coronas para imágenes religiosas inspiradas –amplitud sobre todo, ráfaga expansiva, estrellas– en la que nos ocupa, y en los años treinta y cuarenta una parte de las imágenes de la Dolorosa andaluzas se "macarenizaron" al irse extendiendo este tipo de coronas antes nunca vistas en una Dolorosa, de aditamentos más discretos y pasionales en un ámbito que no fuera sevillano. En los cincuenta y sesenta se llega a su máximo punto, pues todavía más casas de venta de artículos religiosos y firmas de orfebrería seriada introdujeron este modelo, copiando –además del diseño de su trabajo de metalistería– detalles como la adición de las joyas, con la esmeralda central y el broche horizontal o los esmaltes heráldicos, con lo cual es posible encontrar una imagen Dolorosa en cualquier ciudad o pueblo andaluz y español también con una "copia" de la corona de la Macarena.

Es una pieza que posee varios registros y consideraciones además de la propiamente artística: histórica, sentimental, devocional, testimonio material de la religiosidad popular y la devoción mariana en su popular advocación e imagen Macarena.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS GONZÁLEZ, H.: "Historia XIV; el simbolismo de un reinado, 1936-1964, El Gran Palacio, el Trono, el Tesoro y la Corona", en *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1889, pp. 141, 166.

https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Corona-da-devocion-pueblo_0_678832133.html (13/10/2024).

https://www.hermandaddelamacarena.es/2017/07/de-cuando-munoz-y-pabon-corono-la-macarena/

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX", en *Semana Santa en Sevilla. Sangre, luz y sentir popular, Siglos XIV al XX*, Editorial Gemisa, Sevilla, 1985, p. 238.

PALOMERO PÁRAMO, J. M: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica", en *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica,* Ediciones, Guadalquivir, Sevilla, 1989, p. 301.

CARTEL DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA MACARENA, 1964

Alfonso José Grosso Sánchez (Sevilla, 1893-1983)

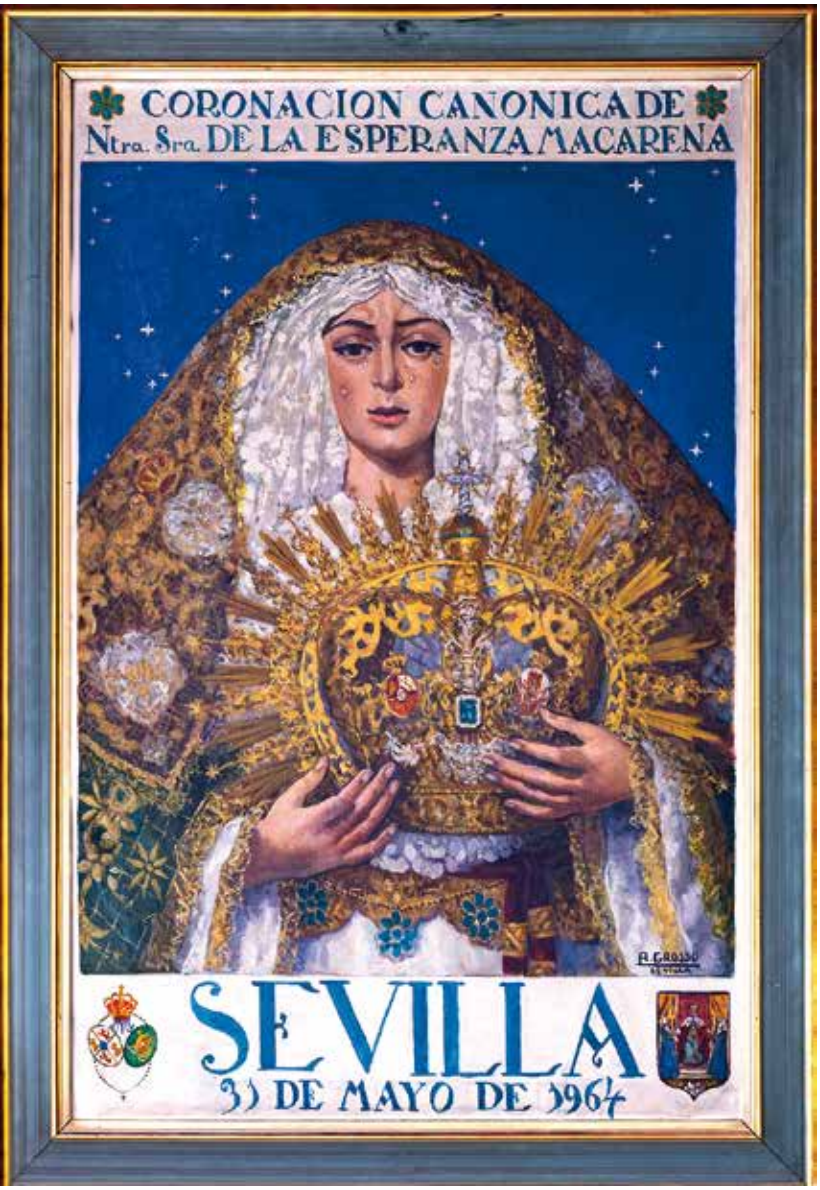
Óleo sobre lienzo

89 x 65 cm

Hermandad de la Macarena, Sevilla

El cartel de la coronación canónica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena es obra de uno de los últimos pintores conservadores de la escuela sevillana. Este no expone una conceptualización abstracta en su creación artística, sino una reivindicación, como toda su obra, de las formas y estados de ánimo, creados por la pintura para rememorar costumbres, situaciones o tradiciones del pasado. La obra de Grosso se identifica de manera inequívoca con la vida histórica y cultural de la ciudad de Sevilla, y en el caso del cartel de su hermandad, con la suya propia. El artista en discursos de cargada melancolía expresó cómo se perdían no solo costumbres, sino luces, colores, movimientos y escenarios, así como una estética que no volvería a resurgir y que él por medio de la pintura pretendía perpetuar. A pesar de cierto temor al fracaso en la correcta representación de la luz y el color que estallaba "en las casas blancas y en los pasos procesionales", su producción en esta temática fue abundante. El autor destacó con obras en las que representaba la Semana Santa sevillana, pese a recluirse en los rincones de los conventos que, por contraste, le parecían más simples, silenciosos y poéticos, aunque también fueran difíciles de traducir. Su Hermandad de la Macarena fue la más representada y a la que, en palabras del propio Grosso: "dediqué más mi atención de pintor". Se abstrajo en las calles de su recorrido por Amargura y Parras, sobre todo, al cruzar la Resolana, por "Torrijiano, Jaira, Esperanza, Monedero y Carranza […] en las que yo pasé muchos de los mejores momentos de mi vida de pintor". Toda esta experiencia vital y popular con tintes de "barrio" fue la que el autor plasmó con una maestría sin igual en el cartel que nos ocupa.

En el año 1964, con motivo de la coronación canónica, la Hermandad de la Macarena y su comisión de propaganda convocaron un concurso para premiar la realización del cartel de coronación. A este concurrieron los artistas Asián, Dubé y Flores, ganando el de este último. Sin embargo, el cartel finalmente editado por el Ministerio de Información y Turismo e impreso por los talleres de Heraclio Fournier fue la obra que nos ocupa de Alfonso Grosso. El pintor según Valdivieso huía de lo anecdótico y lo pintoresco, al contrario de lo que habían hecho con anterioridad, su maestro, García Ramos o Rico Cejudo. Este ofrecía una visión sin aditamentos personales que provocasen distorsión, sino una idea global de la escena. Sin embargo, en este caso, el pintor rompió sus característicos encuadres y el reflejo directo de la implicación popular. Para ello colocó la efigie de la Virgen de la Esperanza en primer plano, mirando al espectador, ante un cielo azul estrellado. Esta se encuentra ataviada de blanco con mariquillas en su cintura, la toca de Juanita Reina y el manto de malla de Juan Manuel, mientras porta su corona de oro en las manos. Tras años de estudio de la Virgen de la Esperanza y de su cofradía en la calle, Grosso captó la esencia de esta que había representado en múltiples pinturas, pese a reconocer que le faltaba mucho para poder reflejar toda aquella belleza. Su inconformismo lo turbaba, "como una gran pesadilla de no poder alcanzar lo que se le iba de las manos". En plena madurez creativa, con gran luminosidad y sobriedad, en el *Cartel de la Coronación,* Grosso afirmaba con sus pinceles una presencia estable



de la Virgen. Cuando Ella procesionaba, según el autor, "podemos afirmar que no pasa, sino que permanece, para presenciar aquellas escenas de un mundo distinto, bellísimo y desconocido en el ambiente cofradiero". La obra de 1964 quiso representar esta escena que narraba Grosso en el barrio de la Resolana, donde la Virgen portando como parte del pueblo su corona, la lleva junto al mismo para entregarla y ser coronada. La Esperanza se hace un sentir tan propio de los devotos y vecinos de su barrio que la llegan a identificar como a una más que camina junto a ellos. La corona de oro que ya lucía desde 1913, ha simbolizado desde siempre su carácter más popular y de unión con el pueblo que la costeó para coronarla, unida a tantos avatares históricos de la devoción macarena. Esta coronación de 1964 oficializaba con el reconocimiento de la Iglesia, el acto de coronación que por iniciativa popular tuvo lugar en 1913. El pintor que se consideraba "pintor sincero", plasmó en el cartel de la coronación esta visión popular que une en la obra al pueblo y a la Esperanza Macarena en uno, para como representación de ambos estar solo Ella misma.

Posiblemente afectado por las intensas emociones de la coronación canónica, Grosso decidió incluir el rostro de la Virgen de la Esperanza en el lienzo *La Proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción* que realizó para la Catedral de Sevilla en 1965. Como indicó Hernández Díaz, lo mejor de Grosso había sido "mostrar lo oculto de la idiosincrasia sevillana, ya que cuando esta se pierda lo lamentará el mundo porque habrá pasado a ser masa informe".

Salvador Guijo Pérez

BIBLIOGRAFÍA

CABEZAS GARCÍA, Á.: "Alfonso Grosso y la Semana Santa sevillana: visión, pintura y función", en *XVIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia,* Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2017, pp. 15-46.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: "El pintor Alfonso Grosso y el cartel de la Coronación de la Macarena", *Esperanza Nuestra*, nº 4, 2014, pp. 76-79.

GROSSO, A.: "La Semana Santa de Sevilla vista por un pintor", *Estudios de Arte Español,* 1974, pp. 55-66.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Prólogo", en *Vida y obra de Alfonso Grosso*, Talleres El Adalid Seráfico, Sevilla, 1973, pp. 5, 79.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: "Representaciones pictóricas", en *Sevilla Penitente,* Editorial Gever, Sevilla, 1995, p. 365.

DOCUMENTO DE SÚPLICA A S.S. EL PAPA PÍO XII, 29 DE JUNIO DE 1958

Impreso y manuscrito sobre papel

32,5 x 24,7 cm

Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta, Sevilla

El año 1958 será crucial en el proceso de solicitud formal para que la Virgen de la Hiniesta Gloriosa fuera reconocida por la Iglesia como sexta imagen mariana coronada en la ciudad de Sevilla y cuarta de carácter letífico. El 15 de diciembre de 1957, reunida la hermandad en cabildo general extraordinario, celebrado en el cercano convento de San Cayetano, se habían llegado a diversos acuerdos, siendo el más importante y principal "el suplicar a la Santa Sede, la Coronación Canónica de la imagen de la Virgen de la Hiniesta, patrona de Sevilla, invitando al Excmo. Ayuntamiento se asocie a la solicitud de la hermandad, la que postularía al noble pueblo de Sevilla la dicha Coronación uniendo a sus vecinos y moradores". La trascendencia de este cabildo general es fundamental en la coronación canónica, ya que según se recoge en el acta, "los hermanos que asisten al cabildo, puestos en pie, prorrumpen en una gran salva de aplausos que dura varios minutos, dándose al mismo tiempo numerosos vivas a la Santísima Virgen de la Hiniesta"[1].

Pasados unos meses de la celebración del cabildo general, el teniente hermano mayor, Eladio García de la Borbolla y Sanjuan, expone a los compañeros de la junta de gobierno la necesidad de llevar a cabo el acuerdo de diciembre de 1957 y somete a la consideración de los oficiales el texto con la súplica a su santidad el papa Pío XII para que sea concedida la coronación, lo que es aprobado, al igual que la creación de una comisión ejecutiva encargada de resolver todos los asuntos organizativos de este proyecto[2].

Dos días antes de la fecha de este texto de súplica el arzobispo de Sevilla, José María Bueno Monreal remitía a la hermandad un saluda en el que "apruebo las preces y le autorizo a tramitarlas"[3]. El documento de súplica, fechado el 29 de junio de 1958, contiene cinco páginas escritas a dos caras en caligrafía latina con tinta negra y las letras capitales en rojo y negro. Cada página contiene en su encabezado central el escudo de la hermandad impreso.

El contenido de estas preces al santo padre Pío XII hace un recorrido histórico de la Virgen de la Hiniesta y de los favores realizados a la ciudad de Sevilla y cómo fue venerada por el pueblo en agradecimiento a su intercesión en especial por la peste de 1649, por la que se concede un voto de acción de gracias a perpetuidad por el Ayuntamiento de Sevilla. El documento está firmado por el párroco de San Julián, Domingo Márquez García y por el hermano mayor efectivo y alcalde de Sevilla, Jerónimo Domínguez y Pérez de Vargas, marqués del Contadero[4].

Emilio José Balbuena Arriola

[1] AHHH, Libro de actas. Cabildo general extraordinario, 15/12/1957, folio 30.

[2] AHHH, Libro de actas. Cabildo de oficiales, 15/06/1958, folio 37.

[3] AHHH, Fondo documental Francisco Camero. Saluda del cardenal arzobispo de Sevilla a la Hermandad de la Hiniesta. 27 de junio de 1958.

[4] AHHH, Caja Coronación Canónica. Documento de súplica a Su Santidad el Papa Pío XII para la coronación canónica de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa. 29 de junio de 1958.

Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar
y María Concebida sin Pecado Original

Beatissime Pater:

Regalis, nobilis, franciscana ac primigenia, Nazarenorum Confraternitas a Sanctissimo Bonae Mortis Domino Jesu Christo et a Maria Sanctissima ab Hiniesta, Hispalis Patrona, canonice ac iugiter a conditionis anno millessimo quadringentessimo duodecimo in Domini Sancti Juliani Parocia huius civitatis erecta in omnium Confratrum extraordinario ac generali Conventu, sub Civitatis Praefecto Excelentissimo Domino Hyeronimo Dominguez y Perez de Vargas, Marchione de Contadero, Auctoritatis Archidiocesanae Delegatione assistente, secundum Juris

Virginis Matris Mediatione ad Vestrae Sanctitatis Pedes humiliter provoluti humiliter imploramus ac devotissime efflagitamus ut Canonicam Sanctissimae Virginis ab Hiniesta, Hispalis Patronae, antiquissimae ac venerabilis Imaginis Coronationem nobis concedere dignetis.- Dies haec erit magna universo hispalensi populo, in fidei exaltationem, in Virginis Matris dilectionem et in offensionum ac sacrilegiorum quibus haec sancta ac venerabilis Imago fuit profanata, reparationem.

Ad Sanctitatis Vestrae humiliter provoluti devotissime deprecamur ut universum hispalensem populum et hanc humillimam Virginis ab Hiniesta Confraternitatem benedicere dignetis, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti qui vivunt et regnant cum Maria Sanctissima Matre ac Corredemptrice in saecula saeculorum.

Hispali in Hispania die vicessima mensis Junii anni millesimi nongentessimi quinquagessimi octavi

Sancti Juliani Parochus
Domingo Marquez

Alcalde de Sevilla
Confrater Maior.

BREVE PONTIFICIO DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE LA VIRGEN DE LA HINIESTA, 15 DE FEBRERO DE 1959

Impreso y manuscrito sobre papel

50 x 34,8 cm

Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta, Sevilla

El 15 de febrero de 1959 es la fecha en la que está firmado el rescripto del capítulo de San Pedro. Este documento es remitido por el cardenal Federico Tedeschini, cuyo escudo centra el breve pontificio con la fórmula habitual "por la misericordia de Dios, obispo de Túsculo, cardenal de la Santa Iglesia Romana, arcipestre de la Santísima Basílica patriarcal del Príncipe de los Apóstoles en Roma, Prefecto de la Sagrada Congregación de la Reverenda Fábrica de San Pedro" al cardenal arzobispo de Sevilla, José María Bueno Monreal y en el cuerpo del documento comenta cómo "nos enteramos con gozo de que en la Iglesia parroquial de San Julián, de la ciudad de Sevilla, se venera fervorosamente desde hace varios siglos Ntra. Sra. la Virgen María con el título de "Santísima Virgen de la Hiniesta", por lo que concede al cardenal de Sevilla "adornar con corona de oro la cabeza de esta imagen de la Bienaventurada Virgen María" y finaliza el escrito confirmando que "hemos decretado y mandado hoy que pueda ser coronada con preciosa corona de oro, en Nuestro nombre y con solemne rito, la citada imagen de la Madre de Dios".

La concesión de este breve se realiza el primer año del pontificado de su santidad el papa Juan XXIII, ya que la solicitud se había realizado el otoño del año anterior a su predecesor su santidad Pío XII. Finalmente, el 7 de diciembre de 1973 el obispo auxiliar de Sevilla, Rafael Bellido Caro, proclamaría públicamente el breve pontificio que fuera concedido en febrero de 1959. Al día siguiente y como primer acto cultual con motivo de la coronación canónica, la Virgen de la Hiniesta Gloriosa saldría en procesión por las calles del barrio de San Julián, portada por una cuadrilla de hermanos costaleros[1]. La coronación canónica tuvo lugar finalmente el 23 de mayo de 1974.

Desde finales de la década de los noventa en el camarín de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa Coronada hay una reproducción fidedigna enmarcada del breve de la coronación canónica, situado en un lateral de la estancia.

Emilio José Balbuena Arriola

BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: *Las Coronaciones Canónicas en Sevilla,* Editorial Marsay, Sevilla, 2001, pp. 126 y 127.

[1] AHHH, Convocatorias y cartelería (1950-1974). Convocatoria de culto de la función a la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre de 1973.

FRIDERICUS

MISERATIONE DIVINA

EPISCOPUS TUSCULANUS

SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CARDINALIS TEDESCHINI

SS. PATRIARCHALIS BASILICAE

PRINCIPIS APOSTOLORUM DE URBE ARCHIPRESBYTER

SACRAE CONGREGATIONIS REV. FABRICAE PRAEFECTUS

Eminentissimo Domino Joseph M. Bueno y Monreal Archiep. Hispal. salutem in Domino. Ex litteris quas ad Capitulum Nostrum misisti, cui quidem privilegium competit sacrae Deiparae effigies coronandi arte cultuque insignes, laeto animo comperimus in Ecclesia Parocciali S. Juliani intra fines Urbis Hispalensis, plura abhinc saecula, Beatissimam Virginem Mariam sub popularis titulo Santisima Virgen de la Kiniesta tenerrima recoli devotione. Cum velustum atque fragrantissimum erga eiusdem B. M. V. simulacrum cultum atque magnam esse christifidelium ad id venerandum frequentiam intelleximus, Nos, qui in Dei Genetricem honorem pro viribus fovere ac tueri studemus, Tui Tuique populi desiderio ac votis Caput B. V. M. aureo diademate decorandi annuere et satisfacere cupientes hodie cum Nostro Capitulo in aula capitulari rite congregate, atque de communi eiusdem suffragio, decrevimus atque mandavimus praesentem. Deparae sacrum simulacrum, nomine Nostro atque Dei solemni pontificia et auro corona redimiri posse. Istius sacrae coronationis peragendae munus ita concedimus ut Tu, per Te ipsum vel si id Tibi placuerit, per alium a Te delegatum illud perfare possis ac valea. S. C.

Datum Romae die 15 Februarii a. Dni MCMLIX Joannis Pp. XXIII a I°

Carolus Grosso Caem. Vaticanus

Julius Barbera Can. a Secretis

CORONA DE LA VIRGEN DE LA HINIESTA GLORIOSA, 1961

Joyería El Regulador. Barcelona
Oro, perlas y pedrería
15 x 14,5 cm
Hermandad de la Hiniesta, Sevilla

La corona que se utilizó para el ritual de la coronación canónica de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa el 23 de mayo de 1974, jueves de la Ascensión, en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla tenía una larga historia, ya que fue adquirida en 1961 por el que fuera teniente hermano mayor de la Hermandad de la Hiniesta, Eladio García de la Borbolla y Sanjuan, en la Joyería El Regulador, en las Ramblas de las Flores, 105 de la ciudad de Barcelona.

Las primeras gestiones para conseguir esta corona se hacen en septiembre de 1960 siendo descrita por el establecimiento de joyería, regentado por la familia Bagués, como de "oro de ley, plata fina, perlas legítimas, piedras finas" y especifica que tanto "las perlas como las demás piedras son auténticas, las blancas son brillantes y diamantes y las moradas amatistas…todo grabado a mano y cincelado"[1]. A finales de ese año se da conocimiento a los hermanos de los trámites que se están haciendo y cómo el señor cardenal Bueno Monreal ha opinado que "la apreció como la corona más bonita en sus distintas intervenciones como prelado en las coronaciones de imágenes de la Santísima Virgen"[2]. Esta presea fue donada a la hermandad por Eladio García de la Borbolla y Sanjuan el 18 de noviembre de 1968[3].

Pertenece a la tipología ducal, de estilo medieval sin imperiales, con diseño formado por un canasto con dos aros ricamente decorados con motivos vegetales en forma de ces que se van abriendo hacia la zona superior de la corona, rematada por una crestería donde se alternan la flor de lis y la hoja de acanto en número de cuatro cada una. El primero de los motivos representa la pureza, el poder y la realeza, mientras que el segundo es símbolo de inmortalidad. Para la ceremonia de la coronación canónica de 1974, la corona se ajustó a las proporciones de la Virgen de la Hiniesta, con el añadido de un aro en el canasto, labor realizada por Manuel Seco Velasco en el año del acontecimiento.

La corona que actualmente puede contemplarse en el salón de exposición de la Hermandad de la Hiniesta se utiliza para los cultos principales de la imagen mariana y ha participado en varias muestras expositivas:

- "Los Tesoros". Junio y julio 1992. Antigua Audiencia de Sevilla.
- "Cincuentenario de la imagen de la Virgen de la Hiniesta". Octubre y noviembre 1995. Casa de Hermandad de la Hiniesta.
- "La Virgen de la Hiniesta y Sevilla". Junio 1999. Ayuntamiento de Sevilla.
- "Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción en la Hermandad de la Hiniesta". Mayo 2012. Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla.
- "Santa María de la Hiniesta. Patrona y Bienhechora de Sevilla". Mayo 2024. Ayuntamiento de Sevilla.

En septiembre de 2022 esta corona fue restaurada por el joyero Alberto Trujillo y la colaboración de Antonio Granado Lestón, gracias a la donación de la Juventud de la Hiniesta.

Emilio José Balbuena Arriola

[1] AHHH, Fondo documental Francisco Camero, Correspondencia de la Joyería El Regulador, 10/09/1960.

[2] AHHH, Libro de actas. Cabildo de general extraordinario, 8/12/1960.

[3] AHHH, Libro de actas. Cabido de oficiales, 18/11/1968.

CORONA DEL NIÑO JESÚS, 1974

Cayetano González Gomez (diseño) y Manuel Seco Velasco (ejecución)
Plata sobredorada
14 x 8,5 cm
Hermandad de la Hiniesta, Sevilla

La iconografía del primitivo icono de la Virgen de la Hiniesta, realizado en el siglo XIV nos presenta a comienzos del XX a la imagen mariana con corona, pero no ocurre así con la del Niño Jesús. Desaparecida la Virgen de la Hiniesta Gloriosa en el incendio del 8 de abril de 1932, trece años después se repone al culto con una nueva imagen realizada por Antonio Castillo Lastrucci y bendecida en San Luis de los Franceses el 9 de septiembre de 1945, continuando la estética de la Madre con corona y el Niño Jesús sin ella. No será hasta la década de los sesenta del siglo pasado cuando aparezca el divino infante timbrado con corona y para el gran acontecimiento de la coronación canónica el 23 de mayo de 1974, se encargaría al orfebre Manuel Seco Velasco realizar en plata sobredorada la corona con la que, según el ritual establecido, quedó coronado en primer lugar y la Virgen de la Hiniesta a continuación. El diseño fue realizado por Cayetano González Gómez.

La corona es del tipo real con canasto con imperiales en número de ocho y el canasto sigue estilísticamente el mismo modelo de la corona de la Virgen, pero sin piedras engarzadas ni incrustadas, tan sólo el cincelado en la plata. Se alternan en el canasto cuatro flores de lis y otras tantas hojas de acanto, de las que salen los ocho imperiales que se timbran por globo terráqueo y cruz latina.

Esta corona ha participado en las mismas exposiciones que la de la Virgen de la Hiniesta Gloriosa entre 1992 y 2024. En septiembre de 2022 fue restaurada por el joyero Alberto Trujillo y la colaboración de Antonio Granado Lestón, gracias a la donación de la Juventud Hiniesta.

Emilio José Balbuena Arriola

BIBLIOGRAFÍA

ROS GONZÁLEZ, F.: *Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción en la Hermandad de la Hiniesta,* Hermandad de la Hiniesta, Hiniesta, 2012, p. 159.

BULA DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA DEL BARRIO DE TRIANA, 7 ABRIL DE 1983

San Juan Pablo II (Wadovice, 1920-Ciudad del Vaticano, 2005)

Pergamino, tinta y lacre

30 x 40 cm

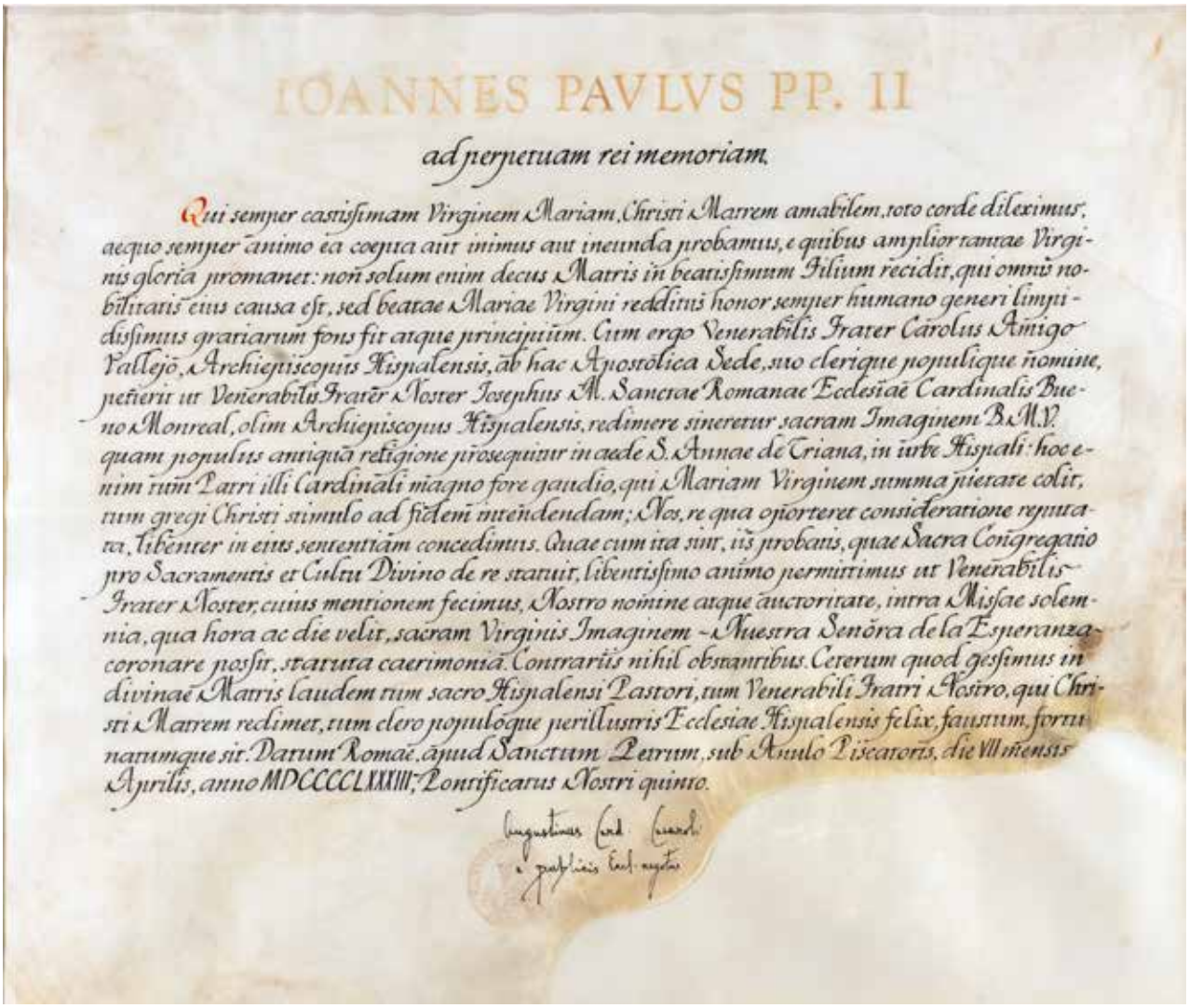
Tesoro devocional de la Hermandad de la Esperanza de Triana, Sevilla

JUAN PABLO II
Para perpetua memoria del acontecimiento

Quienes amamos siempre de todo corazón a la Castísima Virgen María, Madre amable de Cristo, aprobamos con ánimo siempre propicio los hechos pasados o futuros, de los que dimana una mayor gloria para la Excelsa Virgen, pues la glorificación de la madre no solo redunda en el Hijo Beatísimo, que fue causa de toda su nobleza, sino que el honor tributado a la bienaventurada Virgen María se convierte siempre en fuente purísima y principio de gracia para el género humano. Así pues, como quiera que el venerable hermano Carlos Amigo Vallejo, Arzobispo de Sevilla hubiera solicitado de esta Sede Apostólica, en nombre propio, y del clero y pueblo, que nuestro venerable hermano José María, de la Santa Romana Iglesia Cardenal Bueno Monreal, con anterioridad Arzobispo de Sevilla, fuese autorizado a coronar la imagen de la bienaventurada Virgen María, que el pueblo venera con antigua religiosidad en el templo de santa Ana, de Triana, en la ciudad de Sevilla, pues ello serviría tanto de alegría a aquel Padre cardenal que venera con gran devoción a la Virgen María, como estímulo a la grey de Cristo para aumentar su fe. Nos, examinada la petición con la consideración debida accedemos con agrado a su parecer. En consecuencia: verificamos todo cuanto en este asunto establece la Sagrada Congregación para los Sacramentos y el Culto Divino, concedemos que nuestro venerable hermano, de quien hemos hecho mención pueda coronar, en nuestro nombre y con nuestra autoridad en la solemnidad de la Misa, en la hora y día que desee, la Imagen Sagrada de la Virgen "Nuestra Señora de la Esperanza", con el rito establecido, sin que nada obste en contrario. Por lo demás cuanto hacemos en alabanza de la Madre de Dios será propicio, venturoso y dichoso para el Sagrado Pastor hispalense, para el venerable hermano nuestro que coronará a la Divina Madre, para el clero y el pueblo de la Ilustrísima Iglesia de Sevilla.
Dado en Roma, en San pedro, bajo el anillo del Pescador el día 7 de abril de 1983, quinto de nuestro pontificado.
Agostino Card. Casaroli
Secretario de Estado
S/, (Sello del Pescador)

Transcripción del latín al castellano del singular documento que aprueba la coronación canónica de Nuestra Señora de la Esperanza del barrio de Triana (Sevilla). Este fue expedido el 7 de abril de 1983 por el papa San Juan Pablo II, mediante una bula o breve pontificio en forma de rescripto. Rescripto que va rubricado por el Sello del Pescador, es decir, firmado por el propio papa, en vez de estar rubricado por la Reverenda Fábrica de San Pedro, que era la institución vaticana que tuvo concedida la potestad coronatoria, desde sus remotos orígenes, hasta el 25 de marzo de 1981, fecha en la que esta potestad se derivó a los obispos de las respectivas diócesis.

Como ya hemos referido, el 25 de marzo de 1981, se había aprobado por la Sagrada Congregación para los Sacramentos y el Culto Divino un nuevo Ordo coronatorio que derogaba el de 1973, otorgando la competencia de las coronaciones a los obispos diocesanos. Este ritual no entrará en vigor en España hasta 1983, año de su traducción y publicación por la Conferencia Episcopal española. No será hasta enero de 1982, cuando se procede a solicitar la coronación de la Esperanza de Triana. Al no existir ninguna institución con autoridad para poder tramitarla, tanto en la diócesis como en el Vaticano, se decide por parte del cardenal José María Bueno Monreal, dirigir nominativamente la documentación y las preces al papa Juan Pablo II. Así, elevada la petición conforme a las exigencias del Ordo de 1973, la única autoridad jerárquica con potestad indiscutible para otorgar esta distinción era el papa, que fue quien definitivamente la otorga. Por ello, la coronación de Nuestra Señora de la Esperanza es la única en la archidiócesis de Sevilla que tiene el rango de pontificia, por estar coronada mediante un breve pontificio fechado el 7 de abril de 1983, concedido por S. S. Juan Pablo II, firmado con el Sello del Pescador y certificado por el Secretario de Estado del Vaticano, cardenal Agustino Casaroli.



IOANNES PAVLVS PP. II

ad perpetuam rei memoriam.

Qui semper castissimam Virginem Mariam, Christi Matrem amabilem, toto corde dileximus, aequo semper animo ea coepta aut inimus aut ineunda probamus, e quibus amplior tantae Virginis gloria promanet: non solum enim decus Matris in beatissimum Filium recidit, qui omnis nobilitatis eius causa est, sed beatae Mariae Virgini redditus honor semper humano generi limpidissimus gratiarum fons fit atque principium. Cum ergo Venerabilis Frater Carolus Amigo Vallejo, Archiepiscopus Hispalensis, ab hac Apostolica Sede, suo clerique populique nomine, petierit ut Venerabilis Frater Noster Iosephus M. Sanchae Romanae Ecclesiae Cardinalis Bueno Monreal, olim Archiepiscopus Hispalensis, redimere sineretur sacram Imaginem B. M. V. quam populus antiqua religione prosequitur in aede S. Annae de Triana, in urbe Hispali: hoc enim tum Patri illi Cardinali magno fore gaudio, qui Mariam Virginem summa pietate colit, tum gregi Christi stimulo ad fidem intendendam; Nos, re qua oportebat consideratione reputata, libenter in eius sententiam concedimus. Quae cum ita sint, iis probatis, quae Sacra Congregatio pro Sacramentis et Cultu Divino de re statuit, libentissimo animo permittimus ut Venerabilis Frater Noster, cuius mentionem fecimus, Nostro nomine atque auctoritate, intra Missae solemnia, qua hora ac die velit, sacram Virginis Imaginem ~Nuestra Señora de la Esperanza~ coronare possit, statuta caerimonia. Contrariis nihil obstantibus. Ceterum quod gessimus in divinae Matris laudem tum sacro Hispalensi Pastori, tum Venerabili Fratri Nostro, qui Christi Matrem redimet, tum clero populoque perillustris Ecclesiae Hispalensis felix, faustum, fortunatumque sit. Datum Romae, apud Sanctum Petrum, sub Anulo Piscatoris, die VII mensis Aprilis, anno MDCCCCLXXXIII, Pontificatus Nostri quinto.

Augustinus Card. Casaroli
a publicis Eccl. negotiis

Aunque la bula concediendo la coronación, se hallaba en el arzobispado de Sevilla desde el 29 de junio de 1983, no fue hasta la tarde del lunes 12 de septiembre, festividad del Dulce Nombre de María Santísima, cuando se le hizo entrega a la hermandad en su Capilla de los Marineros, en una ceremonia presidida por el entonces arzobispo de Sevilla, fray Carlos Amigo Vallejo. El pergamino, escrito en latín, fue leído en su lengua original y en castellano durante la celebración de la santa misa, oficiada por el entonces vicario general, Antonio Domínguez Valverde. Fue entregada, por parte del referido prelado, fray Carlos Amigo, a don Vicente Acosta Domínguez, que representaba en aquella fecha a la hermandad trianera en calidad de hermano mayor, fundiéndose ambos en un abrazo.

Al término de la eucaristía, las autoridades eclesiásticas y civiles presentes en el culto se desplazaron a la plaza del Altozano en Triana, donde en la esquina con la calle Betis se inauguró un retablo cerámico, de tonalidades albiazules, obra de Antonio Martínez Adorna, cocido en los hornos de Cerámica Santa Ana. Con esta pieza alfarera se perpetuaría para siempre en Triana el recuerdo de aquella noche en la que comenzó la definitiva cuenta atrás para ese sábado del 2 de junio de 1984 en que sería coronada la Esperanza.

José Ignacio Sánchez Rico

BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: *Las Coronaciones Canónicas en Sevilla*, Editorial Marsay, Sevilla, 2001, pp. 242-243.

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: "Una coronación pontificia para Sevilla", en *Triana con su Esperanza*, Hermandad Sacramental de la Esperanza de Triana, Sevilla, 2009, pp. 26-29.

CORONA PROCESIONAL DE LA ESPERANZA DE TRIANA, 1982-1984

Taller de "Orfebrería Triana": Juan Borrero y Francisco Fernández
Oro laminado, fundido, recortado, repujado y relevado
56 cm de alto, 61 cm diámetro de la ráfaga
Tesoro devocional de la Hermandad de la Esperanza de Triana, Sevilla

El proyecto de una corona de oro para la imagen de la Virgen de la Esperanza Trianera arranca en 1981, de forma paralela al proceso de solicitud de su coronación canónica, publicándose su diseño definitivo en 1982 y solicitándose donativos a los hermanos y devotos en forma de oro, donaciones que se van fundiendo, otorgando una ley –en este caso 22 kilates– y laminándolo para trabajarlo y cincelarlo. Los encargados de su diseño y realización fueron los orfebres Juan Borrero como repujador y diseñador y Francisco Fernández como lampistero, que habían fundado escasos años antes el taller de "Orfebrería Triana", estableciéndose a muy pocos metros de la capilla de los Marineros. El proceso de realización se dilata durante dos años, ateniéndose a la disponibilidad del oro llegado de las donaciones.

Las líneas generales y su silueta derivan de la corona de metal dorado que posee esta Dolorosa obra del platero Gabriel Medina, ejecutada en los años treinta y que era la más identificada con la imagen, sobre todo en divulgadas fotografías y pinturas cerámicas. El estilo ornamental que exhibe entronca de manera evidente con el renacimiento español y la interpretación que del mismo se hizo en la cerámica tradicional trianera, estilo que muestra el conjunto del paso de palio y que visualmente se vincula de manera personal y distintiva con la cofradía e imagen.

Sobre un aro con paños drapeados recogidos de tramo en tramo, donde se puede leer "Esperanza Nuestra", se levanta el canasto, dividido en seis parchetes o secciones, en el centro de los cuales se sitúa un pequeño querubín, portando, en el frente, una pequeña piedra irregular simbolizando el mundo, y en los otros dos un ancla y una estrella asimismo de muy reducido tamaño. En la vista trasera, cada pequeño angelito sostiene las miniaturas de un salvavidas, un timón y un faro con un haz luminoso. Dichos parchetes quedan divididos por pilastras en forma de balaustre, rematados en un pebetero en llamas. Ya concluída se añadió en el frontal del canasto el escudo de oro del Consejo General de Hermandades y Cofradías, donado por esta entidad como obsequio representativo de todas las hermandades sevillanas.

Sobre este canasto se yerguen los imperiales en número de seis, también con decoración renacentista agrupada en torno a ejes o candelieris. Del centro o unión de dichos imperiales pende otro ancla en platino y brillantes realizado por el que fuera su vestidor, Fernando Morillo Lasso, joyero de profesión.

Si bien en el canasto se utiliza la técnica del metal repujado y calado sobre la misma chapa o lámina de oro, al modo del repujado tradicional en la orfebrería sevillana, la innovación y el impacto que esta corona causó

viene del tratamiento de su ráfaga; del cuerpo de dos dragones semienroscados que flanquean una cartela con el escudo de la hermandad trianera, también realizado por Fernando Morillo, parte toda una decoración vegetal entresacada de ese lenguaje ornamental de raigambre renacentista propio de la cerámica trianera ya anotado. Pero en vez de utilizar un repujado sobre la lámina continua de metal precioso, exhibe un tratamiento corpóreo, a base de articular y superponer una serie de pequeñas piezas realizadas "a doble cara", independientes, que montadas una sobre otra van dando forma al dibujo. De las dos dimensiones se pasa a una ornamentación tridimensional.

Según declaraciones del propio diseñador, dicha idea de sobreponer pequeñas piezas independientes y corpóreas hechas a base de dar forma a pequeñas láminas de metal la entresacó del magnífico balcón de cerrajería artística que se sitúa en la fachada de los antiguos almacenes Santos, hoy un comercio de tejidos con otro nombre comercial, en la sevillana calle O´donnell, elemento datado por algunos estudiosos como obra de finales del XVI o principios del XVII y proveniente, según algún antiguo tratadista sevillano, de una antigua casa que los Ponce de León tenían precisamente en Triana. La corporeidad de los motivos ornamentales de este balcón se consigue precisamente a base de abultar suavemente distintas piezas de metal laminado, que compuestas unas con otras, van otorgando las tres dimensiones a sus adornos.

Esta ráfaga remata en grupos de rayos alternados con otros pequeños grupos ornamentales que rematan en finas estrellas que, en número de 20, la circundan, cada una con un pequeño brillante en su centro. Los rayos también tienen tratamiento corpóreo, al estar realizados individualmente, recortados en el metal y luego montados haciendo ángulo uno con otro, logrando un mayor contraste en el brillo de la luz y otorgando plasticidad al conjunto. La totalidad de la ráfaga remata en una cruz inspirada en la Cruz de la Cerrajería, en el centro de la cual se sitúa un brillante que oculta una pequeña "teca" o cavidad donde se alberga una reliquia del santo patrón de la ciudad, San Fernando, concedida por el Cabildo Catedral de Sevilla.

Se trata sin duda de una de las obras más emblemáticas de este taller de orfebrería trianero, y un punto de inflexión en su trayectoria, obteniendo una amplia resonancia por realizarse y estrenarse finalmente en la ceremonia de coronación canónica de la popular Dolorosa de la Madrugada, que tuvo lugar en la catedral el 2 de junio de 1984, dándose además la circunstancia de que el mismo orfebre fue el capataz de su paso procesional en aquella jornada, pues lo era habitualmente durante la madrugada del Viernes Santo, originándose la anécdota entrañable en la que el fiscal del paso, D. Antonio García Carranza, mandó volverlo y acercarlo al propio taller donde trabajaban diariamente Juan Borrero y Francisco Fernández, donde se había labrado la corona, ya a pocos metros de la entrada en su capilla de regreso de la coronación canónica.

Posteriormente ha sido enriquecida con brillantes, como los situados en el centro del imperial central del frente y en la ráfaga, estos de mayor tamaño, donados por devotos y hermanos, en un proceso de enriquecimiento propio de los objetos devocionales y sobre todo de las coronas de populares imágenes marianas, contándose en este caso con la particularidad de estar ya previsto este factor en su hechura, contando con ello con varias "garras" donde engarzar las piedras preciosas que se vayan donando con el transcurso del tiempo.

Francisco Javier Sánchez de los Reyes

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "Un balcón y una corona", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 649, 2013, pp. 251-253.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J.: "Formación y estilo. La consolidación de la orfebrería contemporánea", en *Trazos de plata: Juan Borrero,* Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, pp. 104-113.

SÁNCHEZ RICO, J. I. y DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á.: "El ajuar de las Imágenes Titulares", en *Triana con su Esperanza*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2010, pp. 82-135.

SANZ SERRANO, M. J.: "El arte de la platería", en *Esperanza de Triana,* Editorial Tartessos, Sevilla, 1996, tomo II, pp. 115-136.

CARTEL DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE LA ESPERANZA DE TRIANA, 1984

Francisco Maireles Vela (Gilena, 1920-Sevilla, 2000)

Óleo sobre lienzo

55 x 45 cm

Tesoro devocional de la Hermandad de la Esperanza de Triana, Sevilla

El cartel es una representación idealizada de la Virgen de la Esperanza del barrio de Triana, donde el artista nos la muestra de cuerpo completo en una visión frontal. La imagen porta tan solo dos elementos iconográficos que la identifican; por un lado, el pañuelo de dolorosa que ofrece a los fieles adelantando su mano derecha y, por otro, el ancla del pecho que sitúa en el centro del tocado como símbolo de su advocación. El Espíritu Santo, en forma de Paráclito, preside la parte superior de la composición, sirviendo de remate a la corona, que reproduce de forma fidedigna la de la coronación. La portan dos ángeles en actitud de coronarla, vestidos con las túnicas nazarenas del cortejo del Cristo y de la Virgen de la Hermandad de la Esperanza de Triana. La Dolorosa aparece sobre una vista del río Guadalquivir a su paso por Sevilla, a la altura del puente de Triana, con la luz del atardecer, surcando sus aguas las barcas que nos retrotraen al pasado marinero del barrio y de la propia corporación trianera, que era la del gremio de los mareantes. El icónico puente le sirve a la Virgen de peana, escoltado por sendas jarras con ramos de azucenas representando la pureza, que reproducen las que rematan el primer cuerpo de la Giralda, apareciendo la palabra, año y la fecha, 1984, en los plintos que sirven de escabel a las referidas jarras. En la edición de papel se le añadió un faldón con la siguiente información: Coronación Canónica/ Ntra. Sra. de la Esperanza de Triana/ Sevilla, 2 de junio de 1984. Este texto aparece escoltado por los escudos de la Hermandad de la Esperanza y por el del Ayuntamiento de Sevilla. Frente a la representación, mas idealizada que real, del icono de la Virgen de la Esperanza, los ángeles son mas propios del estilo del pintor, presentando en el tratamiento de los paños, unos volúmenes casi arquitectónicos, que derivan del estilo de Juan Miguel Sánchez, uno de los maestros de Maireles, que fue uno de uno de los mejores cartelistas del siglo XX junto con su querido discípulo. Es destacable el tratamiento de la luz, de los brillos de los bordados de los ropajes de la Virgen, que parecen reflejar los tonos arrebolados del paisaje fluvial que aparece a los pies de la misma.

Con motivo de la coronación canónica de la Esperanza del barrio de Triana, celebrada en la Santa Iglesia Catedral el 2 de junio de 1984, la trianera hermandad encarga un cartel anunciador del acto, obra que recae en el afamado pintor y cartelista, Francisco Maireles Vela. Artista nacido en 1920 en Gilena (Sevilla), que con tan solo un año marcha a la capital de la Giralda, ciudad que marcará su trayectoria y donde residirá hasta su muerte.

Desde niño tuvo inclinación por las artes, derivando sus estudios hacia este campo. Tras concluir su formación en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos en 1940, en 1942 se matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, contando en 1948 con el título de profesor de la misma. En 1951, por oposición, logró el puesto de profesor de dibujo y grabado para esta misma escuela, en la que seguirá evolucionado hasta conseguir la cátedra de Colorido en 1961. Su trayectoria en el mundo de la investigación y la enseñanza del arte no acaba aquí, en 1983 consigue el título de doctor en Bellas Artes y en 1989 es nombrado profesor emérito de la Universidad de Sevilla.

Su obra no se limita al campo de la pintura y el dibujo, que por otra parte es la más abundante, también se dedicó de forma continuada al grabado y al diseño gráfico, siendo muy destacable su trabajo como cartelista. También se acercó a la escultura y a la poesía, que tan patente se hace en su obra plástica y viceversa. En su obra podemos rastrear su paso por diferentes etapas, influenciadas por distintos movimientos artísticos; de este modo, podemos ver el influjo de movimientos como el impresionismo o la abstracción, pero con un tratamiento muy personal. Sus cuadros, atraen por la cercanía de sus imágenes, que hablan de nuestros orígenes, de nuestro sentir y que enlazan directamente con las inquietudes más íntimas de todo ser humano.

Podemos englobar su obra en series temáticas, como ciegos, puentes, coches, o las más famosas dedicadas al mundo religioso, sobre todo rociero, y al taurino, co-

nocida como taurología. Alcanzó fama internacional, llegando a lugares tan lejanos como París, Londres, Nueva York, Washington, Bruselas, Roma, Florencia y un largo etcétera.

Parte de su obra pictórica se expone en su localidad natal, Gilena, en el Museo de pintura contemporánea Francisco Maireles Vela, y en la parroquia de la Purísima Concepción de la misma localidad sevillana, donde se muestra una serie de cuadros relacionados con la vida de Jesús pertenecientes a la última etapa del pintor.

José Ignacio Sánchez Rico

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ RODRÍGUEZ, M.C.: *Maireles, ven y descubre el arte de un hijo de nuestra tierra*, Museo de pintura contemporánea Francisco Maireles Vela (Gilena, Sevilla), 2006.

CORONA DE MARÍA SANTISÍMA DE LAS ANGUSTIAS, 1972

Manuel Seco Velasco (Sevilla, 1903-1991)
Oro cincelado y repujado, adornado con pedrería
50 x 55 x 17,5 cm
Hermandad de los Gitanos, Sevilla

Corona de tipo imperial rematada por un resplandor. Inspirada en modelos manieristas, presenta un aro labrado con decoración incisa y otro superior que presenta un repujado con forma emperlada. Sobre este aro apoya un alto gorro o canasto, cuya superficie se vertebra por pequeñas pilastras cajeadas que describen un dodecágono, que enmarcan una decoración vegetal bulbosa. Del mismo emergen las cimbras, poco desarrolladas en altura, con una morfología similar a los tallos vegetales del canasto. Estas confluyen en un vástago en forma de peana, donde apoya un templete que cobija un pequeño ostensorio. La ráfaga es muy etérea y es el elemento más destacado de la pieza, combinando un perfil circular exterior con uno interior lobulado, conformado por un friso emperlado que hace juego con el de la base del canasto. De este friso emergen catorce grupos de rayos rectos de siete haces en forma de punta, que se alternan con otras catorce secciones, conformadas por elementos decorativos bulbosos con forma de roleos pareados, que se rematan por flores de lis. Remata la ráfaga una gran cruz manierista, que asienta sobre el escudo de la hermandad y que emerge de un globo terráqueo decorado con fina pedrería carmesí y que apoya sobre el referido templete que recogen las imperiales del canasto.

El 25 de marzo de 1972, siendo hermano mayor D. Manuel Moreno Serrano, se produce un hecho histórico y especialmente emotivo para la Hermandad de los Gitanos, la imposición de una corona de oro de ley, obra de Manuel Seco Velasco, a María Santísima de las Angustias a manos del cardenal arzobispo de Sevilla Dr. Bueno Monreal, en una abarrotada plaza de San Román presidida por la Virgen bajo su palio.

La historia de esta corona no acaba aquí, el 29 de octubre de 1988, siendo hermano mayor D. Manuel Ortega Ezpeleta, se produce la coronación canónica de María Santísima de las Angustias. Con este fin la Virgen es trasladada a la Santa Iglesia Catedral en su paso de palio en rosario de la aurora. En los días previos se celebra un solemne triduo y el 29 de octubre un solemne pontifical oficiado por el arzobispo de Sevilla, fray Carlos Amigo Vallejo, en cuyo ofertorio tuvo lugar la coronación canónica de la Santísima Virgen de las Angustias, declarando que, "la Coronación de la Virgen de las Angustias es un homenaje a los pobres y a los que sufren".

El autor de la corona, Manuel Seco Velasco, representa la tercera generación de una familia de orfebres sevillanos que se inicia con su abuelo, Manuel Seco Algaba (1850-1905), y que se continúa luego con su padre, Manuel Seco Imbert (1875-1925). Su hijo, Manuel Seco-Velasco Aguilar, representaría la cuarta generación de esta importante saga de orfebres sevillanos, que se continúa luego con los hijos de este último, Manuel José (1968) y Jerónimo (1973) Seco-Velasco Álvarez.

En la formación artística de Manuel Seco Velasco influyeron las enseñanzas de su padre, de quien heredó el cargo de maestro platero de fábrica de la catedral de Sevilla, donde tuvo oportunidad de conocer de primera mano tanto la técnica como los modelos estéticos e iconográficos de los principales autores de la escuela de la orfebrería sevillana de todas las épocas. Ello, unido al hecho de haberse rodeado de discípulos aventajados como Villarreal, Juan Borrero o José Zabala, hicieron del taller de Manuel Seco uno de los lugares de referencia de la orfebrería sevillana durante la segunda mitad del siglo XX.

Entre su extensa obra se pueden citar algunos de sus trabajos más significativos, destacando el suntuoso conjunto del paso procesional de Nuestra Señora de Loreto de la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro, realizado en metal dorado entre los años 1940 y 1946, para el que también labró su corona de salida en 1950. Entre otras coronas realiza las de las Vírgenes del Refugio (1939), de la Victoria (1942), la de los Desamparados (1954), o la de la Hiniesta Dolorosa (1957). También realiza todo tipo de enseres como faroles, llamadores para los pasos, cruces de guía, insignias, ángeles ceriferarios, candelerías, algunas

en plata como las de la Macarena, la de la Soledad de San Lorenzo o la de la Virgen de la Amargura.

Por su esmerada labor, en el año 1949 le fue concedida la Cruz de Alfonso X el Sabio. Asimismo, fue distinguido con el Premio Nacional de Artesanía; y en el año 1976 con la Medalla de Plata al mérito en el Trabajo. El 31 de diciembre de 2008, el Ayuntamiento aprobó dedicar una calle en el Distrito Macarena a los Orfebres Seco-Velasco, que suman cinco generaciones de maestros, iniciada a mediado del siglo XIX y todavía en activo.

José Ignacio Sánchez Rico

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO, J.: *Los Tesoros,* Obra Cultural de la Caja San Fernando, Sevilla, 1992.

SANZ SERRANO, M. J.: "El ajuar de plata", en *Sevilla Penitente*, volumen III, Editorial Gever, Sevilla, 1995, pp. 175-241.

"Sevilla Ayer y hoy: Saga Seco-Velasco de maestros orfebres", en *Diario de Sevilla*, edición digital, 24 de diciembre de 2008.

VVAA.: *Palios de Sevilla*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2006, pp. 313-314.

CORONA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN, 1971-1995

Fernando Marmolejo Camargo (Sevilla, 1915-Santiponce, 2006)
Oro fundido y cincelado, marfil labrado y piedras preciosas
85 x 53 x 28 cm
Hermandad de San Benito, Sevilla

El Martes Santo, 6 de abril del año 1971, S. E. R. don José María, cardenal doctor Bueno Monreal, bendijo e impuso sobre las sienes de la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación, titular de la Hermandad Sacramental de San Benito, la corona de oro que había diseñado y ejecutado el orfebre Fernando Marmolejo y que había sido sufragada. En efecto, se trataba de uno de los actos culminantes de la conmemoración del cincuentenario de la reorganización de la antigua Hermandad de la Encarnación, y aunque estaba previsto hacerse de otra manera, en la tarde de un lluvioso Martes Santo, y aun habiéndose suspendido la anual estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral por las condiciones meteorológicas, los cofrades de san Benito sacaron el paso de palio de Nuestra Señora de la Encarnación a la puerta del templo parroquial, y el entonces cardenal arzobispo de Sevilla subió al paso para colocar la áurea presea a la venerada imagen mariana.

Este hecho, viene a corroborar cómo en el ámbito hispalense existen toda una serie de manifestaciones de la piedad popular que son las que impulsan actos como el del regalo de una corona de oro a una imagen mariana, signo material de toda una serie de valores y fundamentos espirituales, que son canalizados a través del carisma característico de las hermandades y cofradías.

Veintitrés años más tarde, el 10 de diciembre de 1994, el Excmo. y Rvdmo. Sr. don Carlos Amigo Vallejo, arzobispo de Sevilla, volvió a imponer, esta vez canónicamente, aquella misma corona de oro a la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación, en una solemne misa estacional celebrada en el trascoro de la catedral sevillana y en medio de toda una serie de actos y cultos propios de un acontecimiento de esta categoría. Con esta ocasión, el maestro orfebre Marmolejo enriqueció la pieza que él mismo realizara en 1971, añadiendo elementos ricos como piedras preciosas y algunas piezas repujadas sobre el canasto y los imperiales.

Marmolejo concibió una corona que podría denominarse clásica, acorde a los rasgos formales y estilísticos de la orfebrería neobarroca sevillana. Arranca de un aro liso sobre el que se ha dispuesto la inscripción: "DIOS TE SALVE MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA", en alusión a la advocación de la imagen. El canasto de la corona es calado y constituido a partir de elementos vegetales y roleos mixtilíneos que delimitan el sinuoso perfil del remate. Sobre él se han dispuesto toda una serie de elementos figurativos y heráldicos propios de la hermandad que han sido realizados en metal y dotados de color mediante la técnica del esmalte. En la base del frontal campea el emblema papal: la tiara sobre las llaves cruzadas, que hace alusión al carácter pontificio de la corporación, obtenido el 30 de mayo de 1966 de S.S. el papa Pablo VI. Al centro la imagen crisoelefantina del arcángel Gabriel, nuevamente en directa relación con la advocación de la Virgen y sobre él un ostensorio que hace referencia a la condición sacramental de la Hermandad de San Benito. En eje con los arranques de los imperiales que caen hacia delante aparecen los emblemas de las cuatro órdenes militares españolas: Santiago, Calatrava, Montesa y Alcántara, con sus colores característicos y que simbolizan el ejemplo de espíritu patriótico y cristiano de los caballeros medievales, que han de ser ejemplo para los cofrades de San Benito. Del punto de unión de los imperiales pende libre una corona real, nuevamente alusiva a la realeza de la Virgen María y también a la condición regia de la hermandad. Siguiendo el eje vertical del frontal de la corona aparece, realizada de bulto completo en oro, la paloma que simboliza a la tercera persona de la Santísima Trinidad, de especial significación en el misterio de la Encarnación del Verbo. Sobre ella un orbe fajado con piedras preciosas de color rojo sirve de apoyo para la cruz latina de bordes calados e igualmente adornada con piedras rojas que sirve como remate a la corona. La ráfaga que orla el canasto es de contorno circular y está concebida con un calado muy airoso conformado de dentro a afuera por doce cabezas angélicas de marfil con alas, debidas al escultor

Carlos Valle Hernández, de cuyas conjunciones brotan elementos vegetales y cintas que a su vez dan paso a un conjunto de rayos rectos y sinuosos alternados por un elemento vegetal que soportan dos anillos de estrellas de ocho puntas con piedras preciosas en el centro, diez de mayor tamaño componiendo el exterior y otras doce más pequeñas el interior. La trasera del canasto alberga como elemento central una jarra de azucenas, nuevamente un elemento iconográfico clásico en alusión a la Encarnación. Para perpetuar la memoria de la solemne coronación de la Virgen, en la parte posterior de la ráfaga, bajo la Cruz, figura una placa con la siguiente inscripción: "CORONACION CANONICA. ARZOBISPO FRAY CARLOS AMIGO VALLEJO. 10-12-94".

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

Diario ABC, edición de Sevilla, 07/04/1971, pp. 1-4.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "6 de abril de 1971. Bueno Monreal impuso su corona de oro a la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 424, 1994, p. 14.

MOLINA CAÑETE, D.: "La coronación canónica de la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 731, 2019, pp. 907-914.

SÁEZ MILLÁN, R.: "La corona de la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 731, 2019, pp. 862-863.

CORONA DE MARÍA SANTÍSIMA DE LA ESTRELLA, 1997-1999

Orfebrería Triana (Sevilla, 1973-2020), regentada por Juan Borrero Campos (1940-2025) y Francisco Fernández López (1945-2002)

Oro cincelado y repujado, marfil y piedras preciosas

50 x 55 x 17,5 cm

Hermandad de la Estrella, Sevilla

Corona de tipo imperial rematada por ráfaga aureolada por veinticuatro estrellas. El canasto parte de un aro inferior con decoración vegetal en el que asienta el gorro propiamente dicho, compuesto por seis hornacinas conformadas con elementos arquitectónicos con fondos a modo de celosía. Las tres delanteras presentan una custodia, un ostensorio con una reliquia del Señor de las Penas y el escudo de la hermandad; las tres traseras contienen la leyenda *Charitas,* el anagrama de María coronado y el escudo del cardenal Carlos Amigo Vallejo. Consta de seis imperiales en forma de hojas de acanto, que nacen de seis jarras de azucenas que se unen en el centro, sustentando el arranque de una peana. Sobre la referida peana, reposan las Santas Justa y Rufina custodiando la Giralda, realizadas en bulto redondo y talladas en marfil por el imaginero José Antonio Navarro Arteaga. Rodeando este conjunto, repujada en sus dos caras, surge el resplandor o ráfaga, compuesto por doce rayos rectos, rematados en sus puntas por estrellas caladas; estos se alternan con zonas con decoración vegetal que acaban en flores abiertas que se rematan también por estrellas, a excepción de las más cercanas al remate central que presentan como coronamiento dos ángeles arrodillados que portan estrellas en sus manos. Como rasgo diferenciador, estos rayos arrancan de los imperiales y cruzan la totalidad de la ráfaga, uniéndose en la parte superior por un friso circular, con decoración vegetal, que presentan también doce cabezas de querubines superpuestos, que entrelaza los rayos con las zonas con decoración vegetal calada. Centra la composición y sirve como remate, una representación del triunfo de la Santa Cruz, titular de la corporación, que se compone del globo terráqueo realizado en marfil policromado, escoltado por dos palmas y rematado por una cruz de oro enriquecida por zafiros y brillantes

Esta corona fue encargada a Orfebrería Triana en 1997, para ser usada en la coronación canónica de María Santísima de la Estrella. Este acto se produce el 31 de octubre de 1999, siendo hermano mayor D. Rafael Medina Cabral. Con este fin, la Virgen es trasladada en su paso de palio a la Santa Iglesia Catedral, donde se celebró triduo preparatorio y el pontifical oficiado por el arzobispo de Sevilla, fray Carlos Amigo Vallejo. Tras el ofertorio tuvo lugar la referida coronación, bailando a continuación los Seises de manera extraordinaria, como uno de los actos de cierre del primer Congreso Internacional de Religiosidad Popular celebrado en Sevilla, siendo la coronación parte de los actos del referido congreso.

El orfebre y proyectista Juan Borrero Campos, nace en Sevilla en 1940; desde muy joven siente inquietud por la artesanía y el dibujo, aprendiendo el oficio en la escuela de orfebrería del Colegio Reina Victoria, siendo uno de sus tutores el orfebre Manuel Seco Velasco, empezando a trabajar con solo 14 años de edad en el taller de Villarreal. En el año 1975, junto con el lampistero Francisco Fernández, abre taller propio con el nombre de Orfebrería Triana, que ha permanecido en activo hasta su cierre en 2020 por la crisis del coronavirus.

Juan Borrero pertenece, además, a la célebre dinastía de capataces sevillanos de los Borrero. Junto con su tío Alfonso Borrero y con su padre Jerónimo, organizó distintas cuadrillas de costaleros profesionales y participó en la formación de las primeras cuadrillas de hermanos costaleros para importantes hermandades de penitencia, como las de la Esperanza de Triana, San Gonzalo o la de la Trinidad.

La obra de Juan Borrero es muy extensa, pues son muy numerosos los trabajos realizados en este taller a lo largo de su historia, tanto para Sevilla como para el resto de España. Entre su producción se incluyen pasos procesionales, carretas para simpecados, sagrarios, frontales,

guiones, ciriales, llamadores, faroles, custodias, coronas y potencias para imágenes religiosas. Entre ellos merecen una mención especial algunas piezas de importantísimo valor, como: el sagrario de la basílica del Gran Poder de Sevilla, la corona de oro y los varales de su Hermandad de la Esperanza de Triana, la carreta del simpecado de la Hermandad del Rocío de la Macarena, o el trono de la Santísima Virgen de los Dolores, del Paso Azul de Lorca, Murcia.

Como reconocimiento a su labor artística, por petición formulada a través del Distrito Triana y en colaboración con el ICAS, el Ayuntamiento de Sevilla organizó en enero de 2014 la muestra titulada: «Juan Borrero, trazos de plata. Una vida dedicada a la orfebrería». Dicha exposición se ubicó en el castillo de San Jorge; en ella se expusieron por primera vez de forma conjunta las tres coronas de oro realizadas por el taller para las Vírgenes coronadas del barrio de Triana: la Esperanza de Triana (1984), la Estrella (1999) y la O (2007). Ese mismo año de 2014 le fue concedida la medalla de la Ciudad por el Ayuntamiento. En 2021 ha recibido sendos homenajes, rotulándose una calle con su nombre en el barrio de Triana, y recibiendo un sentido homenaje de los artistas y artesanos en la I Gala del Arte Sacro de Sevilla, organizada por la Asociación Gremial Sevillana de Arte Sacro.

José Ignacio Sánchez Rico

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO, J.: *Los Tesoros*, Obra Cultural de la Caja San Fernando, Sevilla, 1992.

CORNEJO, S.: "Ficha técnica corona de María Santísima de la Estrella", en *Juan Borrero, trazos de plata,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 172.

CORNEJO, S.: "Joyas para una coronación. Las coronas realizadas por orfebrería Triana para coronaciones canónicas", en *Juan Borrero, trazos de plata*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 116-119.

SANZ SERRANO, M. J.: "El ajuar de plata", en *Sevilla Penitente,* volumen III. Sevilla, Editorial Gever, 1995, pp. 212-224.

CORONA DE MARÍA SANTÍSIMA DEL VALLE, 2002

Manuel Varela Pérez (Córdoba, 1966), Manuel Porras (Córdoba), Florián Porras (Córdoba).
Oro fundido y cincelado, esmaltes y piedras preciosas
50 x 60 x 55 cm
Hermandad del Valle, Sevilla

El primer día del mes de noviembre de 2002, solemnidad de todos los santos, el Exmo. y Rvdmo. Sr. fray Carlos Amigo Vallejo, arzobispo metropolitano de Sevilla, imponía canónicamente una corona de oro sobre las sienes de la devota imagen de María Santísima del Valle, titular dolorosa de la cofradía homónima. El acto tuvo lugar en el transcurso de una solemne misa estacional celebrada con aquella ocasión en el entonces llamado altar del jubileo de la Santa Iglesia Catedral de la capital hispalense.

Para tal ocasión, el joyero y orfebre Manuel Varela Pérez y los también orfebres Florián y Manuel Porras, todos ellos cordobeses, realizaron una nueva presea en oro enriquecida con piedras preciosas: mil setecientos diamantes, así como cuarenta y cinco aguamarinas. Además, la corona, que fue sufragada por suscripción de hermanos y devotos, está jalonada de adornos de esmaltes *cloisonné* de color azul en forma de botones ovalados y registros rectangulares realizados en el obrador de los monjes benedictinos del monasterio burgalés de santo Domingo de Silos.

Esta nueva corona, aunque mucho más rica en sus materiales, técnicas y ornamentación, reproduce casi literalmente la que realizara en plata sobredorada el maestro orfebre Manuel Franco en 1921 y que durante sus ocho décadas de existencia ha constituido la imagen más identificable de María Santísima del Valle, motivo por el cual la hermandad decidió reproducir en la nueva presea el mismo modelo para no alterar la aquilatada e identitaria visión de su titular. Una corona que a su vez tomó en su momento como modelo la histórica pieza que ciñe las sienes de la imagen escultórica de la Inmaculada Concepción, conocida popularmente como "la Concepción Grande", que se venera en la capilla homónima o de san Pablo, en la cabecera de la primera nave colateral del lado del Evangelio de la catedral de Sevilla. Una singular obra realizada en plata sobredorada que tradicional y erróneamente se ha venido atribuyendo al célebre Juan de Arfe y Villafañe. El profesor Quiles García ha publicado los datos suficientes para documentar esta corona como obra del platero Luis de Acosta, maestro activo a mediados del siglo XVII al servicio de la Catedral. Acosta habría labrado la pieza hacia1655 con destino a la aludida imagen de la Inmaculada, que ese mismo año esculpiera Alonso Martínez para presidir el primer cuerpo del retablo de la citada capilla de san Pablo, que entonces quedó constituida en recinto funerario del capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda y Mencía de Andrade, hombre de negocios vinculado al comercio de esclavos, quien partiendo de su enorme fortuna sufragó el retablo, la escultura, la corona, una formidable lauda sepulcral de mármol negro y toda la dotación y adorno que se ejecutó en la capilla en aquel momento.

La aludida corona realizada por Luis de Acosta reproduce modelos establecidos durante el periodo manierista y desarrollados durante toda la primera mitad del siglo XVII. Unas soluciones formales que tendrán una extraordinaria fortuna artística, en tanto que esta corona sirvió y sigue sirviendo de modelo para no pocas preseas a lo largo de varios siglos, entre las que se encuentran las dos pertenecientes a María Santísima del Valle, las que el maestro platero hispalense Ignacio de Villar en 1691 realizase para las efigies de la Virgen y santa Ana que presiden el retablo de la real parroquia de señora santa Ana de Triana, la que labrada por Ricardo Espinosa de los Monteros, otro platero al servicio de la catedral hispalense, sirvió en 1919 para la coronación canónica de María Santísima del Rocío, patrona de Almonte, o la de la imagen dolorosa de María Santísima del Subterráneo, obra de Eduardo Seco Imberg en 1953.

La corona de oro realizada por los orfebres Varela y los hermanos Porras se compone de alto canasto sin

imperiales y ráfaga que alterna rayos biselados que combinan la forma recta con la sinuosa, siendo los rectos rematados por temblantes en forma de estrella de ocho puntas adornadas de esmaltes y piedras. El interior de la ráfaga esta calado con roleos y ces que enmarcan las piezas de esmaltes. Por lo que respecta al canasto, arranca de un aro recto sutilmente decorado a buril y jalonado de botones de esmalte. Le sigue una moldura convexa con motivos cincelados que sirve de arranque al juego de roleos y formas mixtilíneas que articulan el canasto y que rematan en seis perillas puntiagudas. Las piezas de esmalte son las que articulan la decoración, siendo el frontal y laterales cuadrados, conteniendo el anagrama de María, el del papa Pío VII, que otorgó el título de archicofradía a la corporación y el del rey Carlos IV que hizo lo propio con el de real, respectivamente. En la trasera figura el emblema de armas de la corporación.

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M: *Cinco siglos de platería sevillana*, Tabapress, Sevilla, 1992.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 575-645.

QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco,* Diputación Provincial y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007.

QUILES GARCÍA, F.. "Luis de Acosta, platero, y Pedro Roldán, escultor. sobre la amistad que les unió y en relación con un belén que compartieron", *Quintana,* nº 20, 2021, pp. 1-12.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976.

CORONA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN SUS MISTERIOS DOLOROSOS, 2004

Ramón León Peñuelas (Sevilla, 1943)

Repujado en oro, oro blanco, con engastes de brillantes, esmaltes, platino y diamantes

Hermandad de Montesión, Sevilla

La imagen de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos es una de las dolorosas más antiguas de la Semana Santa sevillana. Recibe culto de modo ininterrumpido en su capilla de Montesión desde 1592, cuando Juan Torres dona a la hermandad "una imagen de Nuestra Señora del Rosario que tiene en su poder y es suya, con la cual la limosna que juntare la dará a esta cofradía como suya"[1]. La cronología de la talla, así como el no existir ninguna otra noticia de la adquisición de otra de esta iconografía, nos hacen identificar la escultura referida en la documentación con la actual titular de la cofradía.

Desde el primer momento se convirtió en el eje devocional de su hermandad, así como del barrio de la Feria en el que se ubica. En consecuencia, y como la propia historia nos muestra, atesoró un rico ajuar en orfebrería y textiles, protagonizó procesiones de rogativas y su estación de penitencia siempre estuvo rodeada de gran fervor popular. Son varios los hitos que la Virgen del Rosario ha protagonizado, convirtiéndola en uno de los iconos de referencia de la Semana Santa sevillana, como el uso del color blanco en la vestimenta del Jueves Santo, el primer palio translúcido realizado en encaje y precedente de los de malla, el manto abullonado o los revival en el atavío recordando épocas pasadas.

En virtud de ello el cardenal Carlos Amigo Vallejo concedió la coronación canónica en 2001, llevada a efecto en la catedral de Sevilla el 31 de octubre de 2004 por el mismo prelado. Con motivo de la efeméride se culminó el plan de renovación del paso procesional con el pasado y enriquecimiento del manto por el taller de José Manuel Elena. A ello debemos añadir el nuevo palio copia del anterior que realizó José Ramón Paleteiro, así como una nueva corona. La ejecución de esta última correspondió al taller de Ramón León Peñuelas bajo el diseño de Ramón León Losquiño. Se partió de dos premisas principales: la primera que la forma fuera similar a la que hasta ahora se había venido usando para salida desde 1940, obra de joyería Dalmás, con el fin de no distorsionar la impronta del icono en el imaginario popular sevillano. La segunda respetar la superficie lisa de los rayos para que al bañarlos la luz aportasen el efecto del brillo que debe poseer una corona. Por último el calado, ya que se procuró que hubiese una coherencia con el resto de los elementos del paso. El canasto se compone de motivos vegetales en los que destaca la rosa, como alusión a la advocación mariana de la titular que porta la presea. Posee en el anverso un óvalo con la coronación de la Virgen, flanqueado de los esmaltes con los escudos de la Corona de Castilla e Inocencio XII (que otorgó a la hermandad el título de Pontificia), mientras que en el reverso aparece una medalla de oro de la Virgen de Guadalupe, patrona de México, donada por el torero Carlos Arruza. A los lados de esta se encuentran las armas de Sevilla y del cardenal Carlos Amigo. Los ocho imperiales parten de cabezas de querubines y confluyen en un orbe calado cuyas fajas son de oro y brillantes. De este emerge la cruz de la que parten rayos de diamantes, flanqueada por las efigies de

[1] AGAS, FA, Sección III (Justicia) – Serie Hermandades Legajo 13. "Libro de Actas, Cuentas e Inventarios de la Hermandad de Montesión", f. 25v.

los otros dos titulares de la corporación: el Cristo de la Oración en el Huerto a la derecha y el Crucificado de la Salud a la izquierda. Haciendo alusión al misterio que se representa en el primer paso durante la estación de penitencia se compuso la ornamentación de la ráfaga, cuya forma le aporta la impronta tan característica que posee. Se realizó a base de hojas de olivo, rosas y cuentas del rosario en su interior, así como la leyenda en diamantes sobre oro blanco "Reina del Rosario". Esta se inspiró en las que figuran en las coronas de la coronación canónica del conjunto de Nuestra Señora de los Reyes y el Niño Jesús, haciendo de este modo un homenaje a la patrona de Sevilla en el centenario de tal evento que coincidió con la de la Dolorosa de la calle Feria. Sobre esta aparece una guirnalda de la que emergen doce rayos lisos intercalados por estrellas, rematando el conjunto un ángel que sostiene la cruz de San Juan con el cáliz en su centro, elementos principales del escudo de la hermandad.

Jesús Romanov López-Alfonso

BIBLIOGRAFÍA

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO J.: "La evolución del atuendo de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 669, 2014, pp. 189-194.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO J.: "María Santísima del Rosario, de Montesión", en *Por Sevilla Coronada,* Editorial Miriam, Sevilla, 2019, pp. 64-66.

XIV

Capillas y devociones en las gradas de la catedral

Las gradas de la catedral de Sevilla: un espacio urbano para la piedad

FRANCISCO MANUEL DELGADO ABOZA

Nos encontramos, verdaderamente, en una de las zonas de la ciudad con más relevancia histórico-artística, sin olvidarnos de su importancia económica, comercial, social o religiosa; dentro de esta última consideración, resulta notable el papel que la piedad popular y las hermandades han tenido –y mantienen– en este excepcional marco urbano que rodea parte de la seo metropolitana. Debemos tener presente que la construcción de la nueva mezquita mayor de la Sevilla almohade, edificada entre los años 1172 y 1198, ya significó un cambio destacado en la estructura de la ciudad; lo que se vio reforzado con la edificación de la "nueva alcaicería en su costado norte, que facilitaría la constitución de un nuevo polo en la ciudad al congregar en este emplazamiento el centro religioso, político y comercial"[1]. Con la expropiación, derribo de las edificaciones existentes y allanamiento de los terrenos precisos, situados a la entrada de la alcazaba, se iniciaron en el referido año las obras de la mezquita. En este proceso de nivelación del terreno, teniendo en consideración que la superficie estaba inclinada hacia el suroeste, se consideró conveniente llevarlo a cabo mediante una plataforma escalonada, cuyas gradas luego fueron reaprovechadas por el actual templo catedralicio[2].

Sabemos que las gradas, ya en la época anterior a la conquista, se llenaron de tiendas, manteniéndose hasta finales del siglo XIV, momento en el que el cabildo empezó a derribarlas. La pavimentación actual de las gradas con losas de Tarifa corresponde a los trabajos realizados en el perímetro de la catedral a principios del siglo XIX; únicamente en la zona suroriental fueron sustituidas, en 1997, por pizarra[3]. Desde el primer momento la catedral ejerció como "el principal elemento de centralidad urbana", estableciéndose en sus alrededores una gran parte de los órganos de las administraciones civiles y eclesiásticas. Igualmente intensa fue la función económica y comercial que se desarrolló tanto en el entorno de la catedral, no olvidemos su cercanía al puerto, tan solo separado por la calle de la Mar (hoy García de Vinuesa), como en su propio espacio, hablamos de las gradas. Estas se habían convertido en el siglo XV, gracias a la concentración de intercambios, en una "lonja de contratación, sobre todo del comercio al por mayor", a cuyo panorama se sumaban los pregoneros que publicitaban a voces sus negocios[4].

Todo este hervidero de gente atrajo el interés de grandes escritores, encontrándonos referencias a las gradas en la novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, del escritor sevillano Mateo Alemán, editada en dos partes: en Madrid (1599) y en Lisboa (1604). El propio Miguel de Cervantes en su obra *Rinconete y Cortadillo*, una de las narraciones cortas incluidas en las *Novelas ejemplares*, pu-

[1] ALMAGRO GORBEA, A.: "De mezquita a catedral. Una adaptación imposible", en *La piedra postrera (I). Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final*, Cabildo Metropolitano, Sevilla, 2007, pp. 13-45.

[2] JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "El patio de los naranjos y la Giralda", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 83-132; "Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade", *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 22, 2007, pp. 131-153 y *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013.

[3] JIMÉNEZ SANCHO, A.: "Seguimiento arqueológico en la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla", *Anuario arqueológico de Andalucía 1999*, vol. 3, t. 2, 2002, pp. 899-908.

[4] COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: "Una ciudad, una catedral", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007 (1ª Reimpresión), pp. 115-146.

Virgen de los Olmos. Catedral de Sevilla.

blicada en Madrid en 1613, menciona en dos ocasiones las gradas. Cervantes localiza a uno de los protagonistas, hablamos de Diego Cortado (Cortadillo), en este lugar: "y apenas le hubo visto Cortado, cuando le marcó por suyo; y habiéndose ido el sacristán, Cortado le siguió y le alcanzó en las gradas, donde le llamó y le retiró a una parte". Y un poco más adelante añade: "Estando en esto entró uno de los viejos avispones, y dijo: vengo a decir a vuesas mercedes como agora topé en Gradas á Lobillo el de Málaga". Junto a la puerta del Perdón encontramos uno de los azulejos que, con motivo del tercer centenario de la muerte de Cervantes, se colocaron en 1916; en esta ocasión para recordar la aludida novela ejemplar. Otro de estos azulejos se ubica en el interior de la puerta del Lagarto, en el que se recoge el soneto que escribió con motivo de las honras fúnebres por el fallecimiento de Felipe II; muy cerca, en la plaza Virgen de los Reyes, encontramos otro en memoria del Corral de los Olmos que nombra en su comedia *El rufián dichoso*[5].

En el conocido Corral de los Olmos, que ocupaba una gran parte de la aludida plaza y acogió durante tres siglos los cabildos eclesiástico y civil de la ciudad[6], se veneró la imagen de la Virgen de los Olmos. Con las demoliciones realizadas entre 1756 y 1791 quedó todo este espacio libre de edificaciones, ofreciendo una nueva visión de la catedral; parece que estas obras probablemente se completaron con la "apertura del primer balcón de la Giralda y la colocación, siempre en el frente oriental de la torre, de la Virgen de los Olmos en una hornacina que tapaba el tragaluz central, de los tres que existen en la fachada". En 1886, durante los trabajos ejecutados en la Giralda, se abrió la aludida ventana y justo debajo se rehízo la hornacina para cobijar esta histórica efigie mariana[7]. La actual Virgen de los Olmos que vemos en este lugar es una copia realizada, en cemento y marmolina, por el restaurador Juan Luis Coto en 1986[8]; la original se encuentra en el interior de la seo, en la capilla de San Antonio.

Esta última imagen, de autor anónimo, fechada en el siglo XIV y realizada en alabastro (81 cm de alto), por su carácter milagroso alcanzó una gran devoción durante los siglos XV y XVI. Por distintos autores se ha relacionado con la Virgen de la Hiniesta gótica, como sabemos destruida en el incendio de San Julián en 1932, y con la Virgen del Carmen de la parroquia de San Lorenzo, procedente del convento Casa Grande del Carmen de Sevilla. Destaca el dulce gesto del Niño Jesús, alzando su brazo derecho hacia la cabeza de la Madre; por su parte, la Virgen porta una flor en su mano derecha, seguramente símbolo de su maternidad[9]. Relacionada con nuestra torre más célebre apuntamos las pinturas murales que Luis de Vargas realizó para la Giralda, entre 1565 y 1567; en la parte inferior de su cara norte se situaban

[5] LAMILLAR, J. y CRUZADO, M.: *Cervantes y Sevilla*, Caja San Fernando, Sevilla, 2005, pp. 53-54; PIÑERO RAMÍREZ, P.M. y REYES CANO, R.: *La imagen de Sevilla en la obra de Cervantes. Espacio y paisaje humano,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013.

[6] FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Planos urbanísticos del Corral de los Olmos y su entorno", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, vol. I, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 247-256; GRANERO MARTÍN, F.: *El Corral de los Olmos. Antiguos cabildos secular y eclesiástico de la ciudad. Sevilla. Sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición,* Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 1992.

[7] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: El derribo del corral de los Olmos", *Archivo Hispalense*, nº 232, 1993, pp. 89-107.

[8] MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana. Repertorio Iconográfico,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997, p. 360.

[9] *Ibidem*, pp. 359-360; PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Virgen de los Olmos", en *Magna Hispalensis: El universo de una iglesia,* Catálogo de la exposición, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 327; OLMEDO SÁNCHEZ, Y.V.: "La Virgen de los Olmos: Una devoción mariana de antaño", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 440, 1996, pp. 41-43.

Azulejo de la Virgen de los Reyes, realizado por el pintor ceramista Antonio Kiernam Flores.

emparejados los *Santos Isidoro y Leandro* y las *Santas Justa y Rufina*, y debajo del primer balcón, en un tondo más pequeño, se representaba el *Martirio de San Hermenegildo*. En el interior del arco polilobulado del aludido balcón había un fresco con un Crucificado, la Virgen y San Juan. Con el paso del tiempo, las inclemencias meteorológicas e, incluso el habitual uso de luminarias y fuegos, estas pinturas fueron deteriorándose, teniendo que ser intervenidas por Domingo Martínez en 1748; en estos trabajos se sustituyó el *Martirio de San Hermenegildo* por una *Anunciación*[10].

En lo que hoy es la zona de la plaza Virgen de los Reyes hubo varios arcos, el menos conocido fue el arquillo de Santa Marta. Este unía la muralla con el antiguo hospital de Santa Marta, actual convento de la Encarnación; se situaba en el saliente de la fachada del aludido cenobio "más próximo al ábside de la capilla Real". Su estructura se conformaba por tres muros paralelos, existiendo una vivienda en la parte alta; los muros externos del arco pertenecían a una antigua construcción que entraba en el recinto del Corral de los Olmos. En 1730 se labró en este arquillo una hornacina para albergar una imagen de la Virgen María; el coste de los trabajos fue sufragado por Salvador Castellanos, que había conseguido licencia del cabildo catedralicio el 30 de agosto de ese mismo año[11]. Según lo publicado por Félix González de León en 1839, en el mencionado cenobio, en el arco de su puerta por el exterior había "una pintura de santa Marta en actitud de repartir limosna a los pobres; y en una esquina inmediata hay una capillita en alto con su reja, en la que se venera una señora de Belén, pintura de razonable mérito, que creo copia de algún discípulo de Murillo"[12]. En la actualidad, y una vez desaparecidas las anteriores pinturas, destacamos en la fachada de este convento un magnífico retablo con un azulejo de la Virgen de los Reyes, realizado por el pintor ceramista Antonio Kiernam Flores. Su bendición, por el cardenal Ilundain, se celebró el 5 de junio de 1937[13].

Como sabemos, era costumbre bastante generalizada la de colocar cruces de madera o pintarlas para impedir –o al menos intentarlo– que se tiraran inmundicias en ese lugar, aunque no siempre daba el resultado esperado. En el archivo arzobispal se conserva un interesante documento que nos ofrece más información sobre este asunto, cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor Pérez García[14]. Sabemos que el miércoles 4 de julio de 1601 se celebró una junta y congregación de "perlados y maestros", con la asistencia del asistente de la ciudad Juan de Mendoza y Luna; discutiéndose la gran indecencia "con que en muchas callexuelas y partes no decentes estauan

[10] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos. Arte y Religiosidad Popular,* Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1987, pp. 38-40; ESCUDERO, E. y MUÑOZ NIETO, E.: "Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de la Giralda", *Archivo Español de Arte*, nº 377, 2022, pp. 67-80.

[11] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Transformaciones urbanas en Sevilla…", op. cit., pp. 89-107; ALBARDONEDO FREIRE, A. J.: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2002, p. 167.

[12] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N. M.L. y M.H. ciudad de Sevilla,* Imprenta de José Morales, Sevilla, 1839, p. 25.

[13] PALOMO GARCÍA, M.C. y GUEVARA PÉREZ, E.: "El azulejo dedicado a la Virgen de los Reyes en la plaza que lleva su nombre. Nuevos datos sobre el día de su bendición", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 714, 2018, pp. 502-504.

[14] PÉREZ GARCÍA, R.M.: "Formas interiores y exteriores de la religión en la Baja Andalucía del Renacimiento. Espiritualidad franciscana y religiosidad popular", *Hispania Sacra*, nº 124, 2009, pp. 587-620.

Carro del Fuego. Domingo Martínez. 1748.

figuradas y pintadas muchas cruces". En el aludido legajo encontramos la opinión de uno de los religiosos asistentes, fray Francisco de Isada, quien asegura que en muchas ciudades resplandecía el culto divino a las imágenes, en especial a la Santa Cruz, "pero en ninguna tanto como en esta"; basándose en la importancia de Sevilla "como emporio y mercado del orbe… donde concurren todas las naciones". Resulta de interés el relato que hace de algunas de sus experiencias, así nos habla que "otro dia despues de la dicha congregaçion fui a la yglesia mayor y en el primer rincon de la torre antes de pasar el arco vi una orina corriendo reçien echada por medio de una cruz de almagra que estaua hecha en el mismo rincon, y pongo por testigo al compañero que yua conmigo es el padre presentado fray Alonso muñoz y esto era entre las siete y las ocho de la mañana"[15].

Dicho fraile se refiere al arco de herradura, también llamado puerta de Palos, que unía a través de los dos arcos arzobispales la Giralda con el palacio episcopal[16]. Para hacernos una idea de cómo era este lugar, contamos con las pinturas de Domingo Martínez, en concreto con las tituladas *Carro del Fuego* y *Carro de la Común Alegría*; realizadas hacia 1748, pertenecen a la serie de ocho lienzos con los carros alegóricos que desfilaron por Sevilla en 1747 con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Estas obras quedaron en poder de la Fábrica de Tabacos, siendo donadas en 1896 al Museo de Bellas Artes de Sevilla; según el profesor Valdivieso, esta serie es considerada, dentro del ámbito de la pintura profana, "entre las más importantes realizaciones llevadas a cabo en la pintura española del siglo XVIII"[17].

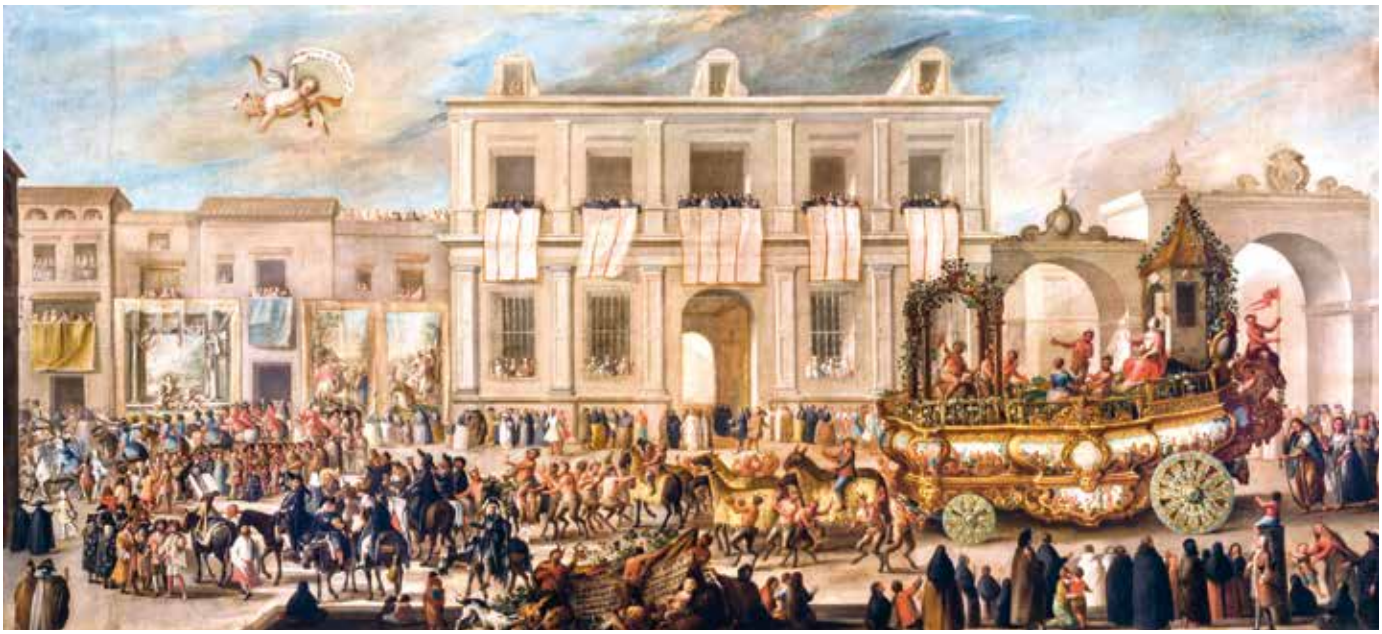
Pese a que ha sido estudiado por distintos autores, nos gustaría realizar alguna referencia a uno de los conflictos más conocido entre el poder establecido (eclesiástico y civil) y las hermandades de Sevilla[18]. Nos referimos al protagonizado por el coadministrador del arzobispado de Sevilla Francisco de Solís y Folch de Cardona, recordemos que el arzobispo en esta época era Luis Antonio Jaime de Borbón (aunque curiosamente el cardenal infante nunca residió en la sede hispalense), y las cofradías de la Exaltación, los Negritos y la Soledad de San Lorenzo. El citado Francisco de Solís, nombrado arzobispo de Sevilla en 1755 y un año más

[15] AGAS, FA, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Legajo 04506, *Sobre quitar Pinturas y Cruces de lugares inmundos* (1601).

[16] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Transformaciones urbanas en Sevilla…", op. cit., pp. 89-107; ALBARDONEDO FREIRE, A.J.: *El urbanismo de Sevilla...* op. cit., pp. 167-168 y 178-181.

[17] VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla,* Ediciones Galve, Sevilla, 1993, pp. 310-317. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2002 (3ª Edición), pp. 330-332 y *Pintura barroca sevillana,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2003, pp. 543-545.

[18] ROMERO MENSAQUE, C.J.: *Pleitos y Conflictos en las Hermandades Sevillanas,* Marsay Ediciones, Sevilla, 2000, pp. 133-137.



Carro de la Común Alegría. Domingo Martínez. 1748.

tarde cardenal, mandó en 1750 que todas las cofradías al salir de la catedral pasaran por delante de la puerta principal del palacio arzobispal, en cuyo balcón estaría él. Para ello las cofradías al salir por la puerta de la Adoración de los Reyes, hoy más conocida por la de los Palos, en lugar de tirar hacia la izquierda y pasar por el mencionado arco de herradura, también llamado de los Palos por tener su reja de madera, y seguir por la actual calle Cardenal Carlos Amigo, estaban obligadas a girar a la derecha y llegar al palacio atravesando el arquillo de Santa Marta.

En ese año todas las hermandades accedieron a la disposición de la máxima autoridad eclesiástica, con la única particularidad de la Soledad, por entonces del convento del Carmen. Esta tras salir de la catedral giró a la izquierda, siguiendo su recorrido de siempre, con el argumento de "no ser estilo" de la hermandad. Este hecho molestó bastante a Francisco de Solís, tal como lo demuestra el oficio que mandó a la corporación, en la Semana Santa de 1751, en el que amenazaba con graves penas, como la excomunión, si incumplían sus deseos. El Viernes Santo, 9 de abril, fue la Hermandad de la Exaltación, primera cofradía de la jornada, la que se negó a cumplir con la disposición eclesiástica, originando un mayúsculo incidente que llegó hasta la excomunión en esos momentos de su hermano mayor, Antonio de Sandoval y Zúñiga. Según Félix González de León, tras ser notificado de esta providencia el citado hermano mayor mandó parar la cofradía "quedando el paso del Señor junto a la puerta del costado del Palacio Arzobispal, y el de la Virgen entre las puertas de la Catedral, y de los Palos". Como bien nos dice este último autor, la "cofradía de los negros, que estaba esperando dentro de la Catedral, respondió por medio de sus presidentes que no se movía, y que por donde fueran los blancos, irían los negros"[19].

Dejando atrás todas estas disputas, queremos pararnos en el conocido plano ordenado levantar por Pablo de

[19] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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,* Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, Sevilla, 1852, pp. 117-119; BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla,* Abec editores, Sevilla, 1882 (Edición comentada, 2013), pp. 353-354; HERMOSILLA MOLINA, A.: "Notas para la historia. El incidente de la Puerta de los Palos. Año 1751", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 294, 295, 296 y 297, 1984, pp. 7-8, 8-10, 5-6 y 4-5; DE ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F.: *Manuscrito sevillano. Crónica general de cofradías, festejos, sucesos y hechos curiosos acaecidos entre 1713 y 1775,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997, pp. 51-52 y 141-142; CAÑIZARES JAPÓN, R.: *La Hermandad de la Soledad. Devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)*, Almuzara, Córdoba, 2007, pp. 117-119 y GÓMEZ DEL TRIGO, J.J.: "1751: Una tentativa fallida de ampliar la carrera oficial por el corral de los Olmos. La Hermandad de la Exaltación y el año anterior la de la Soledad, se negaron a pasar por los arcos de entrada y salida de dicha plaza", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 722, 2019, pp. 293-295.

Olavide, fechado en 1771[20], que nos permite comprender cómo era todo el entramado de calles que rodeaban la catedral en esa época. Se puede observar claramente las calles que por entonces se llamaban de las Gradas, es decir, la actuales Cardenal Carlos Amigo, Alemanes y la parte catedralicia de la avenida de la Constitución; también, se aprecian otras zonas tan características como eran el Corral de los Olmos y plaza del Arzobispo (todo ello hoy es la plaza Virgen de los Reyes), la Alcaicería de la Seda frente a la puerta del Perdón, la calle de la Mar (hoy García de Vinuesa) o la zona del Archivo de Indias y plaza del Triunfo. Centrándonos en la calle Placentines, sabemos que la parte entre la fachada lateral del palacio arzobispal y el patio de los Naranjos se llamó en el siglo XIII plaza de Santa María, pasando con el tiempo a Gradas o Gradas de Levante. Más recientemente, en marzo de 2019, este tramo de la calle Placentines quedó rotulado como Cardenal Carlos Amigo, en recuerdo del que fuera arzobispo de Sevilla entre 1982 y 2009.

De la parte estrecha de la todavía hoy calle Placentines, entre Francos y Cardenal Carlos Amigo, sabemos que su nombre ya aparece a finales del siglo XIV; topónimo que recuerda a los comerciantes que desde la Piacenza o Plasencia (en la provincia italiana del mismo nombre) ubicaron allí su lonja[21]. Según González de León, esta calle "nada tiene de particular", señalando que era una de las calles de la procesión general del Corpus y de las cofradías de Semana Santa. En una de sus esquinas, nos dice, "hay un pequeño retablo en alto, dedicado a nuestra señora de los Reyes"; este fue desmontado a principios de 1840, ignorándose que pasó con el lienzo de la Virgen[22]. Al no tener hermandad, sus vecinos se encargaban de su cuidado y adorno, como así sucedió en 1761 con motivo de las fiestas vividas por la proclamación de la Inmaculada Concepción como patrona de España. Las gradas de la catedral, junto a la plaza de San Francisco, sin olvidar sus numerosas calles colindantes, se convirtieron desde el siglo XVI en centros de la piedad popular a través de sus retablos callejeros[23].

Sin duda, la calle Alemanes ha sido y es una de las vías más interesantes de la ciudad, destacando por su función económica, comercial y religiosa, tal como todavía hoy se aprecia en los comercios y en sus notables retablos callejeros. Una vez más, gracias a los citados lienzos de Domingo Martínez, en concreto a los titulados *Carro del Fuego* y *Carro del Agua*, podemos apreciar con gran exactitud cómo era esta calle a mediados del siglo XVIII. El topónimo de Gradas parece que surge a finales del siglo XIV o comienzos del siguiente, es nombrada como Gradas Altas en algunos documentos del XVII y como Gradas Bajas en otros de los siglos XVIII y XIX; en un acta capitular de 1607 se cita con la expresión Gradas de los Boneteros, no descartándose que también se empleara en algún momento el de Gradas de los Alemanes[24]. Entre las capillas exteriores de las gradas destaca el popularmente conocido retablo del Cristo de los Ajusticiados, ubicado en la esquina de la calle Alemanes con Cardenal Carlos Amigo, justo encima de la actual puerta de la Biblioteca Capitular Colombina. Como bien afirma José Gámez Martín, esta devoción de Jesús Nazareno "tuvo una acusada importancia en la iconografía de Jesús camino del Calvario, en el siglo XVI, cuando se estaba consolidando la importancia de la semana mayor pasionista"[25].

El 8 de agosto de 1561 los hermanos de la Sacramental del Sagrario solicitaron a los canónigos les permitieran decorar la espalda de su capilla; bajo la advocación de San Clemente, se situaba en el antiguo patio de abluciones de la mezquita, adaptándose la nave existente entre la puerta del Perdón y el ángulo noreste de la nave del Lagarto[26]. Tras la aceptación del Cabildo, este encargó

[20] ALGARÍN VÉLEZ, I.: *Método de transcripción y restitución planimétrica. Su aplicación al estudio del plano de Sevilla de 1771 mandado levantar por disposición del Sr. D. Pablo de Olavide, asistente de esta ciudad,* Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 2000.

[21] RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "PLACENTINES, calle", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. II, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 205-207.

[22] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., pp. 399 y 599; DELGADO ABOZA, F.M.: "La desaparición de una parte de la devoción popular sevillana: la retirada de cruces y retablos callejeros durante la primera mitad del siglo XIX", en *VII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia,* Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2006, pp. 209-250.

[23] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987, pp. 53-54; CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia,* Rodríguez Castillejo Editor, Sevilla, 1989, p. 71.

[24] COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: "ALEMANES, calle", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. I, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 56-57.

[25] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., pp. 49-50; GÁMEZ MARTÍN, J.: "El Santo Cristo de los Ajusticiados: Jesús Nazareno en las gradas catedralicias", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 506, 2001, pp. 51-53 y "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de las Semana Santa. El Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas", *Isidorianum. Revista de la Facultad de Teología San Isidoro de Sevilla*, nº 46, 2014, pp. 327-341.

[26] Sobre la iglesia del Sagrario véanse los trabajos de FALCÓN

Carro del Agua. Domingo Martínez. 1748.

una pintura mural de *Jesús en la calle de la Amargura* al maestro sevillano Luis de Vargas, celebrándose su inauguración en el mes de marzo de 1563. En esta obra Cristo lleva la cruz de forma invertida, es decir, al revés, siendo ayudado por un rudo sayón; contemplando la escena la Virgen, San Juan y otra mujer (¿María de Cleofás o María Salomé?). Pocos años después de su ejecución, en 1572, se protegió de las inclemencias del clima con un velo; según José Gestoso, fue restaurada por el portugués Vasco Pereira en 1594, recibiendo por su trabajo casi quince mil maravedíes[27].

Apuntamos la peculiaridad de que el Señor se represente vestido con una túnica blanca, desconociéndose si pudo ser una petición del Cabildo o de la misma corporación del Santísimo. Por su parte, González de León argumenta que "se pintó así porque antiguamente paseaban por la estación del Corpus los reos que llevaban a morir por sus delitos, y al pasar por este sitio los paraban para que rezasen al Señor, y como estos reos para ir al suplicio llevan puesta una ropa blanca, pintaron a Jesucristo del mismo modo para que su vista les sirviese de consuelo"[28]. Esta interpretación explicaría que dicha imagen fuera conocida por el Cristo de los ahorcados, de los azotados o de los ajusticiados. Con el paso del tiempo, el mal estado de esta pintura se fue agravando, especialmente por las intensas lluvias de 1777; poco después, en octubre de 1778, el mayordomo de Fábrica expone que por la climatología el "Cristo que llaman de los ahorcados" se encontraba con muchos daños, presentando el rostro y cabeza deshecho enteramente.

El 30 de ese mismo mes el pintor Juan de Espinal muestra al cabildo su parecer respecto a esta obra, alegando que antes de perderse por completo, la única solución era hacer una copia en el mismo lugar para que "pudiese salir bien imitada, debiéndose forrar la pared de madera para la conservación del lienzo"; sabemos que el artista se comprometió a efectuar dicho trabajo en 1800 reales, sin incluir la labor en madera. A finales de la década de 1970 el lienzo de Espinal fue bajado de su retablo para ser restaurado por Fuensanta de la Paz

MÁRQUEZ, T.: *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1977 y GÓMEZ PIÑOL, E. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M.I.: *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla,* Iberdrola, Sevilla, 2004.

[27] GESTOSO PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890, p. 93; SERRERA CONTRERAS, J.M.: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, p. 366; GÁMEZ MARTÍN, J.: "El Santo Cristo de los Ajusticiados…", op. cit., pp. 51-53 y "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno…", op. cit., pp. 327-341.

[28] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., p. 319. Sobre el itinerario por las calles de Sevilla que seguían los reos hasta el patíbulo se puede consultar la obra de HERRERA PUGA, P.: *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro,* Editorial Católica, Madrid, 1974, pp. 207-232.

en los mismos talleres de la catedral; años después, con la apertura de las nuevas dependencias de la Institución Colombina en 1992, se repuso de nuevo, donde se puede contemplar protegido por una reja y cristal[29]. Más recientemente, en el año 2014, fue restaurado por el equipo de Ars Nova Restauraciones, junto a las pinturas murales de la portada de la Institución Colombina, justo debajo del retablo del lienzo del Nazareno, y las pinturas de la Asunción e Inmaculada de las gradas de la catedral[30]. En la parte superior del marco que cobija el lienzo se aprecia un medallón con la leyenda *TIBI SOLI PECCAVI* y debajo del mismo una banda con la inscripción *PARCE PECCATIS MEIS*.

Según publica González de León, en la parte baja del retablo anterior lo único que existía era un simpecado, correspondiente a la congregación del Rosario de Nuestra Señora de la Antigua, de donde salía el rosario de madrugada "todas las noches del año, y las vísperas de los festivos a las doce de la noche"[31]. Todavía hoy se pueden apreciar en la portada de la Biblioteca Colombina las pinturas murales que reproduce la Virgen de la Antigua de la catedral, presentando a ambos lados la Giralda y dos grandes jarras de azucenas. En el interior, en el intradós y jambas del arco de entrada, se conservan restos de su antigua decoración mural, destacando dos escritos que aparecen en el interior de sendas cintas sujetadas por ángeles. La inscripción más interesante de las dos ya se recoge en un antiguo artículo firmado por el escritor costumbrista y periodista Benito Más y Prat (Écija, 1846-Sevilla, 1892)[32]. Por nuestra parte, pasamos a transcribirla de la pintura original:

"Para maior honra y gloria de Dios nuestro Señor y de Maria Santissima de la Antigua dieron principio asalir en publico los rosarios, el de prima noche y el de madrugada en el año de 1690 el de prima noche en 27 de agosto el de madrugada a 7 diciembre siendo sus fundadores don Bernardo liberal don Sebastian de Santa Maria y don Manuel liberal sin aber escaesido su devocion en ningun tiempo y a los que asistieren a dichos rosarios estan consedidas ynumerables yndulgencias por los señores arzobispos de esta ciudad".

[29] GÁMEZ MARTÍN, J.: "El Santo Cristo de los Ajusticiados…", op. cit., pp. 51-53 y "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno…", op. cit., pp. 327-341.

[30] https://www.lahornacina.com/dossierarsnova.htm (30 de agosto de 2024).

[31] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., p. 319.

[32] MÁS Y PRAT, B.: "El Rosario de la Aurora", *La Ilustración Española y Americana*, t. I, Madrid, 1882, pp. 16-22.

Portada de la Biblioteca Colombina.

En 1738 le fue donado a la congregación, por el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, un simpecado de gala; no olvidemos que este prelado fue un gran devoto de la Virgen de la Antigua de la catedral, en cuya capilla se encuentra enterrado. Para la bendición de esta insignia, que era de color celeste, se convocó a todos los rosarios de la ciudad, escogiendo como padrinos a los Rosarios de la congregación de Nuestra Señora del Consuelo del convento dominico de San Pablo, que estaba promovida por los citados religiosos, y al del colegio de Santo Tomás. La ceremonia se celebró el 22 de junio de 1738, considerándose un gran acontecimiento en la ciudad. La congregación de la Virgen de la Antigua acostumbraba a realizar en el mes de octubre estación con el Rosario de gala a la capilla de la misma advocación del interior del templo catedralicio. Tras unos años en declive, se extingue en la segunda mitad del siglo XIX. Respecto a su patrimonio, conocemos un inventario fechado en 1850, del que podemos destacar: un simpecado de gala y otro de diario; una demanda de plata; una cruz de gala (de plata y carey) y otras dos de diario y

una imagen de la Virgen (de unos 62 cm de alto) sobre plancha de cobre situada en la puerta de su capilla[33].

En la misma grada encontramos dos pequeñas capillas, la superior dedicada a la Inmaculada Concepción y la inferior a la Asunción. De esta última y siendo fiel a su animadversión por la estética barroca, José Gestoso describe su altar como "de mal gusto", aunque califica el lienzo de la Asunción de "singular mérito"[34]. Centrándonos en el retablo de la Asunción, vemos que, en el conocido listado de hermandades de 1771, se anota que en 1690 se creó una corporación que estaba bajo la protección del Cabildo catedralicio, alegando que no disponían de rentas, únicamente las limosnas que juntaban para el "Rosario que sale a prima". Según parece fue uno de los primeros Rosarios de prima que salieron en nuestra ciudad, convirtiéndose a mediados del siglo XVIII en uno de los más destacados. En la procesión que, con motivo de la proclamación del patronato de la Inmaculada, organizó el cabildo de la ciudad el 9 de agosto de 1761, acudieron numerosas congregaciones del Rosario, entre ellas la de la Asunción y la de la Antigua, ambas de las Gradas. Muchos de los retablos que se encontraban en el itinerario de la procesión, que no fue otro que el del Corpus, fueron adornados; así lo vemos con el de la Virgen de los Reyes de la calle Placentines y con el de la Virgen del Pópulo de la calle Génova[35].

En este punto anotamos la escritura de cancelación, fechada en 1711, del contrato para un retablo que se estaba llevando a cabo por el maestro ensamblador Juan de Valencia para la congregación de Nuestra Señora de la Asunción, "sita a espaldas del sagrario" de la catedral. Mediante este protocolo sabemos que la corporación había encargado en el año 1700 a dicho maestro la ejecución de un retablo para su capilla, por un valor de 7500 reales. Para la anulación de este compromiso, se alega que la congregación no había podido cumplir con su obligación, debido a los "malos tiempos" y a las "pocas limosnas que se juntan". Igualmente, se explica que Juan de Valencia estaba "pronto a entregar el primer Cuerpo, un san Fernando y otros juguetes de madera, y así mismo cinco tablones de cedro y una troza"[36].

La hermandad solicitó en 1721 al Cabildo de la catedral licencia para realizar un retablo dedicado a la Asunción y así enriquecer la capilla de las gradas que tenía a su cuidado; la autorización le fue concedida el 9 de julio de ese año. El 14 de abril de 1723 el maestro Luis de Vilches se comprometió a ejecutar dicho retablo, por un valor de 5500 reales de vellón; este sencillo retablo hornacina, realizado en madera dorada, cobija el lienzo de la Asunción, cuyo marco dorado fue restaurado en 2014 por la citada empresa Ars Nova Restauraciones. Pese a las pequeñas dimensiones de este aparato su realización se prolongó más de lo deseado, conociéndose que todavía en septiembre de 1724 seguía sin terminar. El día 4 de este mismo mes el citado cabildo ajustó dar una limosna de 300 reales a la congregación para que pudiera concluirlo[37]. En el ángulo inferior izquierdo del lienzo, en el que no aparece ninguna firma, se aprecia –con gran claridad desde la restauración de 2014– una cartela pintada donde se puede leer el siguiente texto: "Por los Años de 1784 El Señor Don Diego Francisco de la Barra Canónigo de esta Santa Yglesia y Capellán del Santísimo Rosario en reconocimiento de su devoción donó esta Pintura". Junto al retablo encontramos una pequeña lápida de mármol que dice así: "a la memoria de la piadosa señora doña Teresa Ybañez y Fernandez viuda de d. Manuel Vallana. Bien hechora de esta capilla costeando su restauracion y dorado del altar de Nuestra Señora de la Asuncion. Falleció el 4 de junio de 1900. Rueguen á dios por el descanso eterno de su alma. Se colocó esta lápida el 15 de agosto de 1900".

Sobre la capilla de la Asunción se sitúa un amplio balcón o tribuna, que sirve de cobijo para el cuadro de la Inmaculada Concepción que pintara en 1616 Francisco de Herrera el Viejo, obra encargada por el gremio de los gorreros y sederos, que se unieron así "al fervor mariano imperante en aquellas fechas en Sevilla". Lógicamente, la ubicación de dicho lienzo en esta capilla exterior ha provocado a lo largo de los años numerosas intervenciones, cuyos resultados "han desfigurado intensamente su primitivo aspecto, siendo poco lo que actualmente queda

[33] ROMERO MENSAQUE, C.J.: *El Rosario en Sevilla. Devoción, Rosarios Públicos y Hermandades (Siglos XV-XXI),* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 351-352 y "El Rosario en Sevilla. Orígenes de la devoción y primer desarrollo histórico del fenómeno de los Rosarios públicos", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 464, 1997, pp. 60-71.

[34] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental*…, op. cit., p. 94; DE TENA RAMÍREZ, C.: "Filias y fobias: el historiador José Gestoso y la arquitectura barroca sevillana", *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, vol. 6, 2019, pp. 39-52.

[35] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 92, 98, 125 y 129.

[36] ROMERO GARCÍA, P. y HEREDIA MORENO, M.C.: "Notas sobre el escultor Agustín de Perea", *Archivo Hispalense*, nº 171-173, 1973, pp. 273-310; CARO QUESADA, M.S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992, pp. 218-220.

[37] HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 480.

Púlpito situado en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla.

San Millán de la Cogolla. Catedral de Sevilla.

del original de Herrera"[38]. Gracias a la restauración del año 2014 se ha podido confirmar que la imagen estaba vestida de jacinto y azul, siendo modificada posteriormente, apreciándose actualmente con túnica blanca y manto celeste. El aludido gremio tenía su fiesta principal el 15 de agosto, momento en el que pasaba por delante de su capilla la Virgen de los Reyes; no menos célebres fueron los dos torneos que celebraron en 1617 y 1622. La Sacramental del Sagrario, a raíz de un acuerdo con el Cabildo de la catedral, se encarga de su cuidado y limpieza[39]. Para terminar con esta devoción, anotamos un lienzo anónimo y perteneciente a la catedral de Sevilla, fechado hacia 1662 y en el que se representa una procesión por la calle de las Gradas (hoy Alemanes), en el que el cuadro de la Inmaculada Concepción se muestra en el centro de toda la rica decoración efímera que se levantó. La procesión se celebró el 25 de junio de 1662, en acción de gracias por el breve de Alejandro VII a favor de la Inmaculada y por la inauguración de la iglesia del Sagrario[40].

Sin duda, el punto más interesante de las gradas de la calle Alemanes corresponde a la puerta del Perdón, acceso principal al patio de los Naranjos. En el que fue el antiguo *sahn* de la mezquita nos encontramos el considerado el púlpito más significativo de la ciudad, en el que predicaron algunos de los oradores más afamados. Según se recoge en la lápida de mármol que se ubica debajo del mismo, allí estuvieron San Vicente Ferrer, San Francisco de Borja, San Juan de Ávila, el beato Diego José de Cádiz y los venerables Padres Fernando de Contreras y Fernando de Mata[41]. Regresando de nuevo a la puerta del Perdón, encontramos en su interior dos retablos, uno dedicado al Cristo del Perdón y

[38] VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: "La pintura en la Catedral de Sevilla siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 415-416.

[39] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., pp. 43-44; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 42, 74, 102-103 y 115-125; MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "La Concepción de los gorreros y la Sacramental del Sagrario", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 466, 1997, pp. 51-55.

[40] FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662", *Laboratorio del Arte*, nº 12, 1999, pp. 143-152 y "Procesión en honor de la Inmaculada", en *La Inmaculada en el arte andaluz,* Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 1999, p. 44.

[41] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., pp. 10-13.

otro más pequeño a San Millán de la Cogolla. José Gestoso nos describe este lugar de la siguiente forma: "Penetrando por esta puerta, y una vez en el vestíbulo que aquí se forma, hallamos a la izquierda un altar de costosos mármoles de colores, cerrado con verja muy laboreada, en que se venera un *Ecce-Homo* bajo la advocación del Cristo del Perdón, escultura de escaso mérito. Esta costosa obra se hizo a expensas del devoto sevillano Sebastián de Santa María, escribano público que fue en el oficio propio del Cabildo, cuya Corporación le concedió el permiso de ser sepultado al pie de su retablo, como en efecto lo está, según indica su losa sepulcral. Murió a 16 de Septiembre de 1725… En el ángulo frontero al altar del Cristo del Perdón está en alto un moderno retablito con un lienzo de ningún mérito, que representa a San Millán de la Cogulla a caballo, con espada y bandera en las manos"[42].

Centrándonos en el retablo del Cristo del Perdón, que representa a Jesús de medio cuerpo, anotamos que esta imagen de autor anónimo está ejecutada en pasta de madera y lienzo encolado, fechándose a principios del siglo XVII. La Hermandad Sacramental del Sagrario siempre ha cuidado de su culto, aunque se desconoce el origen y causa de este vínculo. El 5 de marzo de 1724 se inauguró el retablo actual de jaspe, cuyas fiestas organizadas por la Sacramental duraron varios días, destacando la "solemne procesión por encima de las Gradas y alrededor de toda la iglesia", concurriendo los beneficiados de la veintena de la catedral con sobrepelliz. Para estas fiestas el arzobispo Luis del Salcedo y Azcona "concedió 40 días de indulgencia para quien rezase un Credo al Cristo o a alguna de las tres mil estampas del Santísimo Cristo que se repartieron". Según Martínez Amores, en la actualidad existe en una colección particular una estampa del Cristo del Perdón que podría corresponder con las anotadas anteriormente, tratándose de un buen grabado de principios del siglo XVIII[43].

En el mes de enero de 1997 la Sacramental del Sagrario repuso al culto el cuadro de San Millán de la Cogolla o Cogulla, una de las devociones más antiguas de esta feligresía; por motivos de unas obras se tuvo que desmontar su retablo, comprobándose su lamentable estado y el de la pintura. En esos momentos la archicofradía encargó la restauración del lienzo a José Rodríguez Rivero-Carrera, cuya labor fue realizada en 1994, optándose por realizar un nuevo retablo, ejecutado por el taller de Manuel Caballero González. Sabemos que en 1724 se colocó, por un grupo de devotos, un retablo dedicado a dicho santo en la puerta del Perdón; en 1740 se realizó el actual lienzo, seguramente bajo el patrocinio del hermano del Oratorio de San Felipe Neri Sebastián Fernández, por el pintor Bernardo Germán Lorente. Poco después, en 1742, se funda en la parroquia del Sagrario una hermandad, aprobándose su regla en 1746, constituciones que se conservan hoy en día; dos años después se fusiona con la Hermandad de Nuestra Señora del Madroño y San Pedro Arbués con capilla propia en el Sagrario. Para poder subsistir, en 1799 se une con la corporación de las Santas Justa y Rufina del mismo templo, extinguiéndose a mediados del siglo XIX[44].

Del exterior de la puerta del Perdón, en primer lugar, nos gustaría señalar la ventana situada en su lado derecho, presentando en su parte superior una alegoría de la eucaristía y debajo una lápida con la siguiente leyenda: "POR AQVI SE AVISA PARA QUE SE ADMINISTREN LOS SANTOS SACRAMENTOS ADESORA DE LA NOCHE". Como es lógico, el aspecto de la actual portada está muy lejos del momento de su construcción en el último tercio del siglo XII. Su primera reforma de consideración se desarrolló entre 1519 y 1522, momento en el que se añadieron las yeserías y las imágenes escultóricas; nos referimos al relieve de la Expulsión de los mercaderes del templo, la Anunciación y los santos apóstoles Pedro y Pablo. Tanto el citado relieve como las demás esculturas, realizadas en barro cocido y en origen policromado, están documentadas como obras del escultor francés Miguel Perrin. En 1578 y 1580 se efectuó otra profunda transformación, trabajos que le dieron su aspecto definitivo. En la ya mencionada pintura de Domingo Martínez del *Carro del Fuego*, vemos la puerta del Perdón a mediados del siglo XVIII, apreciándose las yeserías

[42] GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental*…, op. cit., pp. 94-95.

[43] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., p. 49; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 30, 103-104 y 128; RAMOS SOSA, R.: "El Cristo del Perdón", *Boletín de la Pontificia e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, nº IV, 1997, s.p.; MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "Una estampa desconocida de José María Martín: El Santo Cristo del Perdón (1848)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 153-157.

[44] MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, t. II, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997, pp. 30-31; MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "La Sacramental del Sagrario repuso el retablo público de San Millán de la Cogulla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 458, 1997, pp. 80-81; MARTÍNEZ MARTÍN, C.: "Orígenes de la Hermandad de San Millán de la Cogolla en la puerta del Perdón de la catedral de Sevilla. Fundación, desarrollo y decadencia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 748, 2021, pp. 403-407.

Retablo del Cristo del Perdón. Catedral de Sevilla.

originales, el desaparecido guardapolvo y las aludidas esculturas coloreadas[45].

Aunque no es objeto de nuestro estudio, debemos hacernos eco de la intensa actividad de los comerciantes que se congregaban en las gradas, llevando a cerrar sus tratos en el interior del templo. Por parte del Cabildo de la catedral se tomaron algunas medidas para evitar este escándalo, como fue la de 1565, consistente en volver a rodear la catedral con columnas y cadenas, evitándose así el paso de cabalgaduras, y encomendar a los alguaciles la vigilancia e imposibilitar el paso por la calle de animales de carga y vehículos de ruedas. La situación de falta de respeto llegó a tal extremo que el 24 de abril de 1572 el arzobispo Cristóbal de Sandoval y Rojas escribió al rey Felipe II informándole de esta realidad. No olvidemos que desde principios del siglo XVI Sevilla desarrolló una actividad económica de tal nivel que la convirtió en una de las capitales del mundo, destacando su función comercial. Este exuberante comercio se repartió principalmente en dos grandes zonas, el entorno de la plaza del Salvador con el mercado local y el área de las gradas con el comercio internacional y de mercancías de lujo[46].

Justo frente a la puerta del Perdón se encontraba la Alcaicería Mayor, designada más tarde como de la Seda, siendo la calle principal de la misma el segundo tramo –el más cercano a las gradas– de la actual calle Hernando Colón, tal como se ve perfectamente en el plano de Olavide de 1771. Esta amplia zona se dedicaba al comercio de productos de lujo, como la seda o la plata, entre otros; tenía dos entradas principales, los llamados arcos de Tundidores y de la Rosa, además de varios accesos menores o postiguillos. El 20 de mayo de 1778 se mostró por el procurador mayor y veinticuatro de la ciudad José de los Ríos un escrito para hacer transitable la actual calle Hernando Colón a los coches de caballos, argumentando que esta vía era paso directo desde la catedral a la plaza de San Francisco y ser la única alternativa a la calle Génova. El primer problema que se plantea fue el del Arco de la Rosa, situado al final de la calle Hernando Colón, cerca de la esquina con Alemanes. Se exponen dos posibles opciones, ampliar o peraltar su arcada, o derribarlo; en este último caso se habla de construirlo en otro lugar y con la misma decencia, todo ello motivado por un retablo de la Inmaculada Concepción que había en dicho arco, cuya devoción se tenía que mantener por "bien público"[47].

En este mismo lugar existió otro retablo, en esta ocasión dedicado a la Trinidad. Sabemos que en la junta de oficiales de la Esclavitud de la Santísima Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca, llevada a cabo el 13 de abril de 1793, el consiliario primero Francisco Javier Enríquez comunica la cesión a la esclavitud de sus derechos sobre un retablo de la Trinidad que existía en la Alcaicería de la Seda, con sus correspondientes documentos de propiedad, licencias y tabla de indulgencias. Esta donación fue aceptada en el cabildo general de elecciones celebrado al día siguiente, en cuya reunión el mayordomo recibió 110 reales, dinero recogido en dicho lugar entre los meses de enero y marzo.

[45] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 221-320; RECIO MIR, Á.: "La reforma y restauración de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla de 1578-1580", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 73-87; LAGUNA PAÚL, T.: *Miguel Perrin. Imaginero de barro,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 70-79 y 134-139.

[46] ALBARDONEDO FREIRE, A.J.: *El urbanismo de Sevilla*... op. cit., pp. 67-68, 83-84, 133 y 223.

[47] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Noticias sobre la Alcaicería de la Seda de Sevilla y su transformación en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 115-130.

El citado Francisco Javier Enríquez, oficial de la contaduría principal del ejército de Andalucía, había colocado una talla de la Trinidad "para su publica adoración en un Retablo que se hallaba sin uso en el sitio del Arquillo que llaman de la Alcaicería de la Seda"[48]. González de León, en 1839, al hablar de uno de los arcos de esta calle, afirma que "hay un antiguo retablo dedicado a la santísima Trinidad en una imagen pequeña de escultura". Dicho autor también nos habla de otro retablo de la Trinidad, muy cerca del anterior, en la calle Conteros; el aludido autor nos dice que en "una de sus esquinas hacia la mediación, hay un pequeño retablo en alto dedicado a la Santísima Trinidad"[49].

En el interior de la parroquia del Sagrario, en la capilla de la Inmaculada y perteneciente al patrimonio de la Archicofradía Sacramental, se encuentra una pintura de la Virgen de los Reyes, la cual durante años estuvo en un retablo a final de la calle Tundidores (hoy Hernando Colón); dicho altar fue desmontado el 29 de octubre de 1840. Nos encontramos ante un óleo sobre lienzo en el que se representa a la Virgen con San Fernando a los pies de medio cuerpo; como curiosidad, apuntamos que fue elegida por el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla para el cartel del Día de la Virgen del año 2001. Con anterioridad había sido intervenida por los restauradores Almudena Fernández García y José Joaquín Fijo León, apreciándose entonces cómo la figura del rey era un añadido posterior. En el reverso del soporte original aparece la fecha de 1602, pudiendo corresponder a su año de ejecución. Por último, anotamos que bajo el cuadro hay una cartela en la pared con la siguiente leyenda: "estas ymagenes de Nuestra Señora de los Reyes y San Fernando se veneraron en su retablo calle tundydores 234 años y se transladaron a esta capilla por un devoto el año de 1840"[50].

Como bien nos dice Eva Fernández de Paz, el hecho de que los retablos callejeros estuvieran expuestos a la devoción y piedad de los fieles durante décadas o siglos, motivó que su cuidado estuviera a cargo de devotos que se iban sucediendo a lo largo de los años; no olvidemos que muchos de estos retablos y cruces callejeras contaron con hermandad. Así lo vemos con las tres pinturas que se situaban en la tribuna existente en la fachada norte de la iglesia del Sagrario a finales del siglo XVII, "en cuyos tres Arcos encienden 3 faroles todas las noches, 3 piadosos vecinos de Gradas, Manuel Bernal el de Crucifixo de en medio, Fernando de Quevedo el de los Açotes, y Juan Miguel el de la Sentencia, los cuales empeçaron a encenderlos el sábado 7 de octubre de 1692 y lo continúan con devoción admirable". El profesor Teodoro Falcón documenta que estos lienzos fueron pintados por Juan de Valdés Leal en 1662, afirmando que fueron renovados por Juan Jacinto Guerra en 1693; en otro estudio, dicho autor asevera que fueron restaurados en 1694 por Miguel Parrilla. Gracias al lienzo de Domingo Martínez, titulado *Carro del Agua*, se aprecia perfectamente cómo eran estas pinturas del Sagrario a mediados del siglo XVIII; todavía hoy se observa en los antepechos de estas tribunas los relieves con instrumentos de la Pasión que tenían cada lienzo. Los flagelos y la columna en el de los Azotes; los clavos, el martillo y las tenazas en el del Calvario; y, por último, la escalera y una linterna en el de la Sentencia[51].

El segundo tramo de la actual avenida de la Constitución, que como sabemos abarca toda la fachada de la catedral, era conocido al menos desde el siglo XIV como Gradas; siendo el primer tramo, desde su comienzo hasta el cruce con Alemanes y García de Vinuesa, nombrado desde el siglo XIII como Génova[52]. En esta última calle existió otro retablo, en el que se veneraba un lienzo de la Virgen del Pópulo, contando con corporación propia titulada Hermandad de Nuestra Señora del Pópulo y la Santísima Cruz. Como bien informa González de León, esta corporación daba "limosna a los pobres, el Jueves santo de cada año, hasta mil raciones de pan, pescado, huevos y potaje, cuyas mesas las ponían en medio de la calle; pero se perdió esta hermandad y el culto de la imagen, y solo existe la memoria y retablo hace poco que se ha quitado". Por otra parte, apuntamos que en una de las esquinas de esta calle había una cruz con dos

[48] DELGADO ABOZA, F.M.: "La Esclavitud de la Santísima Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla", en *XXI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 2020, pp. 95-136.

[49] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., pp. 162 y 249.

[50] *Ibidem*, pp. 443 y 600; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 16, 114-115, 145, 161 y 179; PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., p. 54; BERMÚDEZ, J.M.: "Un lienzo del siglo XVII para el cartel de la Virgen de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 511, 2001, p. 4; DELGADO ABOZA, F.M.: "La desaparición de una parte de la devoción…", op. cit., pp. 209-250.

[51] FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La Capilla del Sagrario*..., op. cit., pp. 54, 66-67 y 126 y "Valdés Leal y la arquitectura sevillana", *Laboratorio de Arte*, nº 4, 1991, pp. 149-168; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 29 y 46 y PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., p. 48.

[52] COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.; CRUZ VILLALÓN, J.; REYES CANO, R. y RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "Constitución, avenida de la", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. I, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 229-237.

pinturas de San Roque y San Sebastián a los lados; según este último autor, fue desmontado al renovarse la casa donde estaba, tras lo cual lo "volvieron a colocar en su sitio en el balcón"[53]. Este retablo se observa en la pintura de Domingo Martínez titulada *Carro del Aire*.

No podemos pasar por alto a una de las calles más significativas, hablamos de la actual García de Vinuesa (antigua de la Mar), cuya importancia provenía de ser la vía de comunicación de las gradas catedralicias con el puerto a través de la puerta del Arenal. Precisamente por la ubicación de la zona portuaria, y en contra del deseo de la autoridad municipal, muy cercano a este lugar se situó la mancebía, en el conocido Compás de la Laguna. González de León nos dice que esta calle era ancha y larga, "habitada en el día por la mayor parte de botineros de pieles", situándose en ella un retablo en alto dedicado a la Santísima Virgen. Por su parte, Fernández de Paz nos habla de dos retablos en esta calle, uno dedicado a la Concepción y otro a Nuestra Señora de Piedad, contando esta última con hermandad con aprobación eclesiástica[54].

En el ángulo sudoeste de la catedral, muy cerca de la portada del Nacimiento, más conocida por la de San Miguel por encontrarse frente al desaparecido colegio de San Miguel, se localizaba el arquillo de San Miguel o del Almirantazgo, que comunicaba las Gradas con el Alcázar, y la torre de San Miguel. Para conocer cómo era este lugar a mediados del siglo XVIII, contamos con dos grabados: el primero, atribuido a Pedro Tortolero, se fecha en 1738 y el segundo, firmado por dicho artista en 1748, representa la procesión de traslado del cuerpo de San Fernando a su nueva urna en 1729; también, tenemos el lienzo del *Carro del Pregón de la Máscara*, perteneciente a la conocida serie de Domingo Martínez. En la mencionada torre, junto al arquillo, se observa en alto, sobre un balcón y protegido por un tejaroz, un retablo con una pintura de la Inmaculada; sabemos que en 1615 los vecinos de la calle solicitaron al cabildo de la catedral, a quien pertenecía esta torre, permiso para poner este lienzo, lo que fue concedido el 29 de agosto de ese mismo año. En 1762 con el derribo de la torre y arquillo de San Miguel se planteó qué hacer con el lienzo de la Inmaculada Concepción, pensándose en ubicarlo "a la entrada del Collegio del Señor San Isidoro, haziendo dos pilares, y levantando una fachada"; ante la falta de acuerdo, se determinó seguir buscando el lugar "más conveniente", desconociendo qué pasó finalmente[55].

Lienzo de la Virgen de los Reyes. Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla.

No queremos concluir con este breve trabajo, sin hacer alguna mención a tres monumentos esenciales situados entre la seo, el alcázar y el archivo de Indias, en lo que antiguamente fue conocida como la plaza de la Lonja. En la calle Fray Ceferino González, situada delante de la fachada norte de la Lonja, tenemos la conocida Cruz del Juramento, cuya posición central actual se fecha en 1760; según parece este nombre le viene de la costumbre de los

[53] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., p. 288; DELGADO ABOZA, F.M.: "El libro de regla de la Hermandad de Nuestra Señora del Pópulo y la Santísima Cruz (1770). Una joya documental custodiada en el archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno", *Silencio. Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, nº 148, 2018, pp. 36-41.

[54] GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles*…, op. cit., p. 354; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana*…, op. cit., pp. 97, 155, 159 y 178.

[55] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Noticias sobre el Arco de San Miguel y su derribo en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 179-188; ALBARDONEDO FREIRE, A.J.: *El urbanismo de Sevilla*... op. cit., pp. 168-182.

Triunfo de la Virgen del Patrocinio.

Monumento a la Inmaculada. Plaza del Triunfo. Sevilla.

mercaderes de cerrar sus negocios a sus pies. La decisión de construirla debió de tomarse a comienzos del año 1612, empleándose jaspes de las canteras de Carcabuey (Córdoba); su autoría se viene atribuyendo con fundamento a Miguel de Zumárraga. El interesante basamento fue labrado por el escultor Gregorio Hernández, siendo policromado y dorado por Amaro Vázquez, que hizo lo propio con la reja que la protege[56].

En la plaza del Triunfo, en el centro de la fachada oriental del Archivo de Indias, se sitúa el Triunfo a la Virgen del Patrocinio, teniendo su origen en el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755; se logró así la transformación de este espacio urbano mediante su sacralización, además de darle la denominación a esta plaza. La imagen mariana que preside dicho monumento fue obsequiada por Carlos Verxel, siendo el arzobispo quien le dio la aludida advocación. El 31 de octubre de 1756 se estrenó con "grandes celebraciones, procesiones y fuegos de artificio que duraron todo el día y se prolongaron durante el siguiente". Se vienen atribuyendo sus trazas al maestro mayor de la catedral José Tomás Zambrano, mientras que su ejecución se relaciona con el escultor Cayetano de Acosta. Para su construcción se empleó mármol de las canteras de Estepa, siendo el maestro herrero Juan de Mencía el encargado de llevar a cabo la reja, cerradura y cruz[57]. No podríamos terminar este recorrido sin hacer mención al monumento a la Inmaculada Concepción que se sitúa en la parte más elevada de la plaza del Triunfo, inaugurado el 8 de diciembre de 1918. Su proyecto se debe al arquitecto José Espiau y Muñoz, siendo su labor escultórica obra de Lorenzo Coullaut Valera[58] ●

[56] MORALES, A.J.: "El Archivo de Indias", *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, nº 14, 2013, pp. 50-71; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: "La Lonja de Mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución", *Archivo Español de Arte*, nº 249, 1990, pp. 15-41; DELGADO ABOZA, F.M.: "El testamento del escultor Gregorio Hernández (Sevilla, 1615)", *Laboratorio del Arte*, nº 29, 2017, pp. 795-802.

[57] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., pp. 87-88; HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "La construcción del Triunfo a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 228, 1992, pp. 117-127 y "La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano", *Archivo Hispalense*, nº 233, 1993, pp. 121-142.

[58] PALOMERO PÁRAMO, J.: *Ciudad de Retablos*…, op. cit., pp. 88-89.

VIRGEN DE LOS OLMOS, FINALES S. XIV

Anónimo francés

Alabastro labrado

82 x 30 x 23 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Sobre la puerta de ingreso a la primitiva sala que empleaban para sus sesiones tanto el cabildo secular como el eclesiástico de Sevilla, abierta al desaparecido corral de los Olmos, espacio en el que hoy se abre la plaza de la Virgen de los Reyes, se ubicó al parecer desde muy antiguo esta singular imagen escultórica de la Santísima Virgen María, que tomó su advocación popularmente del lugar donde se encontraba, en referencia a la especie arbórea que allí proporcionaba la sombra.

Al parecer la imagen estaba colocada en una hornacina y gozó de una importante devoción, atribuyéndosele diferentes intervenciones milagrosas, lo que motivó que a su alrededor se colocaran exvotos pictóricos en alusión a ellas.

Tras el abandono del uso capitular de aquel inmueble y según refiere Espinosa de los Monteros, la imagen escultórica fue reubicada en 1629 sobre el arco de la puerta de palos que daba acceso al corral de los Olmos. En este segundo emplazamiento permaneció hasta el año 1791, cuando se produce la definitiva desaparición por derribo de todas las construcciones del corral, vaciándose completamente el espacio de la actual plaza de la Virgen, momento en que se abre una hornacina en la cara Este de la torre para acogerla, bajo la saetera central de las tres que marcan el primer nivel de huecos de iluminación que se abren en esa cara de la Giralda.

Su historia material llega a nuestros días en ese lugar hasta 1987, momento en que arguyendo razones de conservación y también de seguridad se estima oportuno realizar un vaciado en mortero, siendo trasladado el original al interior del templo catedralicio, conservándose actualmente en la capilla bautismal o de San Antonio de Padua, donde recibe culto instalada sobre un capitel que le sirve de repisa y peana.

Parece que la imagen escultórica sufrió daños, probablemente durante alguno de los referidos cambios de ubicación, advirtiéndose una fractura horizontal en el tercio superior de la cabeza, así como toda una serie de deterioros, grietas e incluso fracturas con pérdida de piezas, derivadas de su longeva existencia, exposición a la intemperie y posterior trasiego. Se puede advertir cómo en un momento que por ahora se ignora, pero probablemente anterior a la instalación de la escultura al pie de la Giralda a finales del siglo XVIII, fue suprimida casi completamente la corona tallada en el mismo bloque de piedra que servía de atributo a la imagen. Esta operación quizá fue motivada por una fractura de toda esa zona y que imposibilitase la posibilidad de recomponer las partes perdidas, ya que la tesis de que se recortó para adaptarla a un hueco carece de sostén en tanto que se estima que, tanto el abierto en la puerta de Palos como el practicado en el frente oriental de la Giralda se realizaron exprofeso.

La Virgen está representada de pie, con el niño encaramado a su pecho y sostenido con el brazo derecho, mientras con la otra mano sostiene los pliegues del manto y dos flores cuya especie no ha sido determinada por ahora.

Desde el punto de vista formal y estilístico, es preciso mantener y consolidar la adscripción de esta escultura en lo referente a la presencia de rasgos característicos del convencionalmente denominado gótico internacional, y más concretamente a la producción parisina de finales del siglo XIV, en el marco del gótico final, así como su alta calificación artística, ambas realizadas en su momento por la profesora Teresa Laguna. En efecto, esta imagen escultórica de la Virgen, en la que ya se materializan rasgos naturalistas tanto en la concepción de los amplios volúmenes del manto, como sobre todo en la entrañable actitud con la que está concebida la imagen del Niño, que alarga el brazo derecho para alcanzar el cabello de su madre, constituyen un singular testimonio de cómo la importación de las imágenes fue la solución más usual

para satisfacer las necesidades artísticas, en un contexto cronológico en el que todavía no se tiene constancia de una producción escultórica local. No obstante, en la Virgen de los Olmos aún hay rasgos de rigidez y frontalidad propias de periodos anteriores. Aunque se han señalado algunos paralelos estilísticos en el marco territorial sevillano, estos cuentan con escasa aceptación historiográfica y pese a que ciertamente puedan encontrarse similitudes no parece que se conserven otras muestras de la misma mano o taller del que saliera esta imagen de la Virgen, por lo que parece que podría descartarse la idea de un maestro francés que, como sí ocurrirá en el siglo XV, llegase a estas latitudes con el fin de establecer taller de cara a satisfacer las necesidades escultóricas en Sevilla. De lo que caben pocas dudas es de que la Virgen de los Olmos puede pasar por ser una de las imágenes más antiguas de Sevilla de cuantas estuvieron expuestas a la veneración de los fieles, primero en un lugar semiprivado, aunque muy transitado y más tarde en la misma vía pública.

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla Mariana: reseñas histórico-descriptivas sobre las diferentes devociones marianas en la Archidiócesis de Sevilla*, Salvador Telesforo Antón, Sevilla, 1884, pp. 332-343.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la santa iglesia metropolitana de Seuilla, Primada antigua de las Españas,* Matías Clavijo, Sevilla, 1635, pp. 275-276.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. : S*evilla Mariana, catálogo de la exposición,* Caja de San Fernando, Sevilla, 1996, p. 22.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística,* Tomo I, El Conservador, Sevilla, 1889, p. 79.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L. y M.H. ciudad de Sevilla,* Tomo I, José Morales, Sevilla, 1839, p. 22.

GUERRERO LOVILLO, J.: *La Catedral de Sevilla,* Everest, Madrid, 1981, p. 15.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 221- 320, p. 230.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla: discurso académico*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1971, p. 20

LAGUNA PAÚL, Teresa: "Virgen de los Olmos", en *Ibn Jaldun. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios,* catálogo de la exposición, Fundación José Manuel Lara y Fundación El Legado Andalusí, Sevilla, 2006, pp. 184-185.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Imágenes sevillanas de la Virgen: (Semblanza abreviada de más de 250 títulos marianos),* Miriam, Sevilla, 1991, pp. 54-55.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Virgen de los Olmos", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 327.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *La Catedral de Sevilla guía oficial,* Excmo. Cabildo Metropolitano Catedral de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 24.

PROCESIÓN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN POR LAS GRADAS DE LA CATEDRAL, 1662

Anónimo

Óleo sobre lienzo

147 x 267 cm

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Situada en la sala de acceso para la visita cultural de la catedral de Sevilla, esta pintura representa un ejemplo valiosísimo tanto de la iconografía como de la historia hispalense, puesto que muestra aspectos de notorio interés. Por un lado, describe la procesión de la consagración de la iglesia del Sagrario, y por otro, el agradecimiento de la ciudad de Sevilla al Breve de Alejandro VII. En este documento pontificio se prohibía la doctrina contraria a la Concepción Inmaculada de la Virgen y se aprobaba el culto a este misterio. La fiesta era una exaltación a la Inmaculada Concepción de la Virgen, un misterio que en Sevilla se venía defendiendo desde hacía tiempo. Y para ello nada mejor que la construcción de un enorme altar de arquitectura efímera, tan arraigada en esta ciudad y que tan propio era del Barroco. El altar aparece revestido con colgaduras de terciopelo y estaba construido a lo largo de la actual calle Alemanes en las gradas de la catedral, delante de la puerta del Perdón que da entrada al patio de los Naranjos. La procesión recorrería toda aquella calle, y daría la vuelta al llegar a la actual avenida, para entrar en la iglesia del Sagrario. Presidía este gran altar un cuadro de la Inmaculada de Herrera el viejo (1616) con el Niño Jesús de Montañés de la Sacramental del Sagrario a sus pies. Flanqueando a la imagen de la Virgen, aparecen representaciones pictóricas de Santo Domingo y San Francisco, imágenes de santos, ángeles, motivos decorativos alegóricos, jarras de flores, cirios, etc. Y pasando por delante del altar, la procesión magna. Iban en ella personajes civiles (probablemente miembros de la Sacramental del Sagrario), clérigos con sotanas y sobrepelliz de largas mangas, el cabildo que precede a la Virgen de los Reyes, y al final el arzobispo fray Pedro de Urbina. Todo el conjunto es de un esplendor extraordinario, que refleja las grandes solemnidades de la Iglesia de Sevilla, sobre todo en las celebraciones de la Inmaculada.

Dos arcos de tramoya revestidos de telas en los que aparecen pinturas de arcángeles y santos cierran la calle en la esquina frente al Palacio Arzobispal y a la altura de la puerta del Perdón; estos arcos se prolongan adosándose a la fachada de las gradas, enmarcando el altar de la Inmaculada. En el remate de los arcos se dispone una balaustrada sobre la que figuran esculturas de ángeles que habían de ser de cartón piedra, portando aparatosas banderolas. Interesante es advertir que sobre la tarima que se extiende a lo largo de las gradas aparecen distintos jeroglíficos pictóricos que parecen tener una simbología de carácter mariano.

Muestras de ese fervor podemos apreciarla también en la obra de Juan de Roelas *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de 1616. El pintor flamenco participó en 1615 en una procesión celebrada en Sevilla en honor de la Inmaculada Concepción. Esta procesión sería después plasmada por el artista en su alegoría, en la cual figura un largo rótulo que atestigua su participación en dicho acto, pudiéndose pensar por ello que uno de los muchos religiosos que aparecen desfilando en la parte inferior de la escena es el autorretrato de Roelas. Este lienzo fue enviado a la Corte de Felipe III como testigo de la implicación ciudadana formando parte de la delegación enviada por Pedro de Castro personificada en Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca.

La devoción popular continúa siendo en Sevilla un fenómeno profundamente arraigado en la vida cultural, social y religiosa de la ciudad como expresión de fe que reúne a todas las generaciones. Caracterizándose por su riqueza en tradiciones, arte, música y, sobre todo, como un sentido de comunidad y pertenencia, la piedad popular es una forma de identidad cultural y un vehículo de expresión espiritual colectiva, manteniendo su vigencia a lo largo de los siglos y en la actualidad un pilar fundamental en la vida de la ciudad.

Ana Isabel Gamero González

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662", *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 143-152

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Procesión en honor de la Inmaculada", en *La Inmaculada en el arte andaluz,* Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 1999, p. 44.

SANZ SERRANO, M. J.: "El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros", *Laboratorio de Arte,* nº 8, 1995, pp. 73-101.

VALDIVIESO VALDIVIESO, E.: "La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 403-405.

CRISTO DE LOS AJUSTICIADOS O DE LOS AHORCADOS, 1778

Juan de Espinal (Sevilla, 1714-1783), siguiendo el modelo de Luis de Vargas (Sevilla, c. 1505-1567)

Óleo sobre lienzo

255 x 175 cm

Capilla propia sobre la puerta de acceso a la Institución Colombina, Sevilla

En reunión capitular del 8 de agosto de 1561 se dio traslado de la petición de los cofrades de la Hermandad Sacramental del Sagrario de adornar la espalda de su capilla, ubicada entonces entre la puerta del Perdón hasta la del Lagarto. El Cabildo accedió a dicha solicitud, encargando una pintura mural de Jesús en la calle de la Amargura al sevillano Luis de Vargas, referente pictórico por entonces de la ciudad, tras regresar de su segundo viaje a Italia.

Si bien Vargas comenzó la labor en ese mismo año, poco después la interrumpió, no retomándola hasta 1562. Finalmente, la pintura mural fue bendecida al año siguiente, en la penúltima semana del mes de marzo de 1563. Desde bien pronto este Jesús Nazareno camino del Gólgota fue conocido como el "Cristo de los Ajusticiados", ya que los reos que eran condenados a muerte, en su camino hasta la plaza de San Francisco —donde eran ejecutados—, pasaban por delante de la venerada efigie, deteniéndose la comitiva para que los reos pudiesen rezar. Por lo que respecta a la forma en que abraza la cruz, con el madero largo por delante, era ya por entonces conocida en la ciudad, pudiéndose destacar su aparición en uno de los relieves del retablo mayor de la catedral[1].

Fue esa ubicación exterior, a la vista de las muchas personas que se congregaban diariamente en torno a las céntricas gradas catedralicias, lo que provocó que el mural de Vargas fuese una obra muy conocida, y venerada, pero paradójicamente también terminaría motivando su desaparición. El estar prácticamente a la intemperie, a modo de capilla callejera, ocasionó distintos problemas en su conservación. Ya en una fecha tan temprana como 1572 fue cubierta con un velo, para protegerla del clima, especialmente del sol. Pocos años después, en 1594, se documenta la primera intervención, por parte del pintor Vasco Pereira, cobrando por ello 14.960 maravedíes. Igualmente, podríamos señalar que el conde del Águila, previo informe del pintor Juan de Espinal, refirió de aquella en 1763 que se encontraba maltratada por el tiempo. Dicha situación se vería agravada en 1777, momento en que los terribles aguaceros que por entonces afectaron a la ciudad terminaron deteriorando el ya maltrecho mural.

El lunes 19 de octubre de 1778 el mayordomo de fábrica expuso ante el Cabildo la mala situación en la que se encontraba la pintura, llegando a indicar que la cabeza del Cristo se había desecho completamente. Los capitulares decidieron actuar, requiriendo un informe al ya mencionado Espinal, que cumplió con dicho encargo el día 30 de ese mismo mes. Se optó entonces porque el citado artista copiase cuanto quedase del mural en un lienzo, de nueva factura, trabajo por el que cobraría 1.800 reales. Para un mejor resultado señalaron la necesidad de acudir a dos pinturas, que eran tenidas

[1] Hubo de ser realizado por Jorge Fernández hacia 1520. El estudio de esta singularidad iconográfica fue abordado en Del Castillo, 1987.

por antiguas buenas copias del mural cuya memoria pretendía recuperar aquella actuación.

La pintura de Espinal ha llegado hasta nuestros días con la superficie pictórica bastante alterada, a causa de la incidencia de los distintos agentes meteorológicos, que afectan de un modo bastante directo a la conservación del lienzo. Tampoco hay que olvidar que se trata de una pretendida copia realizada por un pintor cuyas características formales están ciertamente apartadas de las de Vargas, por lo que ignoramos hasta qué punto habría logrado abandonar su propio estilo para con esta labor. Por todo lo expuesto anteriormente, si bien desde un punto de vista documental se trata de una obra segura del artista en absoluto es concluyente para conocer los estilemas propios de su producción[2].

Desconocemos qué motivación llevó a los capitulares a ejecutar una obra nueva, variando técnica y soporte, y no a actuar sobre la propia la pintura mural, tal y como se había hecho pocos años atrás en la Giralda. Nos referimos a la intervención llevada a cabo en 1748 por Domingo Martínez y taller para recuperar parte de la decoración mural que Luis de Vargas realizase en 1566 —siquiera desde un punto de vista iconográfico—. Precisamente Espinal habría participado en esta intervención, dentro del equipo de Martínez, como oficial suyo que era para entonces. Por ello, no se puede señalar el desconocimiento de la técnica mural al seco, con la que se trabajaba pictóricamente el muro en aquel taller. Pudo haber sido determinante en esta decisión el comportamiento de la intervención de Martínez, puesto que retocar con temple una pintura al seco no era la técnica más adecuada, como ya refiriesen Vasari y Pacheco.

Enrique Muñoz Nieto

BIBLIOGRAFÍA

DEL CASTILLO, M. J.: "Una iconografía del nazareno", *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, pp. 179-188.

ESCUREDO, E.: *Luis de Vargas en la encrucijada: de los modos de Flandes a la maniera moderna en la pintura sevillana del siglo XVI,* Tomo I, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020.

ESCUREDO, E. y MUÑOZ NIETO, E.: "Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de la Giralda", *Archivo Español de Arte,* nº 377, 2022, pp. 67-80.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de la Semana Santa. El Santo Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas", *Isidorianum*, vol. 23, 2014, pp. 327-341.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: "Adiciones y correcciones a D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que se trata de la Catedral de Sevilla. Aumentadas nuevamente por José Gestoso y Pérez", *Archivo Hispalense*, nº 1, 1886, pp. 32-43.

PERALES PIQUERES, R. Mª.: *Juan de Espinal*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981.

SERRERA, J. M.: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 353-404.

[2] Este motivo ayuda quizá a comprender el por qué, a pesar de su ubicación, quedó fuera de la monografía dedicada a Juan de Espinal. Perales Piqueres, 1981. Pocos años después, en 1984, se recuperó la información relativa a su autoría, dato publicado en revista académica desde finales del siglo XIX. Serrera, 1984, pp. 366 y 401 (notas 61 y 62). Gestoso, 1886, pp. 40-41. La figura de Espinal, definitoria en la pintura sevillana del siglo XVIII, está necesitada de una exposición monográfica, que la devuelva a la posición que nunca hubiese debido abandonar.

CAPILLA DE LA ASUNCIÓN DE LAS GRADAS, 1784

Anónimo sevillano

Pintura al óleo sobre lienzo

208 x 137

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

Los altares y retablos callejeros fueron, durante la Edad Moderna y especialmente a partir de la Contrarreforma, una rica y fecunda manifestación de la religiosidad popular. Por su idiosincrasia, Sevilla, así como muchas otras ciudades del mundo hispánico, fueron escenario de estas manifestaciones. Aún son visibles bastantes y significativos ejemplos diseminados por el centro histórico hispalense. Aunque cualquier lugar concurrido o de paso podía ser propicio para la instalación de estos dispositivos en los que se veneraba una imagen pictórica o escultórica devocional, más o menos orlada por marcos o retablos, que incluso llegaban a incluir elementos arquitectónicos estables para su cobijo y el correspondiente cerramiento, los exteriores de los templos fueron los lugares más frecuentemente empleados para disponerlos como capillas abiertas al exterior, posibilitando incluso la celebración de culto.

Abierta a la calle Alemanes, lugar conocido tradicionalmente y desde muy antiguo como "de las Gradas", la actual fachada norte de la catedral de Sevilla, que corresponde con el patio de los Naranjos, es por su naturaleza una ubicación formidable para el emplazamiento de estos retablos callejeros y capillas abiertas, como efectivamente ocurre. Conviene señalar que desde su primera conformación durante el periodo almohade a finales del siglo XII, cuando tiene lugar la construcción de la nueva aljama, este va a constituirse como un espacio urbano cualificado debido a la alta concurrencia de personas, lo que derivaría en una intensa actividad, acrecentada poco después con la instalación de la alcaicería de la seda frente a la puerta del Perdón. Ese carácter cardinal se mantendría e incluso incrementaría con el paso del tiempo una vez cristianizada la ciudad, siendo la actividad comercial la más característica en este lugar. Gestoso refiere por ejemplo que aún a finales del siglo XVI había poyos adosados a la puerta del Perdón, utilizados como tiendas tan variadas como fruterías o mercerías. Es bien conocido que en el contexto de la Sevilla de los siglos de oro, aquella populosa "Nueva Roma" que calificase Cervantes, mercaderes de todo tipo, pero especialmente los pertenecientes al consulado de cargadores a Indias, se agolpaban en la lonja de las gradas para realizar sus tratos. Conocidos son también los sucesivos intentos de los capitulares catedralicios por alejar a los comerciantes de su inmueble, dadas las incomodidades, faltas al decoro e incluso invasiones del espacio sacro que se cometían en el fragor de los negocios.

En este contexto agitado y efervescente por la intensa actividad comercial, algunos de los espacios entre contrafuertes del muro almohade original fueron especialmente propicios para la instalación de diversos retablos y capillas, algunas en alto y otras a nivel de las gradas, en tanto que de este modo, con la presencia de imágenes devocionales y el consiguiente respeto y consideración que ante estas había de tenerse, se reforzaba el sentido de lo sagrado de aquel lugar. De igual modo, es preciso recordar que al menos mientras duraron las obras del edificio que actualmente acoge la parroquia del Sagrario, este se situó provisionalmente en una capilla situada en el ángulo noreste del patio de los Naranjos, constituida en la galería que va desde la nave del Lagarto hasta la puerta del Perdón.

El 23 de agosto de 1700 la corporación gremial de los gorreros y sederos escrituraba el encargo de un retablo para acoger el cuadro de la Inmaculada Concepción, pintado por Francisco de Herrera el Viejo en 1616 a iniciativa de un vecino y situado desde entonces en un balcón de generosas proporciones y en alto, que resultaba del macizado parcial de uno de estos espacios entre contrafuertes de la fachada norte de la catedral. Posteriormente, el 16 de abril de 1706, se leía en cabildo la petición del mayordomo de la Hermandad de la Asunción "sita a espaldas del sagrario antiguo", en la que se refiere que

"por estar el quadro de dicha santa ymagen lastimado se a compuesto y retocado y que para sentarlo en su nicho se a reconocido ser necessario cauar un poco la pared para resguardar dicho quadro de los temporales". De este modo, y al no haber inconveniente tras el examen del lugar por parte de los maestros de obra, el cabildo catedralicio concedió la licencia para abrir el hueco que hoy cobija el retablo y pintura de la Asunción. De esta noticia aportada por Quiles se deriva que el actual lienzo no es el original y que hubo otro anterior, al que en 1723 Luis de Vilches enmarcó en un retablo. Quizá el nuevo cobijo procurado para la pintura de la Asunción no fue suficiente para mejorar sus condiciones de conservación, ya que la actual pintura, de autor desconocido, fue donada por el canónigo Diego Francisco de la Barra, como se recuerda en el rótulo inscrito en el ángulo inferior izquierdo de la pintura: "Por los Años de 1784 el Sr. Dn. Diego/ Franco. de la Barra Canonigo de esta/ Sta Yga y Capellán del Ssmo Rosaro en/ reconocimiento de su devocn. dono esta Pintura".

Pedro M. Martínez Lara

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 89.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "Restauración de dos fachadas de la Catedral de Sevilla (2006-2013), en *Aula Hernán Ruíz 2013,* Catedral de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 79-121.

PALOMERO PÁRAMO, J. M., BAJUELO, A. y SALAZAR, F.: *Ciudad de retablos. Arte y Religiosidad Popular.* Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 42.

QUILES GARCÍA, Fernando: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco,* Diputación de Sevilla y Universidad Pablo de Olavide, 2007.

RETABLO E IMAGEN DEL CRISTO DEL PERDÓN, CA. 1600 (IMAGEN) Y 1721-1724 (RETABLO)

Anónimo sevillano

Jaspes polícromos (retablo), pasta y lienzo encolado y policromado (Cristo del Perdón)

Santa Iglesia Catedral, Sevilla

El domingo 5 de marzo de 1724 se entronizó la escultura del Cristo del Perdón en su nuevo retablo de jaspes, erigido en el atrio de la homónima puerta de la catedral de Sevilla por la que se accede al patio de los naranjos desde la calle Alemanes. El estreno lo festejó la Hermandad Sacramental del Sagrario, depositaria del altar y encargada del culto a la referida imagen, con una solemne función religiosa y procesión vespertina en la que el Santo Cristo fue trasladado en la custodia de plata de la citada cofradía y se repartieron tres mil estampas con su efigie impresa.

El diseño de este pequeño retablo pétreo fue aprobado por la referida corporación eucarística el 19 de octubre de 1721 y por el Cabildo de la Catedral cinco días después, habiendo sido atribuido por razones estilísticas a Pedro Duque Cornejo. Las obras dieron comienzo el 10 de diciembre de ese año, siendo sufragadas por Sebastián de Santa María, escribano público y de la Santa Iglesia, y a la sazón cofrade de la Sacramental del Sagrario, quien en su testamento del 17 de agosto de 1723 solicitó enterrarse a los pies de este altar que había mandado construir a sus expensas, como de hecho sucedería tras fallecer un mes después, el 17 de septiembre.

El proceso constructivo lo supervisaron dos cofrades de la hermandad sacramental, que desde un principio fueron comisionados para dicho fin: Manuel Esteban de Sosa y Gaspar Pérez. El primero de ellos puso un empeño especial en la consecución de este proyecto, pues fue nombrado albacea testamentario por Sebastián de Santa María, quien a su muerte "dejó dispuesto caudal para su finalización a cargo de nuestro hermano D. Manuel de Sosa, su Alvasea, que con su gran devosión, celo y primor dispuso el referido retablo y primorosa reja".

Debe subrayarse el elevadísimo coste que supuso su realización. Nada menos que 50 847 reales, más otros 9336 de la reja que lo circunda. Es indiscutible que ello pone de relieve el empeño patrocinador de su mentor y la profunda devoción que debió de sentir por el venerable simulacro del Cristo del Perdón. Tan crecida cantidad se justifica por la riqueza y variedad de los materiales utilizados en su realización: los jaspes de su estructura arquitectónica, las zonas pintadas y estofadas en oro, los embutidos de madera y metal, las preseas de plata y las esculturas que se distribuían por sus hornacinas y repisas.

En cuanto a las imágenes inicialmente insertas en el retablo, recordaremos que este se halla presidido, en el nicho de su cuerpo principal, por el busto escultórico del Santo Cristo del Perdón: un Ecce Homo de pasta y lienzo encolado, fechable a comienzos del siglo XVII. El *Imbentario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón...*, redactado en 1725, enumera sus argénteos atributos: una corona de espinas, tres potencias y una caña, así como las cinco mucetas de tisú, tafetán y terciopelo carmesí o morado –unas bordadas, otras solo galoneadas– que servían para cubrir su torso, con sendas sogas para ceñir las manos y el cuello, todo ello producto de diferentes donaciones.

La hornacina del Cristo del Perdón se halla flanqueada por pares de columnas corintias con el fuste liso. En los intercolumnios se disponían las esculturillas, hoy perdidas, de san Antonio de Padua, en el lado del evangelio, y de san Sebastián, en el de la epístola. La primera se describe como "de barro cosido, está dorado y estofado y tiene el Niño Jesús de madera, y un ramo de flores de seda y plata", al tiempo que la segunda, cuya presencia habría que relacionar con el patronímico del donante de ambas, Sebastián de Santa María, era "de madera encarnado y dorado".

En el edículo central del ático se colocó una escultura en madera policromada de la Purísima Concepción, asimismo ofrendada por Sebastián de Santa María, y que el inventario de 1725 asegura ser "de mano de Juan Martines Montañés". Esta imagen, inexistente ya, era sustituida cada Cuaresma en aquel emplazamiento por la talla de una Dolorosa, con la advocación de Nuestra Señora de la Soledad, que desde el último cuarto del siglo

XVIII lo ocupa de manera permanente. Al referirse a ella, el asiento del referido inventario es taxativo cuando certifica que "la yso Don Marselino Roldán" y que la regaló el ya aludido Manuel Esteban de Sosa, quien también la dotó de un corazón de plata traspasado por un cuchillo, que no se conserva. Estamos, pues, ante la primera obra documentada y conservada por el momento de Marcelino Roldán Serrallonga (c. 1700-1777), que debió ejecutarla expresamente para este retablo en 1724, como parece indicarlo el hecho de tener el dorso plano y sin policromar, y que su tamaño, inferior al natural (100 cm de alto), se ajuste perfectamente a las dimensiones de la hornacina. La Virgen responde al modelo de Dolorosa arrodillada con las manos entrelazadas, esculpida íntegramente en madera de pino, encarnados el rostro y las manos, y ricamente estofada su indumentaria y el cojín sobre el que descansan sus piernas genuflexas.

José Roda Peña

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejeros*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 128.

HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 70, 229, 414 y 416.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Una estampa desconocida de José María Martín: el Santo Cristo del Perdón (1848)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 153-157.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, T. I, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1887, pp. 159 y 167.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Ciudad de retablos. Arte y Religiosidad Popular*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 49.

RAMOS SOSA, R.: "El Cristo del Perdón", *Boletín de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, nº 7, 1997, s. p.

RODA PEÑA, J.: "Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga", *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, pp. 269-274.

PLANCHA DEL CRISTO DEL PERDÓN, CA. 1724

Anónimo

Cobre, aguafuerte y buril

32,7 x 23,2 cm

Inscripción: *"Devotisimo ECCE HOMO de la Puerta del Perdon // de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarchal de Sevilla // O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM // ATTENDITE ET VIDETE // SI EST DOLOR SIMILIS SICUT DOLOR MEUS Ierem. lament."*

Biblioteca Colombina, Sevilla

En el tránsito de la puerta del Perdón al patio de los Naranjos de la Catedral localizamos un retablo de mármol cercado por una reja donde se venera un busto del Ecce Homo con aquella advocación. Dicha imagen –realizada en pasta de madera y telas encoladas por un autor desconocido– siempre ha sido custodiada por la Archicofradía Sacramental del Sagrario, constando que ya en 1606 abonó 419 reales al pintor de imaginería Diego Campos por la restauración de la efigie y el dorado del retablo que por entonces la alojaba, lo que volverá a ejecutarse en 1623 por Amaro Vázquez y en 1632 por Pedro de Camprobín. Igualmente la corporación encargará a sus expensas una caña de plata realizada por el orfebre Tomás de Beteta en 1630 y una corona de espinas del mismo metal obra de Salvador de Baeza a finales de la misma centuria. Asimismo fueron numerosas las donaciones efectuadas por los fieles, como el lote de piezas de plata entregado por Pedro Ortiz de Manzaneda en 1713[1], la ofrenda de una clámide y una lámpara para el altar en 1757[2] o una cadena de oro en 1791[3].

La más relevante de estas donaciones y que supondrá un antes y un después en la devoción al Cristo será la propiciada por el escribano público y canónigo Sebastián de Santa María Ibarra –quien se encuentra sepultado a los pies del altar por deseo propio– para labrar el citado retablo de mármol, y que tras ser puesta en conocimiento de la Sacramental fue aprobada en cabildo el 19 de octubre de 1721[4]. El altar fue inaugurado el 5 de marzo de 1724, organizándose por parte de la Archicofradía solemnes fiestas que culminaron con la procesión del Cristo desde el Sagrario hasta su nueva ubicación por las gradas altas de la catedral.

Será en el contexto de estas fiestas donde se materialice la ejecución de la plancha de cobre expuesta y que identificamos con la utilizada para imprimir las 3.000 estampas repartidas en dicho evento, concediendo el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona 40 días de indulgencia a quienes rezaren un Credo delante de la misma. Sabemos por Justino Matute que la plancha se encargó en Roma, lo que explicaría el estilo que presenta, ajeno al grabado sevillano de la época. El hecho de recurrir a un grabador de aquella ciudad nos remite a los procesos de beatificaciones que tuvieron lugar en Sevilla durante el siglo anterior como el del rey Fernando III, para el que abrieron sendas estampas Claude Audran *el Viejo* en 1630 y Arnold van Westerhout en 1689, ambas en Roma. Vemos detrás de esto la mano del referido Sebastián de Santa María, quien seguramente también pagó la ejecución de la plancha, y cuya posición social y económica le instaría a realizar el encargo en la capital de la cristiandad, lo que sin duda constituiría un toque de distinción.

Al no estar firmada la plancha desconocemos la identidad tanto del grabador como del dibujante de la composición enviada desde Sevilla, si bien pese a haberse

[1] AASS, Gobierno, libro 5º de Acuerdos (1712-1727), fol. 23.

[2] AASS, Gobierno, libro 7º de Acuerdos (1749-1763), fol. 193.

[3] AASS, Gobierno, libro 9º de Acuerdos (1786-1801), fol. 110.

[4] AASS, Gobierno, libro 5º de Acuerdos (1712-1727), fol. 161.

O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM
ATTENDITE ET VIDETE
SI EST DOLOR SIMILIS SICUT DOLOR MEUS

ejecutado en Roma su autor no tiene por qué ser italiano, ya que allí operaban artistas de diversas nacionalidades; de hecho, intuimos en la lámina caracteres y recursos más propios de las maneras flamencas o centroeuropeas.

La composición nos muestra al Cristo del Perdón con los atributos propios de su iconografía como la corona de espinas, la clámide, la caña y el cordón alrededor del cuello, habiendo sido sustituidas las potencias por un resplandor que emana de la cabeza. Aunque la caída de la testa a la derecha recuerde a la efigie sevillana, el rostro se encuentra totalmente idealizado y alejado del gesto de mansedumbre y humildad que le caracteriza, presentando por contra un evidente y afectado dramatismo que aumentan las gotas de sangre que caen por el mismo. La minuciosidad con que está plasmada la decoración de la clámide insinúa que reproduce una pieza existente y por tanto no responde a la inventiva del dibujante. Ya vimos cómo el Cristo fue objeto de donaciones de todo tipo, por lo que tuvo que contar en su ajuar con varias prendas ricamente bordadas.

La imagen queda enmarcada por el título y por un fragmento de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías, lo que a nuestro juicio constituye un recurso culto de alguien familiarizado con las Sagradas Escrituras como Sebastián de Santa María. Este detalle de incluir un texto bíblico pudo influir en otro grabado del Cristo del Perdón abierto por José María Martín en 1848 y en el que se reproduce el Salmo 72.

Ni la entidad depositaria de la plancha –Institución Colombina– ni la que secularmente cuida de la imagen –Sacramental del Sagrario– poseen ejemplar impreso de la misma. Solamente conocemos uno que fue publicado hace varias décadas y del que ya nos ocupamos someramente.

Juan Carlos Martínez Amores

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 128.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas sevillanas del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2005, pp. 76, 155, 157.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2006, pp. 32, 39

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Una estampa desconocida de José María Martín: el Santo Cristo del Perdón (1848)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 153-157.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía,* t. I, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1887, p. 145.

QUILES GARCÍA, F.: *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano,* Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2005, pp. 50 y 76.

VÁZQUEZ SOTO, J. M.: *El santoral sevillano en los grabados de estampas,* Sevilla, ed. del autor, 1984, p. 142, lám. 30.

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, 1740

Bernardo Lorente Germán (Sevilla, 1680-1759)
Óleo sobre lienzo
72,5 cm X 100,6 cm
Interior de la Puerta del Perdón, Catedral de Sevilla

El hermano Sebastián Fernández, de la Congregación del Oratorio (que se había fundado en Sevilla en 1698), con licencia del Cabildo, colocó en 1724, en el interior de la puerta del Perdón una pintura de San Millán, santo riojano (ca. 474-574), "con un retablo y sitial estofados", y una tabla de indulgencias al pie concedidas a sus devotos.

En 1740 se sustituyó el primitivo óleo sobre lienzo por el actual, firmado por Bernardo Lorente Germán, formado, con su padre y con Cristóbal López, en la secuela de la senda murillesca.

Sobre el lienzo se encuentra pintado un óvalo de piedra sobre un pretil como arquitectura fingida, como había hecho Murillo en retratos, y en él se representa al santo de medio cuerpo con cogulla negra, pues a la orden benedictina pertenecía el monasterio fundado cabe su tumba (San Millán de Suso) y cruz pectoral de abad, la mano derecha sobre el pecho y el báculo de abad y una bandera blanca con cruz roja (usada ya por los cruzados; el blanco representa la pureza de la fe y el rojo la sangre derramada) en la mano izquierda, así como estandartes militares rendidos apoyados en el óvalo referido. Al fondo, el monasterio de Suso custodiado por un ángel.

Nos tenemos que remontar a la batalla de Simancas, librada el uno de agosto del 939, entre una coalición cristiana, formada por el rey Ramiro II de León con el conde de Castilla Fernán González y el conde Ansur González y el rey de Pamplona García Sánchez I contra el califa Abderramán III.

Según la tradición, tras el augurio de un eclipse de sol previo a los días antes de la batalla, Santiago Apóstol y San Millán se aparecieron en mitad del combate en defensa de los cristianos. San Millán fue elevado a patrono de castellanos y navarros, comprometiéndose a pagar tributos, los llamados *Votos de San Millán* (sabemos que se pagaban en Sevilla en 1440), como Santiago lo era de los leoneses desde la batalla de Clavijo (844), aunque quedó oscurecido tras la unificación de los territorios, y quedó en copatrono.

Volviendo a nuestro caso, para preservar su devoción, agregados nuevos devotos, fue instituida una hermandad en 1742, aprobada en 1746. Sin embargo, la corporación, quizás por tener un *numerus clausus* de cien miembros, languideció, por lo que, en 1748, se reunió a los devotos de la Virgen del Madroño, imagen que se veneraba "desde muy antiguo" en el Sagrario.

En 1751, el Cabildo les concedió el uso de la antigua capilla de Santa Catalina (segunda del lado del evangelio), y erigieron otra hermandad con ambos títulos y el de San Pedro Arbués, a la que Benedicto XIV en 1753 concedió gracias y constan sus fiestas: 8 de septiembre, la Virgen; 17 del mismo, San Pedro Arbués, y, trasladada al 28 de octubre, San Millán. Por entonces se hizo el actual retablo barroco de madera en su color de la capilla, que hoy preside en la hornacina central nuestro santo, ante el que rendía su culto la hermandad, que vino a sustituir a la Virgen de Atocha, que se colocó en lugar de la del Madroño entre 1840 y 1850.

A pesar de todo, la hermandad estaba casi disuelta en 1799, y se unió a la de las Santas Justa y Rufina, que se había trasladado desde San Roque, con licencia del Cabildo, en 1722, a la capilla del Señor de la Columna.

A mediados del XIX se extinguió la hermandad, y la Sacramental creó un patronato, autorizado por el Cabildo, en que se hacía cargo de la administración de sus bienes y asumía sus gracias y privilegios a cambio de rendirle culto a las santas patronas en julio y a San Millán el 12 de noviembre.

El retablo actual público fue realizado a expensas de la Sacramental del Sagrario por el taller de Manuel Caballero González e instalado en enero de 1996, colocándose

en él el lienzo, restaurado por José Rodríguez Rivero-Carrera en 1994. En sus líneas principales sigue el diseño del anterior, enriquecido en algunos elementos decorativos.

Ramón de la Campa Carmona

BIBLIOGRAFÍA

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Tomo Segundo, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, pp. 181-182.

DE LA CUESTA, M.: *Descripción del templo catedral de Sevilla,* Imprenta del Diario de Sevilla de Comercio, Sevilla, 1850, pp. 89, 171.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987, pp. 89, 181.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 26.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística,* Tomo II, El Conservador, Sevilla, 1890, p. 95.

GÓMEZ PIÑOL, E. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M. I.: "La Capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla", en *Iberdrola. Un siglo de restauraciones del Patrimonio Histórico-Artístico Español*, Iberdrola, Madrid, 2005, p. 277.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "La Sacramental del Sagrario repuso el retablo público de San Millán de la Cogulla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 458, 1997, pp. 80-81.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Noticas relativas a la historia de Sevilla,* Imprenta de E. Rasco, Sevilla,1860, pp. 40-41.

MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía,* t. II, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1887, p. 30.

POZA YAGÜE, M.: "San Millan", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, 2012, pp. 29-36.

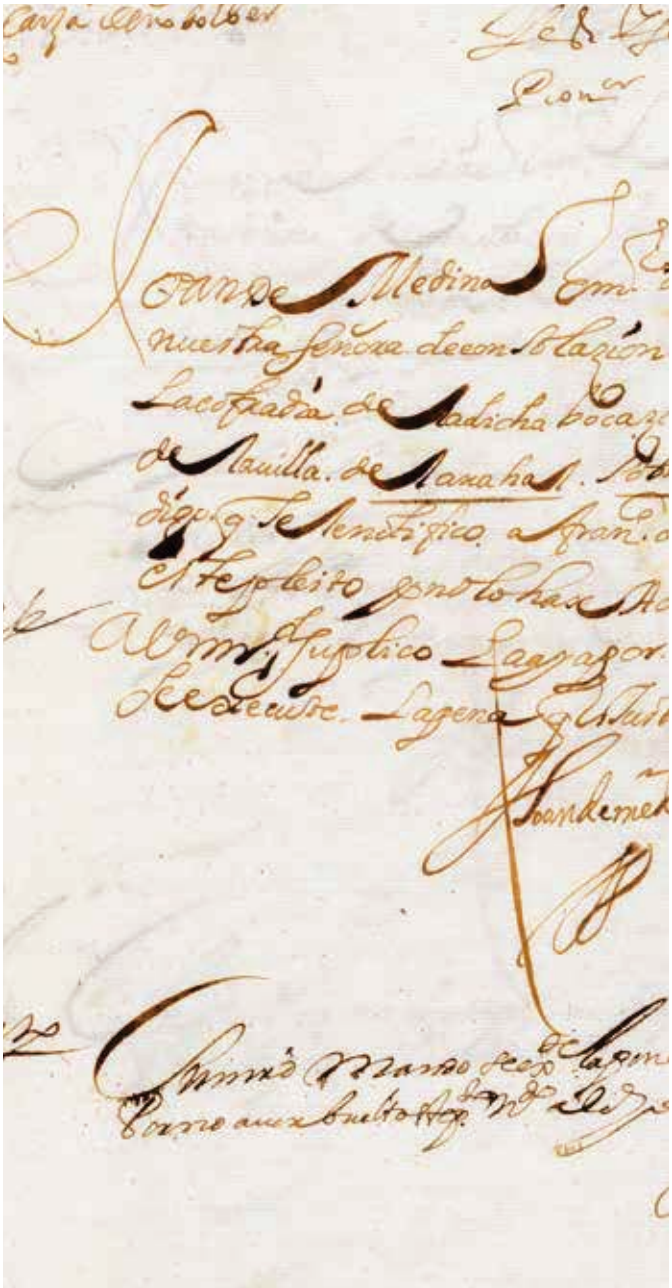
VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992, pp. 237-239, 303-307.

XV

Ocho pilares devocionales de nuestra diócesis

Sevilla, tierra de religiosidad popular

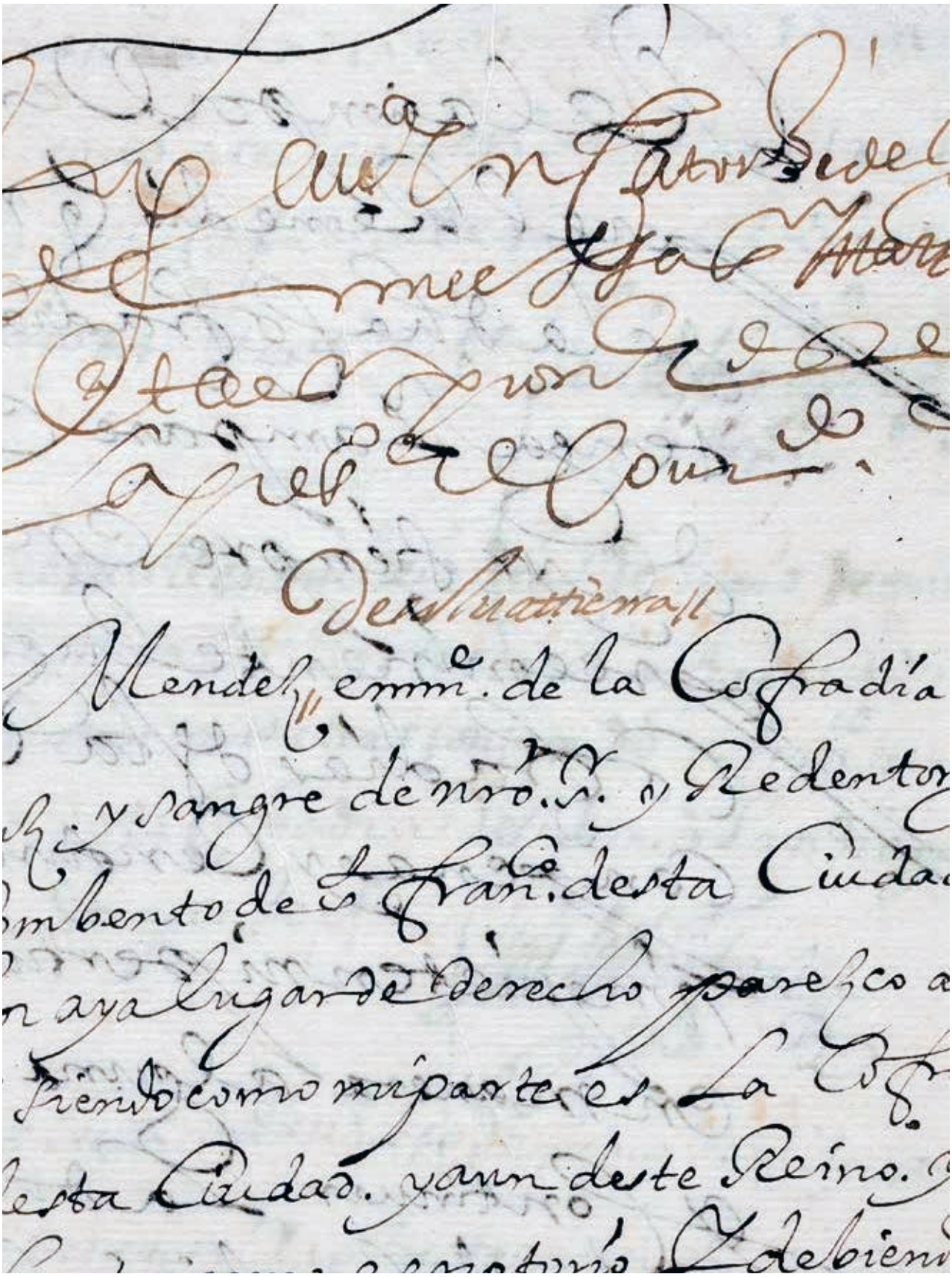
NURIA MARÍA PRADOS TORRES



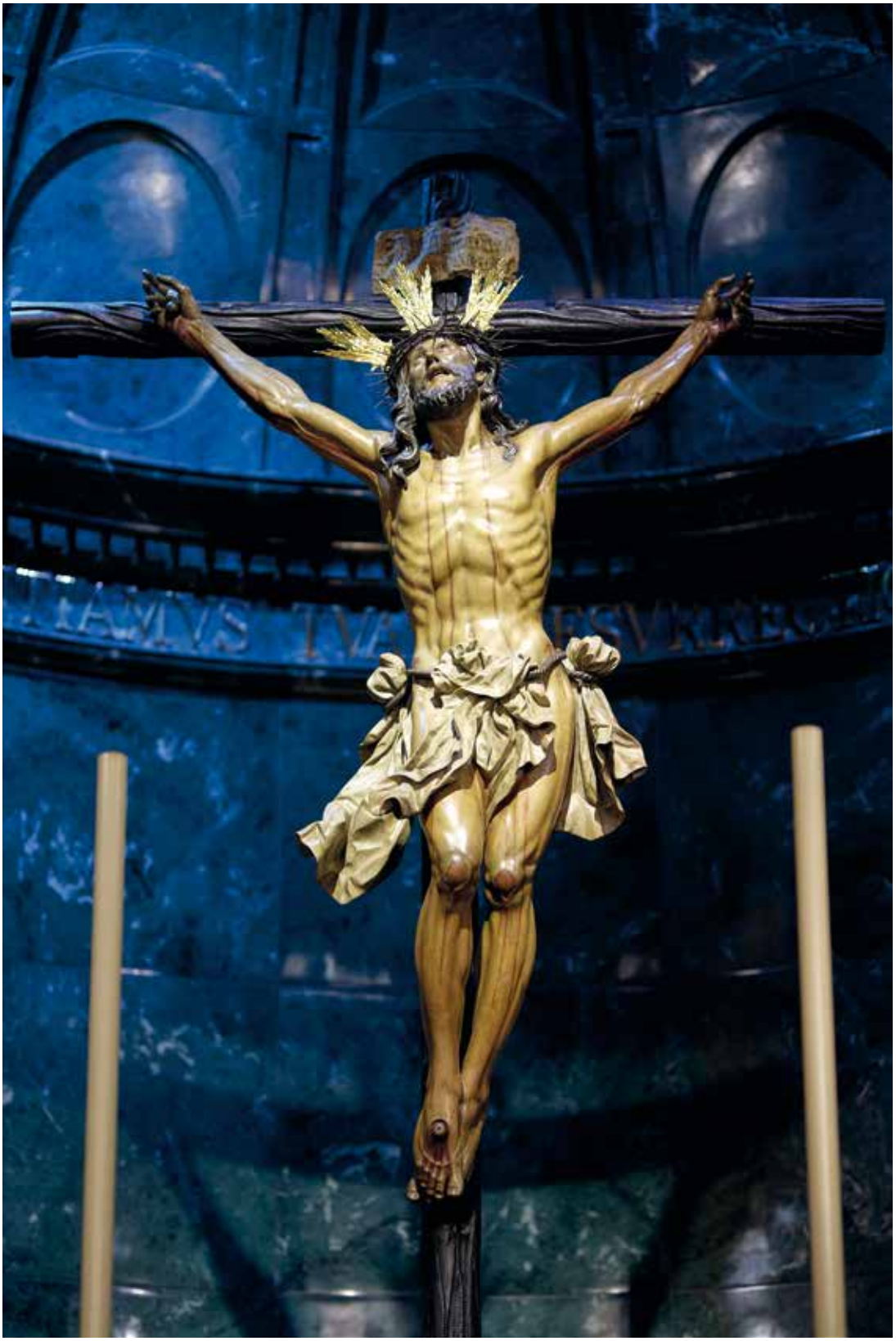
Los Archivos de la Catedral y del Arzobispado de Sevilla, celebraron el mes de junio de 2024 la exposición *"Sevilla, Tierra de Religiosidad Popular: ocho pilares devocionales de nuestra di*ócesis" con motivo del Día Internacional de los Archivos. Esta muestra fue reabierta de nuevo en el mes de diciembre, paralelamente a la exposición *"Sedes Hispalensis: Fons Pietatis"*, que con ocasión del II Congreso Internacional de Hermandades y Piedad Popular se organizó en la catedral de Sevilla.

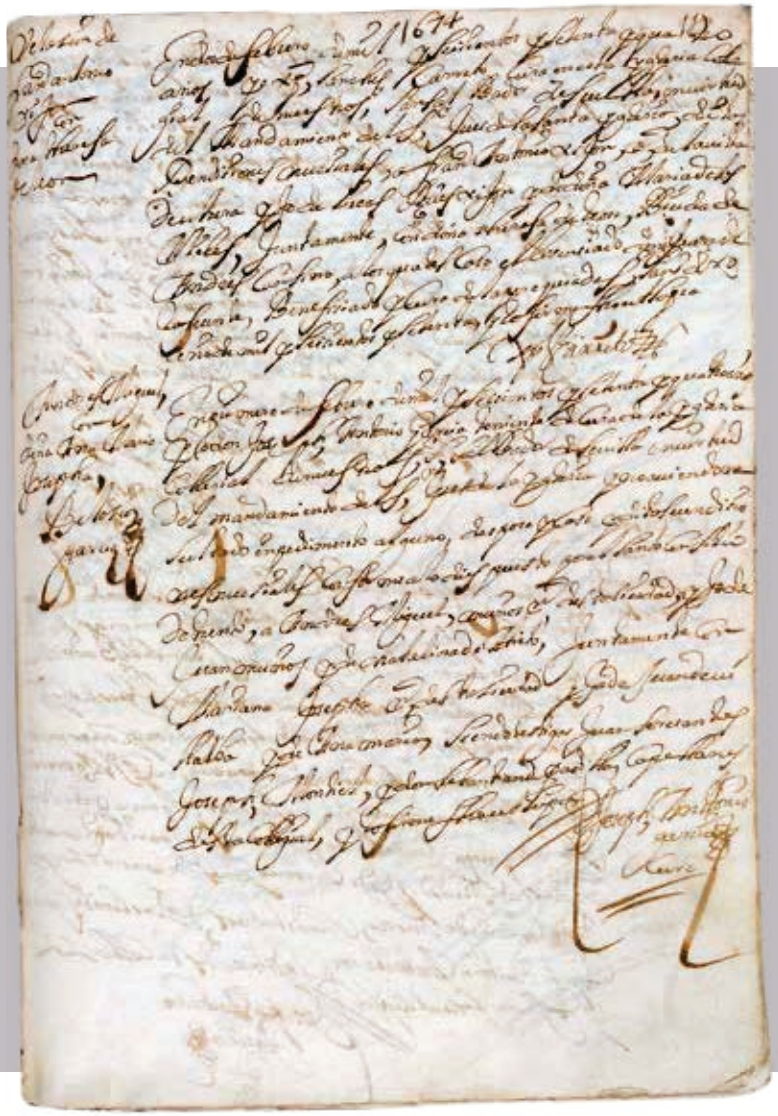
Con sede en las instalaciones de los Archivos Históricos dentro del Palacio Arzobispal, la muestra fue organizada en tres bloques temáticos atendiendo a la advocación geográfica de cada una de las 23 piezas documentales expuestas relacionadas con las ocho imágenes devocionales que participaron en la procesión de clausura del Congreso el 8 de diciembre: Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, Santísimo Cristo de la Expiración (Cachorro), María Santísima de la Esperanza Macarena, Nuestra Señora de la Esperanza de Triana, Nuestra Señora de Valme (Dos Hermanas), Nuestra Señora de Consolación (Utrera), Nuestra Señora de Setefilla (Lora del Río) y finalmente documentos curiosos de estos archivos relacionados con la patrona de esta archidiócesis de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes.

La exposición desveló a través de los documentos expuestos, "hechos insólitos" de las devociones populares de la Archidiócesis, evidenciando el enorme impacto que en la piedad hispalense estas advocaciones han generado a lo largo de los siglos. ●



SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN, EL CACHORRO





1674, febrero, 2. Inscripción en libro sacramental de matrimonios de la Parroquia del Salvador de Sevilla de la velación del matrimonio entre Francisco Antonio [Ruiz] Gijón y Teresa de León [y de los Ángeles], celebrado en 1670 en la Parroquia de San Isidoro de Sevilla

AGAS, FPS, Secc. I, Matrimonios, lib. 10, fol. 117 r.

La vida de este artista, cargada de sombras y elucubraciones dada la poca información documental que sobre su vida y obra se conserva, ha sido objeto de numerosos estudios. Los documentos mostrados, aportan nuevos y relevantes detalles sobre su interesante biografía.

Por mandamiento del señor juez de la Santa Iglesia, el 2 de febrero de 1674 se inscribe en el libro 10 de matrimonios de la parroquia del Salvador, la velación del matrimonio celebrado cuatro años antes entre el escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón –natural de la villa de Utrera, hijo de Lucas Ruiz Gijón y de Dña. María de las Nieves– con Dña. Teresa de León, viuda. Aunque no lo indican, en el momento del casamiento, él tenía 17 años de edad y ella 34.

En este momento de la velación del matrimonio, contaban ya con tres hijos propios además de otros tres aportados al matrimonio por la contrayente, viuda a su vez del maestro de Ruiz Gijón, Andrés Cansino, con los que había convivido durante tres años, aprendiendo el oficio y pagando una cantidad anual importante por ello, como era habitual en la época.

Firma el sacramento el párroco de San Salvador de Sevilla en ese momento, D. Cristóbal Sánchez Carreto.

Nuria María Prados Torres

1677, junio, 19. Parroquia de Santa Lucía de Sevilla. Expediente matrimonial de Francisco Antonio [Ruiz] Gijón con Dña. Isabel Manuela de la Asunción (i.e Ascensión) [Caballero Bautista]
AGAS, FA, Secc. I, Sign. 5590

Este documento muestra apuntes genealógicos del artista a través del expediente matrimonial de 1677 conservado en el Fondo Arzobispal con su segunda esposa, Isabel Manuela de la Asunción Caballero Bautista.

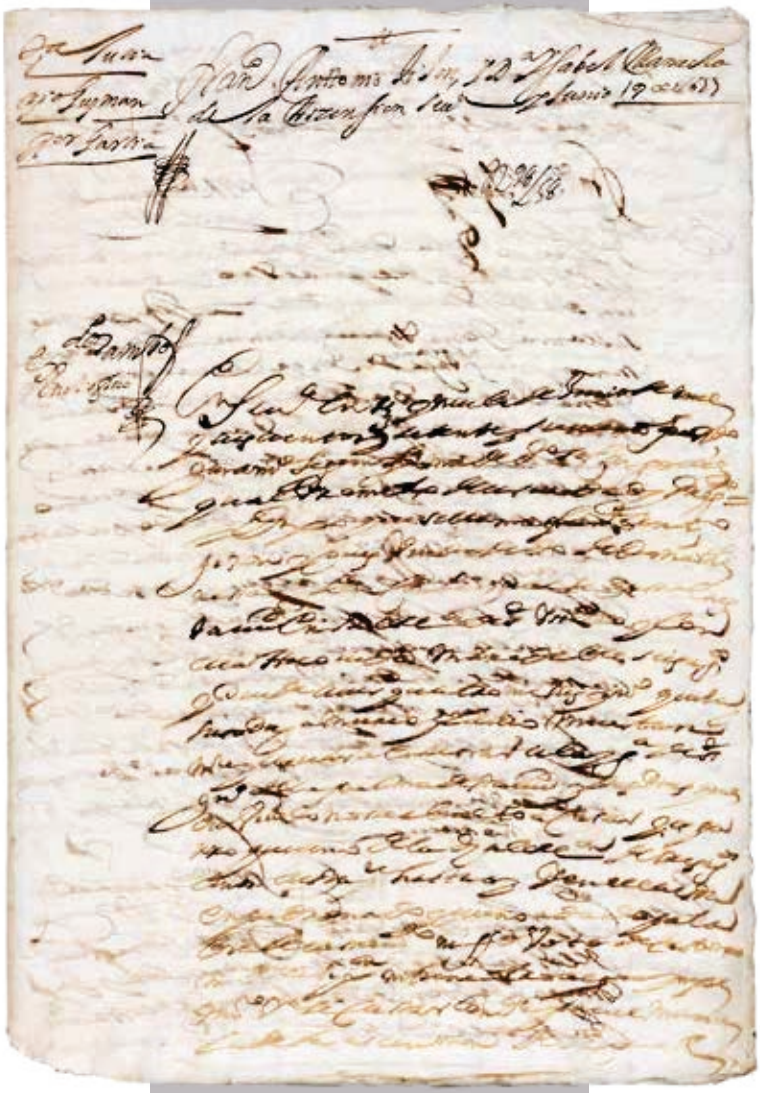
El 19 de junio de 1677 Francisco Antonio Ruiz Gijón (viudo desde hacía 4 meses de Dª Teresa de León quien, a su vez, había sido viuda de su maestro, 17 años mayor que Ruiz Gijón en el momento de su casamiento, y con la cual había hecho vida maridable durante 6 años), juntamente con Dª Isabel Manuela de la Ascensión, ambos de 25 años de edad, declaran no tener impedimento para el matrimonio que pretenden, actuando en todo momento por propia voluntad. El expediente matrimonial aporta la declaración de los contrayentes y la de cuatro testigos, dos por cada parte. Firma el contrayente obviando su primer apellido (Ruiz), pero no firma la novia "porque dijo no saber".

Sabemos que el matrimonio llegó a consolidarse formando una estable pareja, en la que sin duda debió influir la buena posición económica con la que ya contaba el artista en el momento de este segundo casamiento, contando con taller propio de carácter familiar.

Isabel Asunción y Francisco Antonio tuvieron en común tres hijas, lo que conformó una descendencia numerosa, pues a los tres hijos que al primer matrimonio aportó la viuda de su maestro, Dña. Teresa de León, han de sumarse los otros 3 que ambos engendraron y las 3 últimas niñas habidas con Isabel. Seis hijos propios y tres de su primera esposa en total.

Se trata de un expediente matrimonial característico del siglo XVII, evidenciando la afirmación generalizada de que se trata de una documentación de gran interés, tanto para la realización de genealogías como para estudios de carácter sociológico sobre los distintos aspectos de la vida familiar.

Nuria María Prados Torres



1677, junio, 19. Rúbrica de Francisco Antonio Ruiz Gijón en su segundo expediente matrimonial con Isabel Manuela de la Ascensión Caballero Bautista. Sevilla. Iglesia de Santa Lucía.

1819, abril, 6. Recurso presentado por la Archicofradía del Santo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio en el barrio de Triana ante la justicia ordinaria, para que se le mantenga en su posesión de poder hacer su estación el viernes Santo por la tarde, sin impedir su salida

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9879 A, nº 10

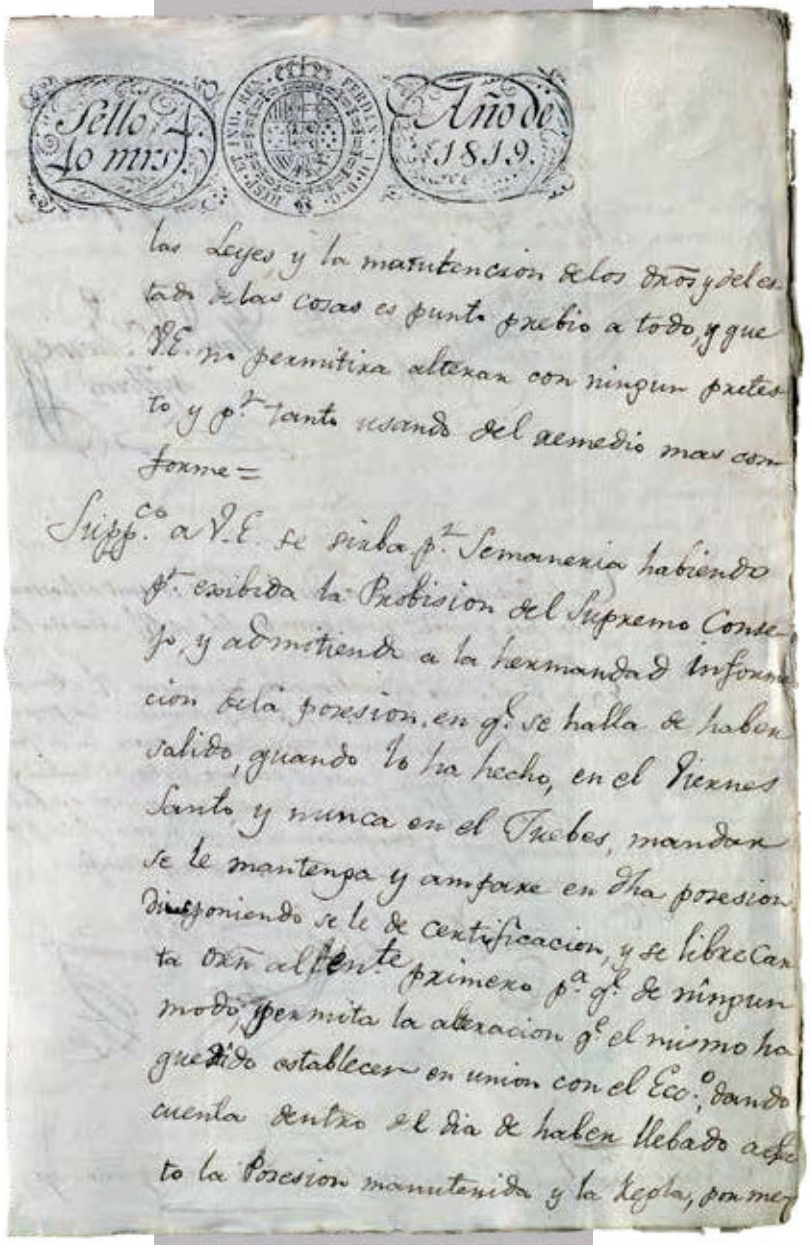
Los oficiales y hermanos de la Archicofradía del Santo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio -sita en su capilla propia extramuros de la ciudad de Sevilla, en el barrio de Triana- elevan queja formal ante la justicia ordinaria, en atención a la negativa del ordinario eclesiástico de permitirle continuar realizando su estación en la Semana Santa el Viernes Santo por la tarde, privilegio del que gozan desde tiempo inmemorial. En la solicitud lo exponen de manera muy concreta, argumentando sus derechos obtenidos por Real Provisión del Consejo de Castilla, y exigiendo rectificación inmediata:

> "Suplico a Vuestra Eminencia se sirba por semanería habiendo / por exhibida la probisión del Supremo Conse- / jo, y admitiendo a la hermandad informa- / ción de la posesión en que se halla de haber / salido, cuando lo ha hecho, en el Viernes / Santo, y nunca en el Jueves, mandar / se le mantenga y ampare en dicha posesión / disponiendo se le dé certificación, y se libre carta orden al Teniente Primero" (…).

Presentan cuatro testigos que prestan declaración jurada sobre el particular, finalizando el expediente con la copia de la orden que determina que se mantenga la hermandad en su posesión, sin impedirle su salida ni cambiarla al jueves, como desde instancias eclesiásticas se les señalaba.

Este expediente proviene del Archivo de la Real Audiencia de Sevilla parte del cual, tras el incendio sufrido en 1918, fue depositado junto al fondo diocesano, a pesar de tener un origen institucional completamente diferente.

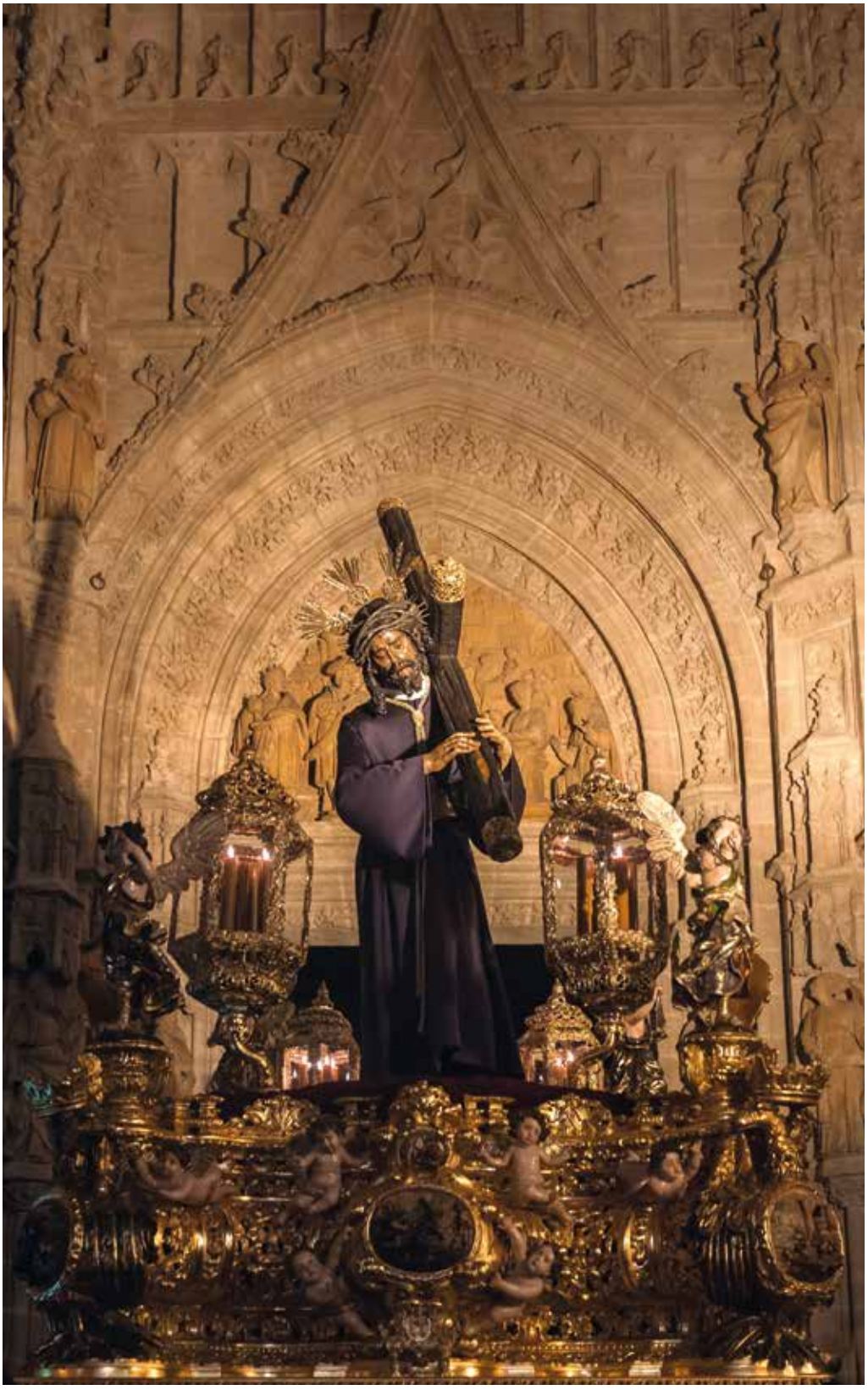
Nuria María Prados Torres

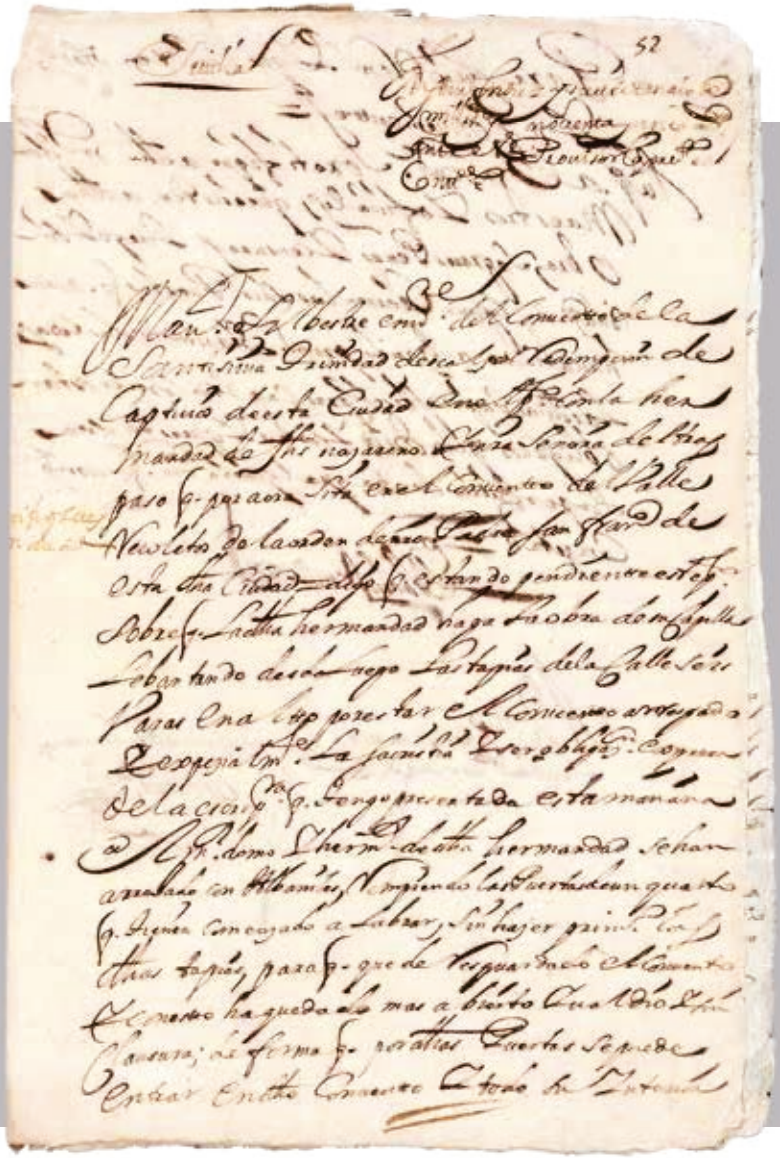

Sello 4.º 40 mrs. Año de 1819.

las Leyes y la mantencion de los dros y del estado de las cosas es punto previo a todo, y que V.E. no permitira alterar con ningun pretesto y por tanto usando del remedio mas conforme =

Supp.co a V.E. se sirba p.r Semanería habiendo por exibida la Probision del Supremo Consejo, y admitiendo a la hermandad informacion de la posesion en q.e se halla de haber salido, quando lo ha hecho, en el Viernes Santo y nunca en el Jueves, mandar se le mantenga y ampare en dha posesion disponiendo se le de certificacion, y se libre carta orden al Tente primero p.a q.e de ningun modo permita la alteracion q.e el mismo ha querido establecer en union con el Eco.o dando cuenta dentro el dia de haber llebado afecto la Posesion mantenida y la Regla, por me

NUESTRO PADRE JESÚS DEL GRAN PODER





1695, marzo, 22-1695, mayo, 18. Expediente en el que el Convento de la Santísima Trinidad Descalzos Redención de Cautivos de Sevilla, presenta escritura de la Cofradía de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. del Traspaso (Gran Poder), sita en el Convento del Valle Recoleto de Ntro. Padre San Francisco de Sevilla, en la que consta haber hecho traslado a un solar anexo al Convento de Trinitarios Descalzos, gracias a un tributo perpetuo que permitía la construcción de una nueva capilla

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9807, nº 25

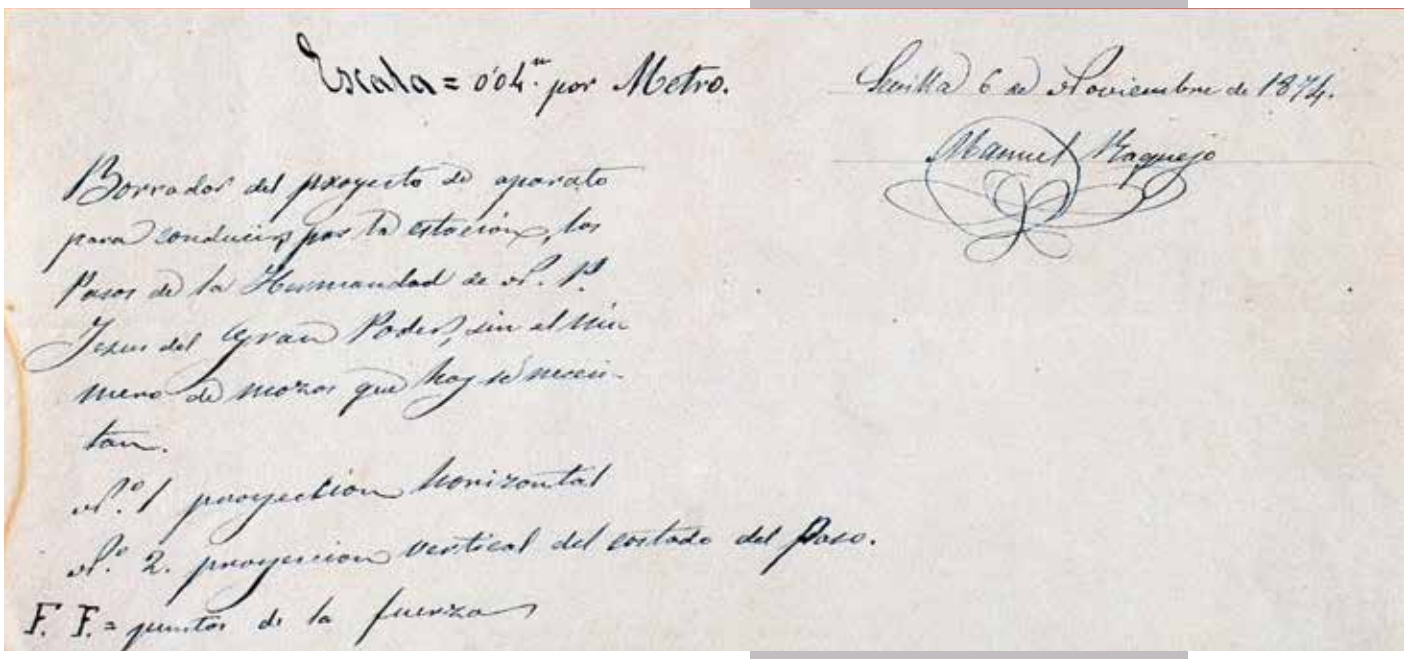
La extensa historia y antigüedad de la Hermandad del Gran Poder, ha conllevado a lo largo de los siglos el traslado de su sede hasta en seis ocasiones, llegando a su sede definitiva en la plaza de San Lorenzo -hoy basílica- en el siglo XVII.

Se trata este del expediente formado por el pleito entre dicha hermandad y el convento del Valle -Orden Franciscana, intramuros y en la collación de San Román-, por la marcha de la primera sin haber labrado la capilla a la que se habían comprometido.

Ello, unido a las diferencias con los frailes franciscanos –entre otras cosas, por haberles obligado a hacer su estación el Viernes Santo por la mañana– resultaron insalvables, no llegando nunca a edificarse esta capilla ni a instalarse de manera definitiva en su convento.

Este expediente estuvo durante una serie de años en la Hermandad de la Macarena procedente de un legado particular, aunque procede en origen de este Archivo General del Arzobispado de Sevilla, con sello del mismo.

Nuria María Prados Torres



Escala = 0'04m. por Metro.

Sevilla 6 de Noviembre de 1874.

Manuel Raquejo

Borrador del proyecto de aparato para conducir por la estación, los Pasos de la Hermandad de N. P. Jesus del Gran Poder, sin el número de mozos que hoy se necesitan.

N.º 1 proyeccion horizontal

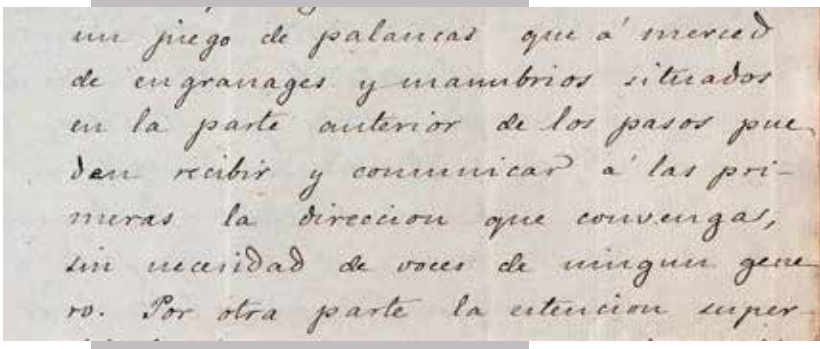
N.º 2. proyeccion vertical del costado del paso.

F. F. = puntos de la fuerza

1874, noviembre, 6-diciembre, 14. Expediente y dibujo con propuesta de aparato para conducir los pasos de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla

ACS, FC, Secc.I, Sign. 11170, nº 19.1

ACS, FC, Secc. X, nº 638



un juego de palancas que á merced de engranages y manubrios situados en la parte anterior de los pasos pue- dan recibir y comunicar á las pri- meras la direccion que convenga, sin necesidad de voces de ningun gene- ro. Por otra parte la eteneion super-

Una comisión autorizada por la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, presenta al cabildo una propuesta de sustitución de costaleros por un artilugio –idea de uno de los hermanos, militar e ingeniero industrial– que sustituya a los hombres, imitando sus movimientos y cadencia al llevarlo sobre sus hombros, debido al mal comportamiento que en los años anteriores había demostrado la cuadrilla en su estación de la Madrugada del Viernes Santo. Concretamente lo presentan ante el cabildo como "un juego de palancas que á merced / de engranages y manubrios situados / en la parte anterior de los pasos pue- / dan recibir y comunicar á las pri- / meras la dirección que convenga, sin necesidad de voces de ningún genero".

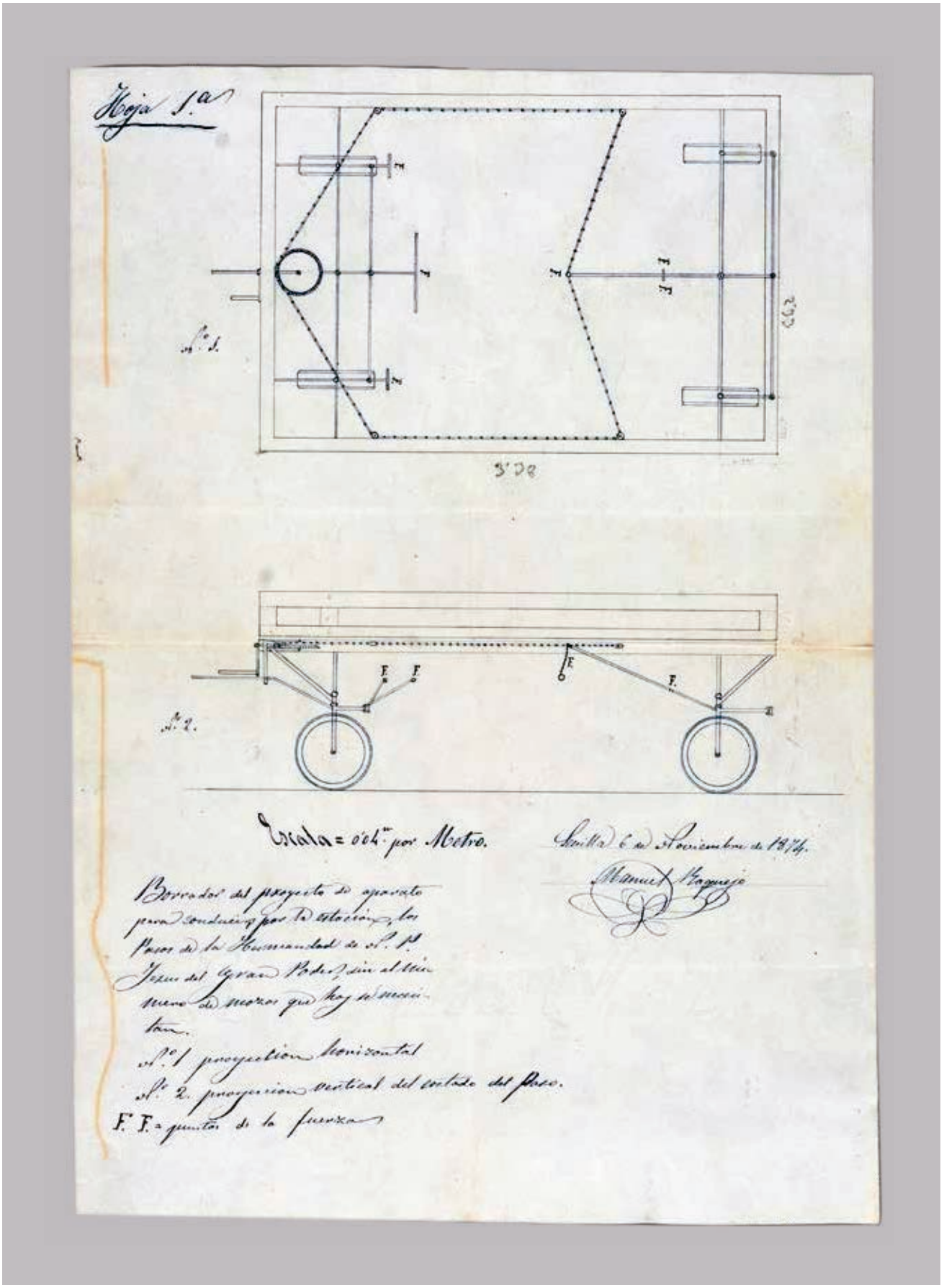
Dicha propuesta, que había sido presentada previamente a votación en el seno de la hermandad, llegó a ser aprobada, contando incluso con apoyo económico por medio de cuotas extraordinarias para costear la idea. Se llegó a probar en la calle, adoquinándose para ello la calle Conde de Barajas, cercana a la parroquia.

Mostramos el expediente y el boceto que acompañó al mismo, a escala 1/400 con firma de su autor, Manuel Raquejo, quien lo tituló:

"Dibujo del mecanismo ideado para transportar a Ntro. Padre Jesús del Gran Poder de Sevilla: Borrador al proyecto de aparato para conducir por la estación los pasos de la Hermandad (…) sin el número de mozos que hoy se necesitan".

No consta respuesta a tan peregrina propuesta ni en el expediente ni en actas capitulares de esos años.

Nuria María Prados Torres


Hoja 1.ª
N.º 1.
F
F
F
F
3'08
0'62
N.º 2.
F
F
F
F
Escala = 0'04 m. por Metro.
Sevilla 6 de Noviembre de 1874.
Manuel Vazquez
Borrador del proyecto de aparato para conducir por la estación, los Pasos de la Hermandad de N.º P.º Jesus del Gran Poder, sin el número de mozos que hoy se necesitan.
N.º 1 proyección horizontal
N.º 2. proyección vertical del costado del paso.
F. F. = puntos de la fuerza

MARÍA SANTÍSIMA DE LA ESPERANZA MACARENA

S. XVIII. Inventario de los pleitos tramitados ante el Tribunal Eclesiástico de Sevilla y custodiados en este Archivo

AGAS, FA, Secc. 0, Sign. 5316, f. 312 r.

AGAS, FA, Secc. 0, Sign. 5320, f. 401 v.

Del Fondo Arzobispal destacamos algunas noticias relacionadas con la Hermandad de la Esperanza Macarena, recogidas en los Índices de la Sección de Justicia de este Fondo Arzobispal.

Elaborados en el siglo XVIII, relacionan los pleitos tramitados ante el Tribunal Eclesiástico de Sevilla y custodiados en este fondo junto al resto de expedientes, lo que nos permite conocer su historia y evolución, aunque desgraciadamente muchos de los expedientes reseñados sean a día de hoy ilocalizables.

En concreto señalamos tres pleitos de la Clase 6ª Cofradías, tramitados en la parroquia de San Gil a la que se trasladó en 1654:

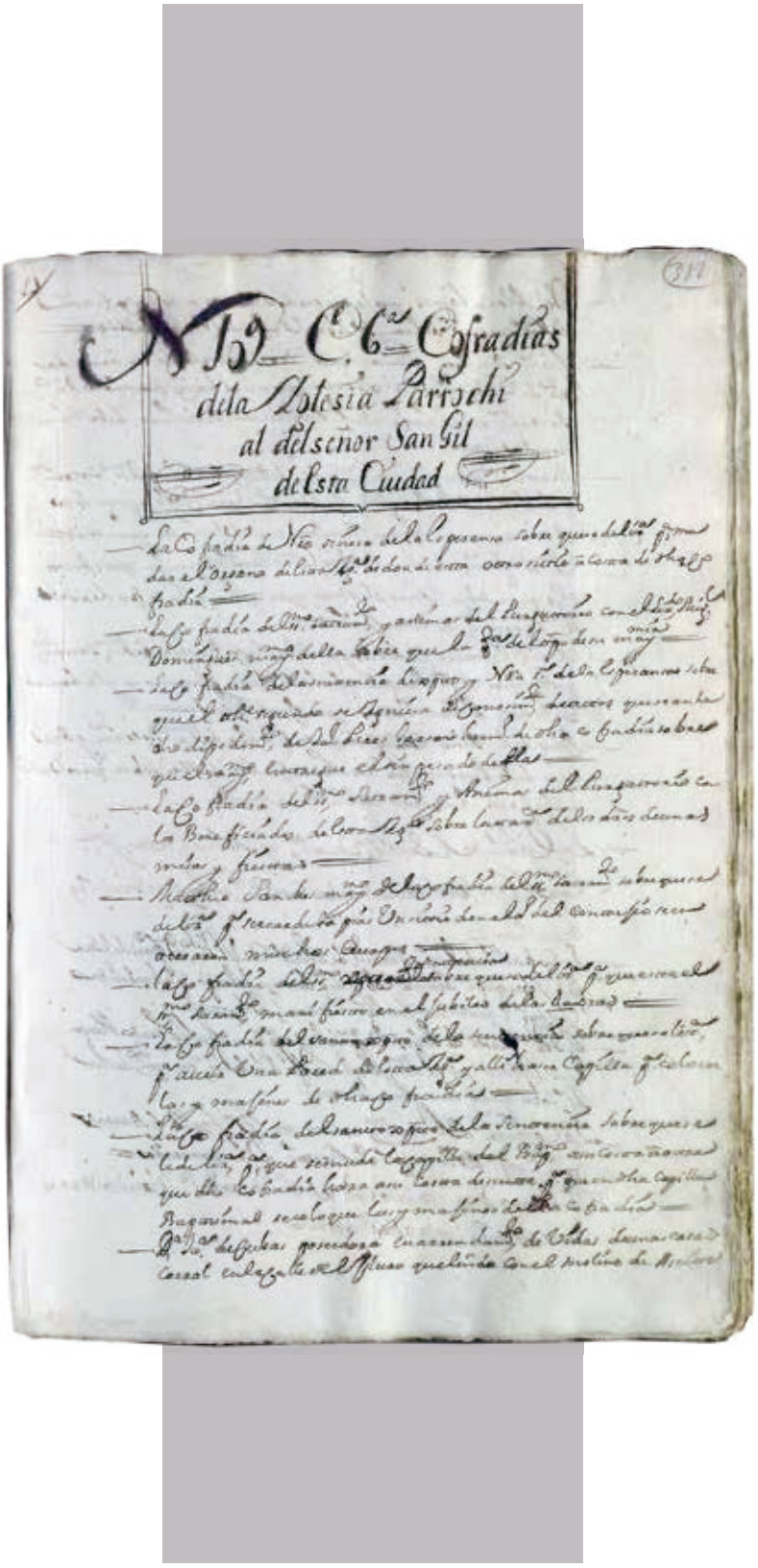
- "La Cofradía de Ntra. Señora de la Esperanza, que se dé licencia para mudar el órgano de esta iglesia de donde está a otro sitio a costa de dicha cofradía".
- "La Cofradía de la Sentencia de Cristo y Ntra. Señora de la Esperanza sobre que el teniente segundo se inhiba de conocimiento de autos que se han hecho a pedimento de Juan Pérez Garzón, hermano de dicha cofradía sobre que el mayordomo entregue el simpecado de ella".
- "La cofradía del Santo Cristo de la Sentencia, sobre que se [dé] licencia para abrir una pared de esta iglesia y allí hacer capilla para colocar las imágenes de dicha cofradía".

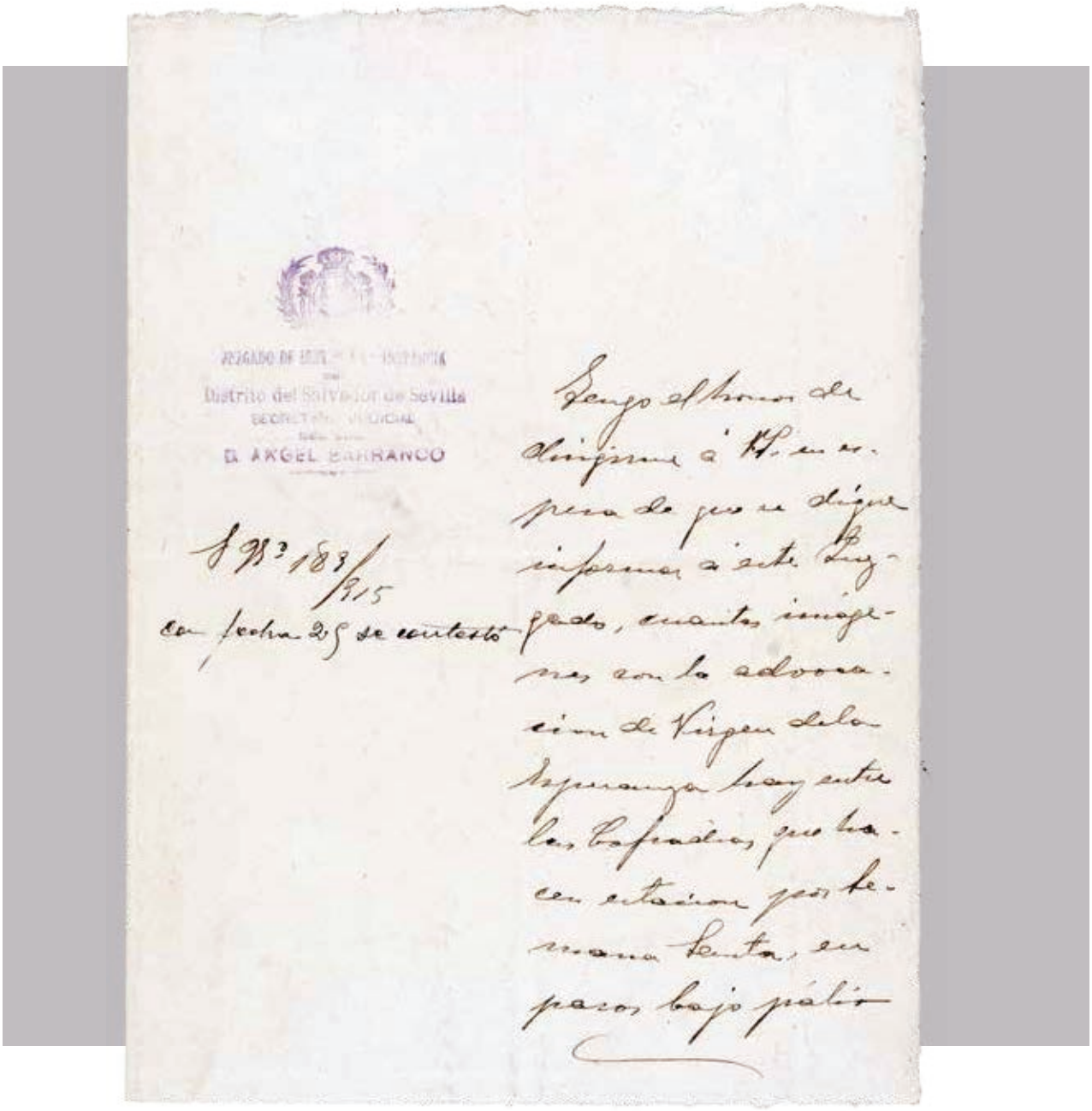
En el otro libro registro de pleitos relacionados con colegios, conventos y hospitales, que mostramos, nos llama la atención el expediente tramitado en el colegio de San Basilio el Magno:

- "La Cofradía de la Humildad sita en este colegio con la de la Esperanza, sita en dicho colegio, sobre las prosesiones que hicieren vayan agregadas las unas con las otras".

Se trata de documentos preciosos para conocer cómo era la vida y desarrollo de esta cofradía de penitencia y el culto y devoción popular que dichas imágenes recibían a lo largo de los siglos, con especial incidencia en el siglo XVII.

Nuria María Prados Torres




JUZGADO DE 1ª INSTANCIA
del
Distrito del Salvador de Sevilla
SECRETARÍA JUDICIAL
D. ÁNGEL BARRANCO

Tengo el honor de dirigirme á V. en ex-
pera de que se digne informar á este Juz-
gado, cuantas imágenes con la advoca-
cion de Virgen de la Esperanza hay entre
las Cofradías que ha-
cen estacion por Se-
mana Santa, en
pasos bajo pálio

Sr. Sr. 183/915
en fecha 25 se contestó

1915. Oficio del Juzgado de 1ª instancia del distrito de El Salvador de Sevilla al Provisor del Arzobispado para que informe sobre el número de imágenes con la advocación de "Virgen de la Esperanza" que existen en la ciudad de Sevilla

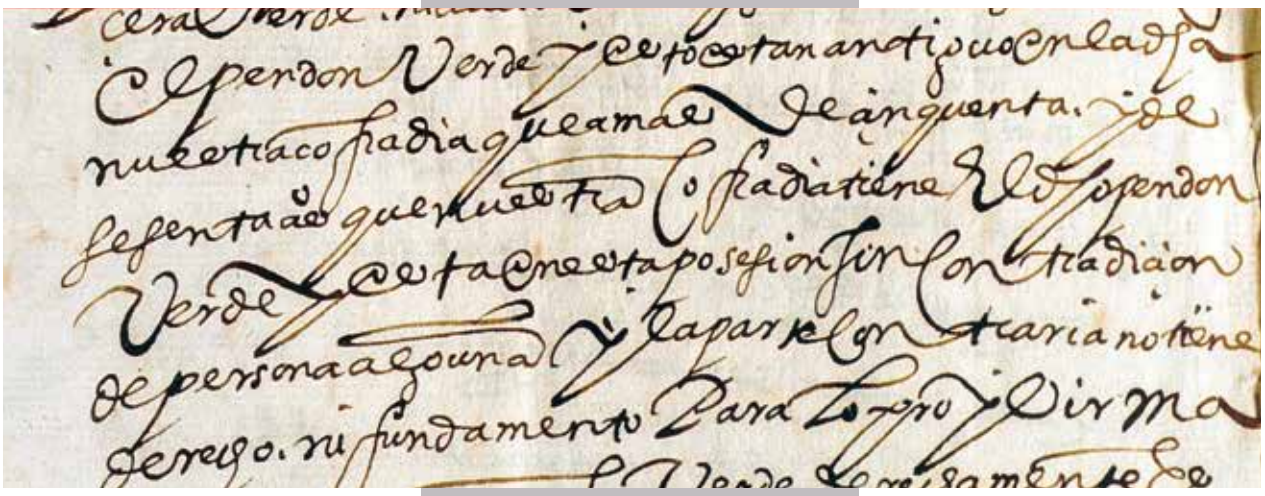
AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9804, nº 27

Desde instancias civiles se solicita información al provisor del Arzobispado, para que aclare e informe sobre el número de imágenes con la advocación de "Virgen de la Esperanza" que existen entre las cofradías que, en pasos bajo palio, hacen estación en Semana Santa en la catedral de esta ciudad.

Aunque en el propio expediente podemos ver la anotación "en la misma fecha se libró el oficio", no encontramos respuesta ni en el propio expediente (cosa que suele ser habitual), ni encontramos mención alguna en documentación de Gobierno del Fondo Arzobispal de ese año a tan curiosa cuestión.

Nuria María Prados Torre

NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA DE TRIANA



1598-1599. Pleito entre la Cofradía de la Veracruz y Sangre de Jesucristo de Sevilla contra la de Nuestra Señora de la Esperanza de Triana

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 10765

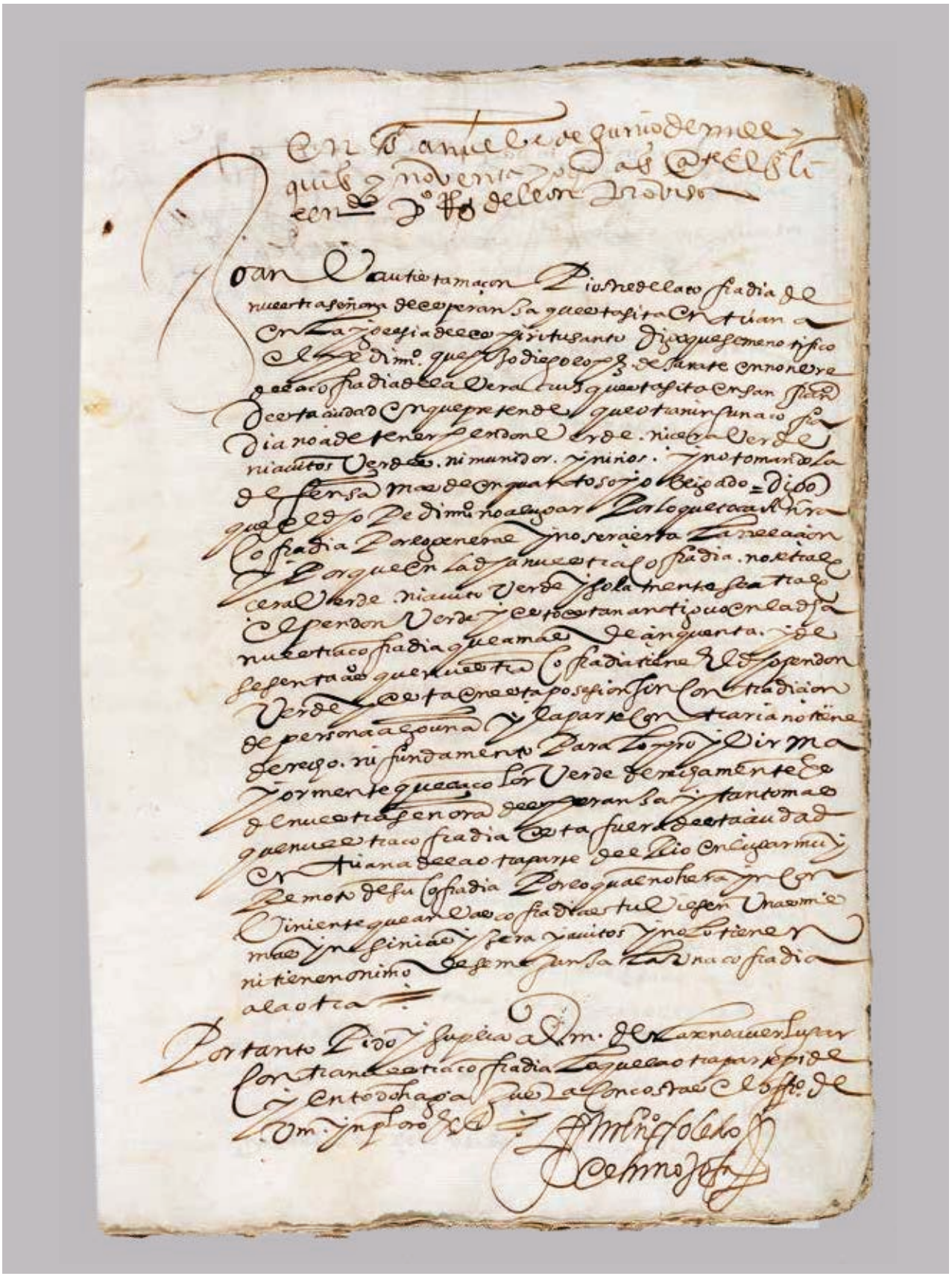
Este expediente de mediados del siglo XVI es el pleito por el que "La Cofradía de la Sancta Veracruz desta ciudad y Sangre de Jesucristo, sita en el Monasterio de San Francisco desta ciudad de Sevilla, contra la Cofradía de Nuestra Señora de Esperanza y el Despedimiento (…)" demuestra que en ese momento la devoción hacia la imagen de la Esperanza ya había arraigado en el barrio de Triana. Se trata de un pleito entre cofradías, reclamando antigüedades, precedencias, y otros privilegios, cuestión muy habitual en la época.

En este caso concreto, la Cofradía de la Veracruz reclama el privilegio de ser la única que, por su antigüedad, puede usar pendones, hábitos y cera de color verde, a lo que el prioste de la Cofradía de la Esperanza de Triana, Juan Bautista Mazón, responde que dicho pleito no ha lugar, pues su corporación

> "(…) no hace uso de cera ni hábito verde, y solamente se ha traído / el pendón verde, y esto es tan antiguo en la dicha / nuestra Cofradía, que a más de çincuenta y de / sesenta años que nuestra Cofradía tiene el dicho pendón / verde y está en esta posesión sin contradiçión / de persona alguna y la parte contraria no tiene / derecho ni fundamento para lo prohibir" (…)

Si lo que declara bajo juramento este oficial de la corporación de la Esperanza de Triana al interrogatorio del fiscal del Arzobispado es cierto, hay que remontar la época de fundación de la Cofradía de la Esperanza de Triana en torno a las décadas de 1530 a 1540, en palabras de García de la Concha (1996).

Nuria María Prados Torres



En Tanuel de Gurio de Mel
quis a nouenta y dos años el Li
cen.do D.n Fr.co de Leon Indios

Oan Vautista Tamayon Piostre de la cofradia de
nuestra señora de esperanza que está fuera de
la Cruz de esta ciudad de Cordoba y Antuan
el Lego dim.o que el dicho Cofrade de parte en nombre de
dicha cofradia de la Vera Cruz que está fuera de
esta ciudad en que pretende que está sin fundamento la
dicha no ade tener perdon verde. ni cera verde
ni cirios verdes. ni manidores. y niños. y no tomando la
defensa mas de en quanto se le pidiere dido
que el dicho Pedimento alegar por lo que en cuanto a la
cofradia por lo general no se sabe cierto la razon
porque en la dicha nuestra cofradia. no se trae
cera verde. ni cirios verde y solamente se trae
el perdon verde y es costumbre antiguo en la dicha
nuestra cofradia que a mas de cinquenta. y de
sesenta años que se usa la cofradia tiene el dicho perdon
verde y es cierta en esta posesion sin contradicion
de persona alguna y la parte contraria no tiene
derecho. ni fundamento para lo pedir y dir ma
yormente que el dicho perdon verde de ningun tiempo
a en nuestra señora de esperanza y tan tomado
que en nuestra cofradia es tan fuerte de antiguedad
Cristiana de el dicho tiempo de el dicho en cuyo tiempo
se mon de su cofradia por lo que se notoria y con
siente que en el dicho cofradia se tuvieren una mas
mas y no finidas y cera y cirios y no se tiene
ni tienen oninguno de el dicho perdon la dicha cofradia
a la otra

Por tanto pido y suplico a V.m. de la auenauer lugar
con tiene en el dicho cofradia la que el dicho parte pide
y en todo hacer justicia y en lo necesario el offio de
V.m. imploro &c

Fr. Nicolas de
Lemos

1889, febrero, 3-1889, abril, 9. Pleito interpuesto por los hermanos de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y María Santísima de la Esperanza, establecida en la Iglesia de San Jacinto de Triana, en su Capilla de los Marineros, quienes reclaman la devolución de su sagrada imagen, que se encuentra depositada en casa de un particular

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 15927, nº 11

Este curioso y llamativo expediente, nos muestra la desesperada reclamación de los hermanos de la Hermandad de las Tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza de Triana, quienes, con el apoyo del entorno vecinal y la declaración de numerosos testigos, denuncian la inusitada situación de desprotección en que se hayan al haber sido depositada su imagen titular desde el año 1868 -cuando se incautó la capilla de los Marineros como efecto de la Revolución Gloriosa o Septembrina- en la casa particular de D. Carlos Astolfi, mayordomo de la Hermandad del Patrocinio.

Son años convulsos en los que la Hermandad de la Esperanza vive un periodo de decaimiento, siendo obligados a trasladarse a la parroquia de San Jacinto y la Virgen de la Esperanza de Triana es custodiada en las dependencias de dicha iglesia.

Es ese el momento en el que el mayordomo del Cachorro, sirviéndose de la amistad que le unía con el capellán de San Jacinto y argumentando la gran devoción que a la sagrada imagen de Nuestra Señora le tenía, favorecido además por el hecho de que su hermana era camarera de la Esperanza de Triana, solicita al capellán el depósito de la sagrada imagen en su propia casa, prometiendo a cambio vestirla decorosamente para su exposición al culto público cuando reabrieran su parroquia.

La imagen de Nuestra Señora de la Esperanza fue depositada en el domicilio del mayordomo Astolfi, donde coincidió con la talla de la Virgen del Patrocinio. Tras solicitar Astolfi consejo al escultor Ángel Álvarez sobre la calidad artística de ambas efigies, previa a su devolución, este eligió sin dudar a la de las Tres Caídas como de mayor mérito artístico. Así las cosas, Astolfi llevó a la Esperanza de Triana a presidir cultos y salidas procesionales junto al Cristo de la Expiración: las imágenes habían sido intercambiadas y la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza se hallaba en poder de la Hermandad del Patrocinio.

No será hasta 1889 cuando la Hermandad de la Esperanza de Triana, de nuevo reorganizada, previo a realizar su salida penitencial, reclama la devolución inmediata de su sagrada efigie, de su verdadera imagen, de la que son legítimos propietarios "para tributarle los cultos prescritos en su regla".

De todo este curioso capítulo se desprende que Nuestra Señora de la Esperanza de Triana salió como Virgen del Patrocinio hasta 1889, una década en la que nadie denunció dicha suplantación de la imagen, hasta que un grupo de fervorosos hermanos decide reorganizar la actual cofradía de la capilla de los Marineros.

El expediente finaliza con el decreto de oficio dirigido por el señor vicario al gobernador civil de la provincia, advirtiéndole de la situación y de los graves conflictos que en el barrio de Triana podrían suceder en caso de no solucionarse a la mayor brevedad tan irregular situación.

Este expediente, sin haber sido identificado hasta este momento en este Fondo Arzobispal, ha dado pie a numerosos artículos en redes sociales y prensa periodística. Afortunadamente, el documento que lo corrobora ha sido localizado.

Nuria María Prados Torres

J. M. y J. † Año de 1889.

Sevilla. Sn Jacinto. | L.

TRIBUNAL DEL PROVISORATO DE SEVILLA

Y SU ARZOBISPADO.

Expediente á instancia de la Hermandad de Nro Padre Jesus de las Penas Caidas y María Sma de la Esperanza.

Sobre devocion de la Imagen de Nra Sra de la Esperanza.

Sr. Provisor y Vicario general

D.

NOTARÍA.

Partes.

Procuradores.

NUESTRA SEÑORA DE VALME DE DOS HERMANAS

1859, octubre, 5-1859, octubre, 22. Solicitud que realizan el clero, ayuntamiento y vecinos de la villa de Dos Hermanas para que la imagen de Nuestra Señora de Valme, nuevamente restaurada por los Duques de Montpensier, sea trasladada procesionalmente desde su antigua ermita a la parroquia, con ocasión de calamidades públicas

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9899, nº 16

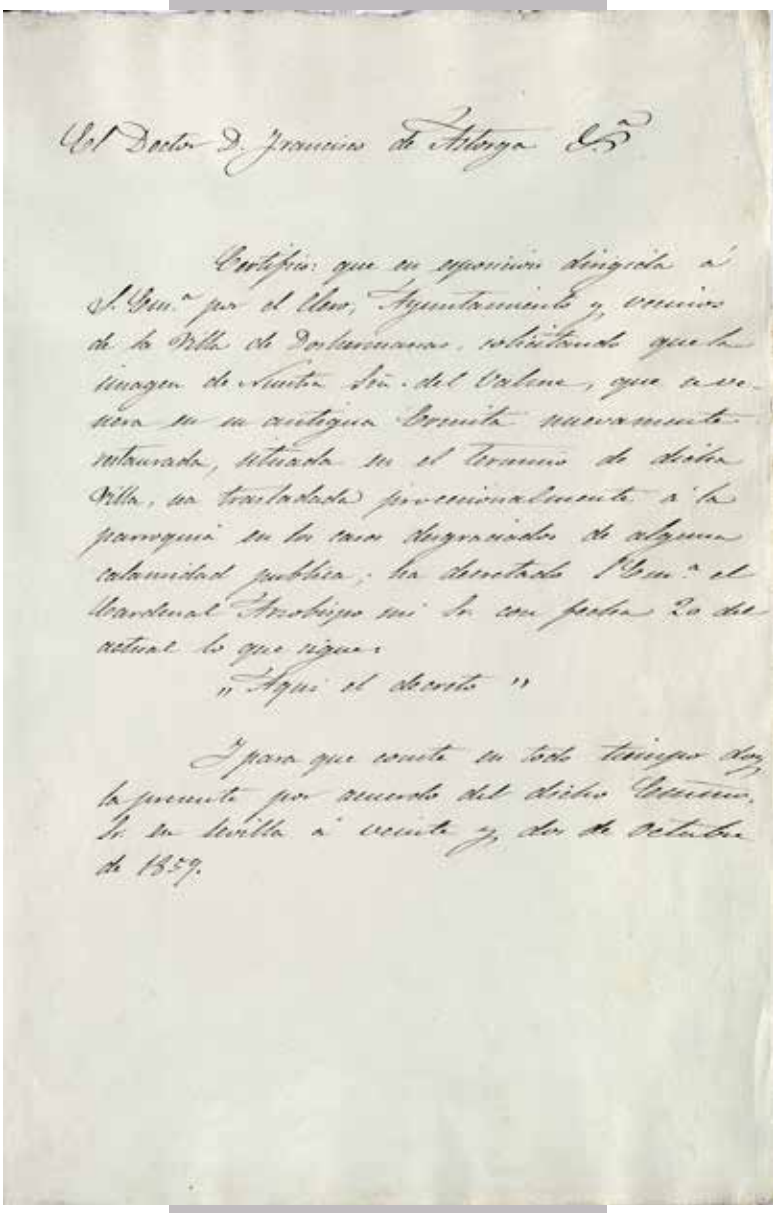
Atendiendo a los derechos y prerrogativas de los que goza la Hermandad de Nuestra Señora de Valme de Dos Hermanas, una serie de vecinos organizados en comisiones nombradas por el Ayuntamiento, así como miembros del clero y vecindario en general, reclaman la vuelta de la venerada imagen de Nuestra Señora, cuyo origen data de la época de la conquista de la ciudad de Sevilla por el santo rey don Fernando.

Dichos vecinos vieron con dolor cómo, tras la invasión francesa, se destruyó la capilla del Cortijo de Cuarto en la que se custodiaba y veneraba la sagrada efigie, motivo por el que, para evitar males mayores, fue trasladada a la iglesia parroquial de la misma villa.

Una vez restaurada la capilla en el Cortijo de Cuarto, a expensas de la generosidad de los duques de Montpensier, solicitan la traslación a la reedificada capilla para el día de su fiesta principal, así como nombrar capiller que, bajo la dirección de la hermandad, se encargue del cuidado de la capilla y la custodia de las alhajas. Incluye misiva de los infantes duques.

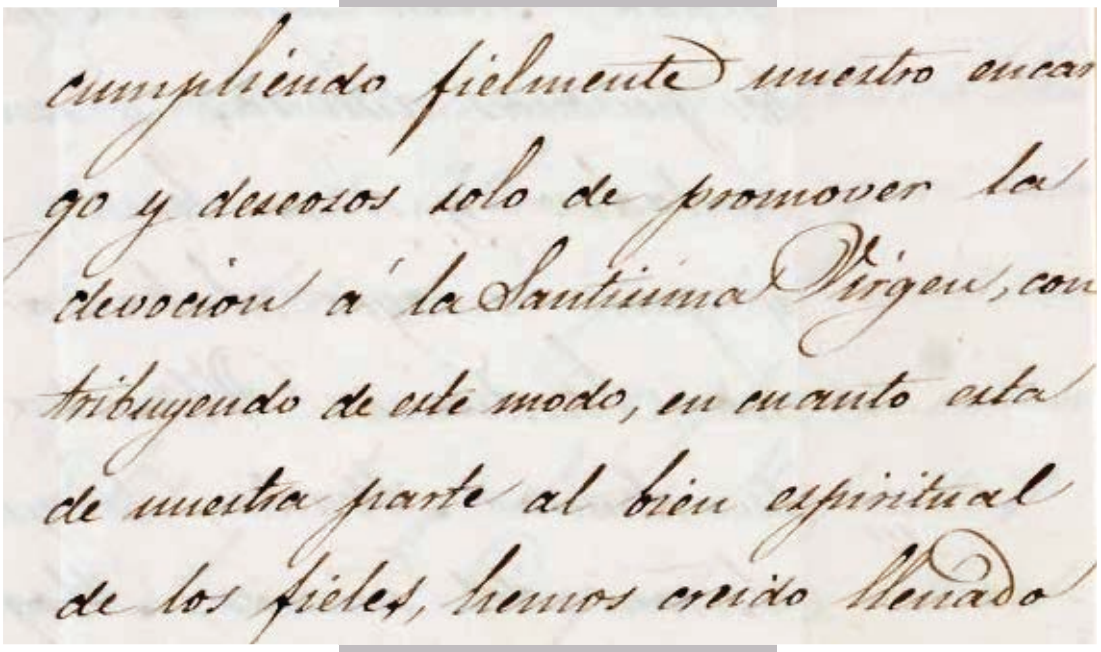
El Señor arzobispo D. Manuel Joaquín Tarancón y Morón decreta diecisiete días después de la solicitud la vuelta de la imagen a su santuario, con la condición de que -siempre que la situación de calamidad o desgracia lo requiera y previa su anuencia- la efigie pueda volver a la vecina iglesia parroquial, a legua y media de distancia, para que el pueblo pueda contar con su asistencia:

> "Certifico que en exposición dirigida a / Su Eminencia por el clero, ayuntamiento y vecinos / de la villa de Dos Hermanas, solicitando que la / imagen de Nuestra Señora del Valme, que se ve- / nera en su antigua Ermita nuevamente / restaurada, situada en el término de dicha / villa, sea trasladada procesionalmente á la parroquia en los casos desgraciados de alguna / calamidad pública; ha decretado Su Eminencia el Cardenal Arzobispo mi Señor (…)"



Esta justa reclamación de devolución y vuelta de la imagen a su ermita, a su enclave original, es una muestra más de la devoción que la localidad de de Dos Hermanas le profesa desde la Edad Media a Nuestra Señora de Valme, consuelo y valimiento del pueblo ante adversidades.

Nuria María Prados Torres


cumpliendo fielmente nuestro encar-
go y deseosos solo de promover la
devocion á la Santísima Virgen, con-
tribuyendo de este modo, en cuanto esta
de nuestra parte al bien espiritual
de los fieles, hemos creido llenado

1859, noviembre, 27. Reglas de la Hermandad reorganizada de Nuestra Señora de Valme de la villa de Dos Hermanas
AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9899, nº 17

Este códice manuscrito en 4º, incluye, previo a la regla, un detallado relato de la "Tradición histórica de la Santísima Virgen de Valme [de Dos Hermanas] y esfuerzos notables de los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier por perpetuarla" desde la época del santo rey San Fernando hasta 1859, fecha de su confección.

Este valioso documento, además de contener las reglas propiamente dichas, divididas en ochenta y tres capítulos y rubricadas por seis de sus hermanos, incluye la relación histórica del traslado de la sagrada imagen y su pendón –"ofrecido como trofeo de guerra a los pies de la Reyna de los Ejércitos y de la victoria, por el caudillo de las huestes cristianas"– hasta la iglesia parroquial de la localidad a principios del siglo XIX. La capilla, amenazada de ruina, no fue definitivamente restaurada hasta 1858. Los infantes duques sufragaron los gastos de reparación de la misma y del pendón (en estado lamentable según relatan). El traslado de vuelta definitivo supuso para los devotos el mayor júbilo, celebrándose con corrida de novillos y reparto de dos mil reales y pan a los pobres, entregados al alcalde D. Manuel Lozano.

Nuria María Prados Torres

é individuos de la Hermandad reorganizada para tributarle culto y pública adoración, nombrados al efecto de confeccionar una nueva Regla de la citada Hermandad, puesto que actualmente no existe alguna otra que deba servirle de norma en sus actos, cumpliendo fielmente nuestro encargo y deseosos solo de promover la devoción á la Santísima Virgen, contribuyendo de este modo, en cuanto esta de nuestra parte al bien espiritual de los fieles, hemos creído llenado nuestro cometido disponiendo dicha Regla bajo los capítulos siguientes.

Capitulo 1.º

De

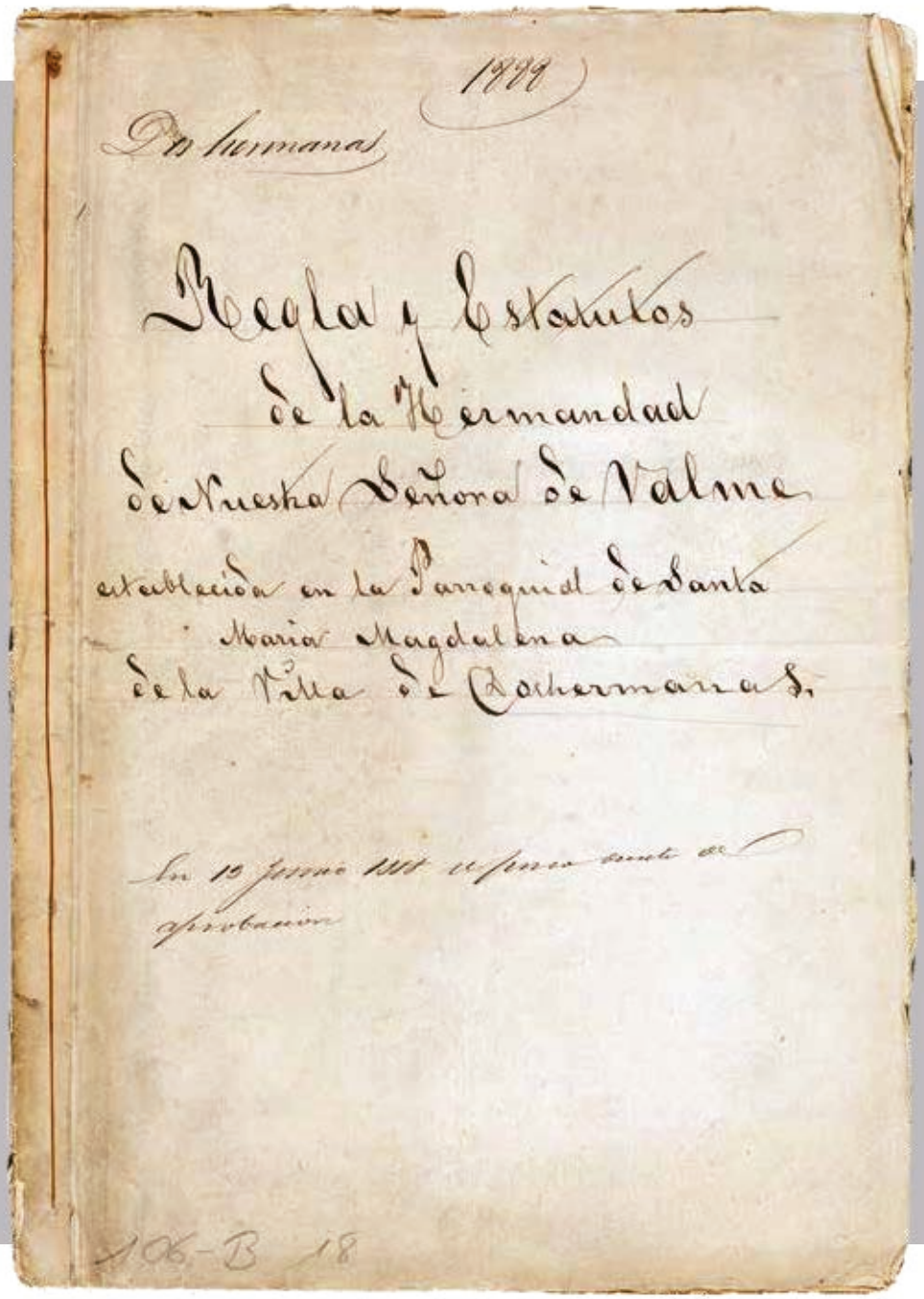
la Hermandad y su objeto

Art.º 1.º

La Hermandad de Nuestra Señora del Valme es puramente una congregacion de buenos cristianos y devotos especiales de María Santísima reunidos para tributar los debidos cultos a Dios y á su escelsa Madre contribuyendo de este modo al bien espiritual de los fieles.

2.º

Todos los años se hará una novena á la Santísima Virgen del Valme, patrona titular de la Hermandad, la cual dará principio el dia 10 de Sbre. — y concluirá el 18 del mismo mes.


1888

Dos hermanas

Regla y Estatutos
de la Hermandad
de Nuestra Señora de Valme
establecida en la Parroquial de Santa
María Magdalena
de la Villa de Dos Hermanas.

En 13 junio 1888 se puso decreto de aprobación

106-B 18

1870-1888. Regla y estatutos de la Hermandad de Nuestra Señora de Valme, establecida en la parroquial de Santa María Magdalena de la villa de Dos Hermanas
AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9899, nº 20

Al tratarse de una hermandad cuya documentación es escasa y fragmentaria, con pocos o escasos testimonios que corroboren su existencia, ponemos en valor este ejemplar de las reglas, poniendo especial énfasis en la nota de decreto de aprobación en portada: "En 13 de junio de 1888 se puso decreto de aprobación".

El expediente incluye correspondencia vinculada con su aprobación e informes varios de párrocos al respecto.

A día de hoy han sido derogadas en favor de las actualmente vigentes, aprobadas en 1992, adaptadas a las Normas Diocesanas y al Código de Derecho Canónico.

Nuria María Prados Torres

NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN DE UTRERA

1670, agosto, 20-1670, octubre, 2. Pleito a instancia de la Cofradía de Nuestra Señora de Consolación de El Arahal contra el mayordomo y Cofradía de Nuestra Señora de Consolación del Convento de la Victoria de Utrera

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 12620, nº 15

La Virgen de Consolación tiene una larga tradición en Utrera desde la antigüedad, en la que fue protagonista de la romería más importante de España. Este es uno más de los miles de pleitos entre hermandades conservados en el Fondo Arzobispal en su Sección de Justicia, relacionados con confirmación de privilegios y resolución de conflictos o litigios por cuestiones de protocolo en procesiones, actos públicos o por cuestiones internas de las hermandades.

El expediente que nos ocupa está relacionado con la queja interpuesta por la Cofradía de Consolación de El Arahal con la de la misma advocación de Utrera, por pedir limosnas en su territorio. La primera incoa pleito contra el mayordomo de la segunda para que no acuda a pedir limosnas ni lucir sus estandartes en fiestas y procesiones que se celebren en la villa de El Arahal.

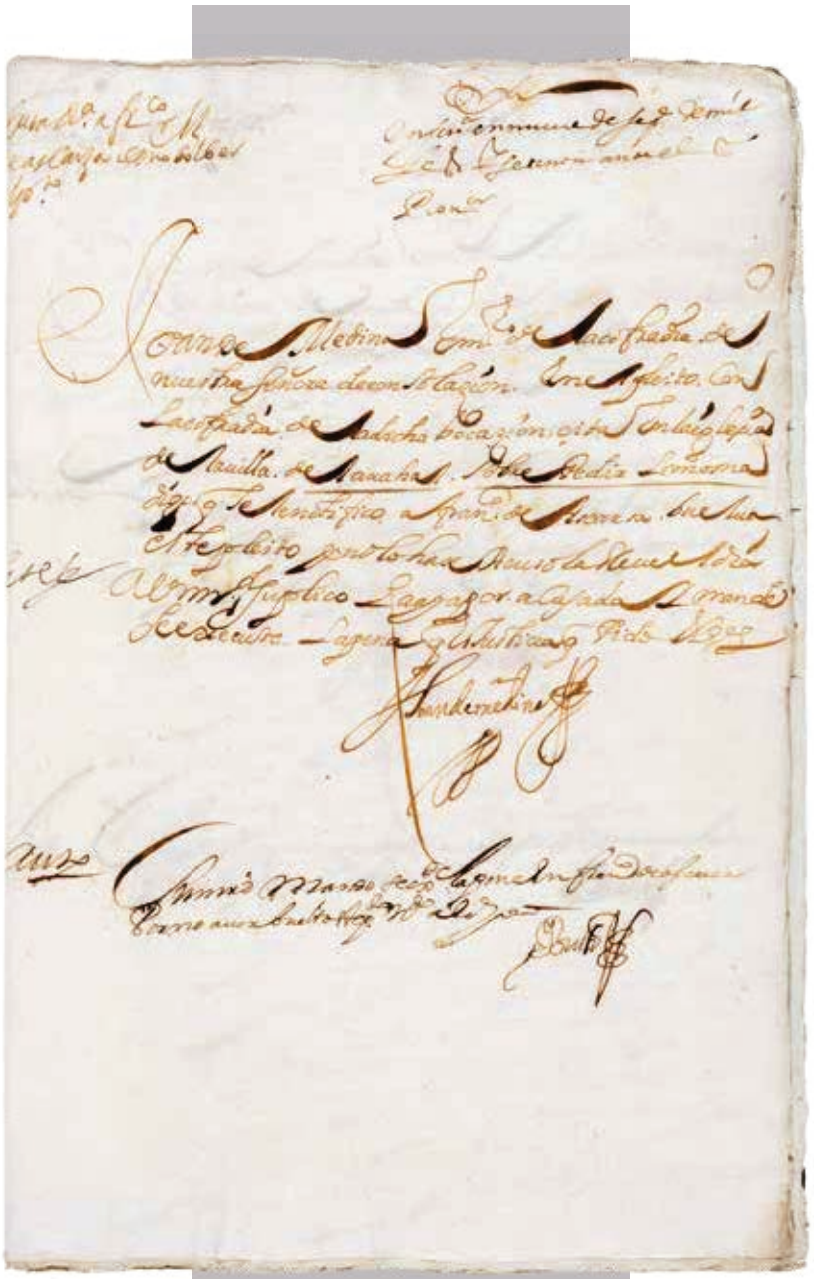
La Cofradía de Nuestra Señora de Consolación de Utrera, por su parte, alega que está en posesión de pedir limosnas, trigo y aceite para su mantenimiento desde antiguo los días de fiesta, gozando asimismo del derecho de lucir sus estandartes e insignias en sus funciones, tanto en Utrera como "en todos los lugares circunvecinos".

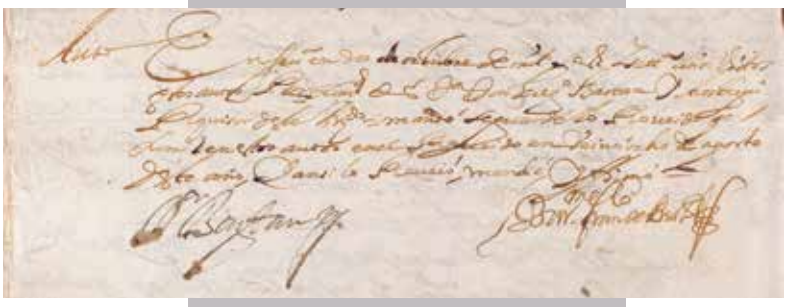
Finaliza el expediente con sentencia del provisor arzobispal D. Gregorio Bastán y Aróstegui:

> "Auto. En Sevilla en dos de octubre de mil seiscientos y setenta años vistos / estos autos por Su Merced el Doctor Don Gregorio Bastán y Aróstegui / Provisor deste Arzobispado, mandó se guarde lo proveído por / su Merced en estos autos en el proveído en veintiocho de agosto / deste año, y ansí lo proveió, mandó y firmó".

Un ejemplo más de la veneración que esta advocación mariana ha recibido desde el s. XV en adelante, extendiéndose desde la campiña sevillana a la Baja Andalucía y propagándose al resto de España, y muestra fehaciente del problema de las dobles advocaciones con las que el gobierno de la diócesis hubo de lidiar en los siglos XVII y XVIII.

Nuria María Prados Torres





1677, octubre, 2-1678, marzo, 3. Pleito de la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación del Convento de San Francisco de Paula de Utrera, contra la Cofradía de la misma advocación de la Parroquial de Santa María Magdalena de El Arahal, en relación a la concordia que entre ambas existe desde antiguo

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 12620, nº 17

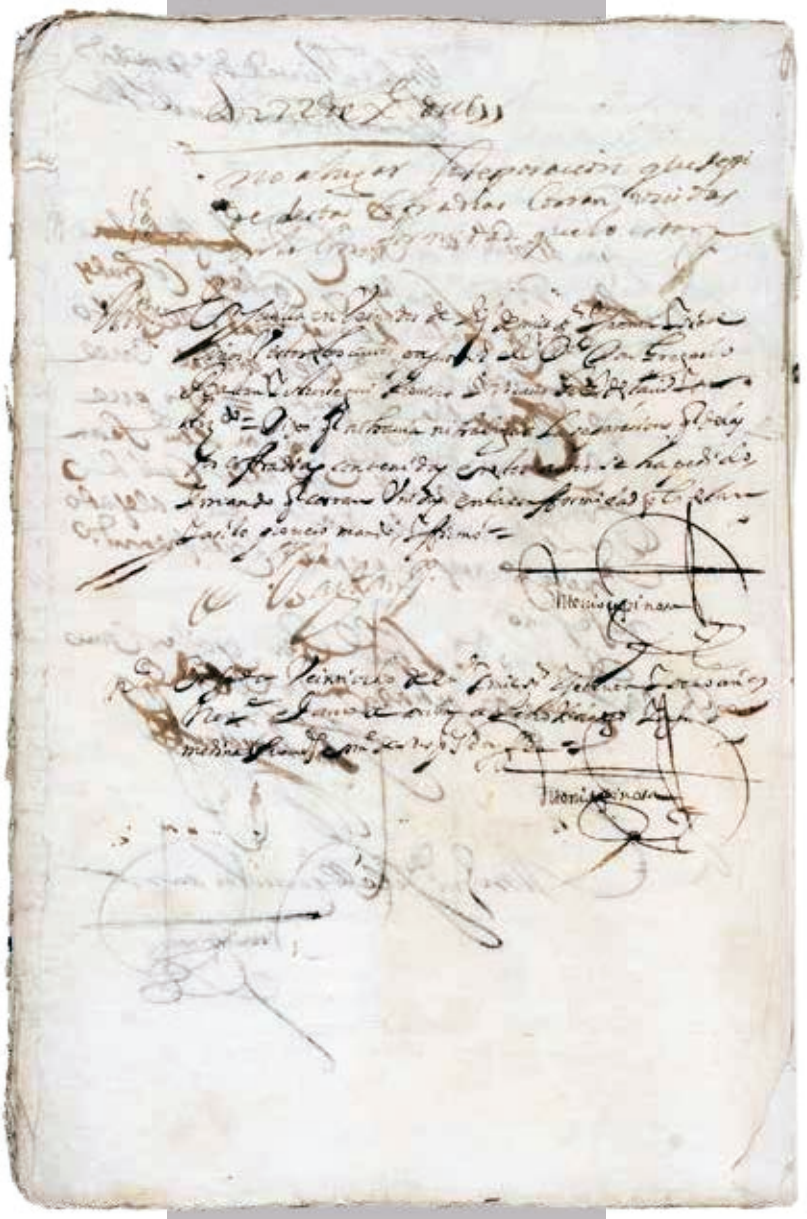
La Cofradía de Consolación de Utrera solicita del señor fiscal revoque el acuerdo del año anterior por el que varios de sus hermanos, sin autoridad eclesiástica, realizaron con la de la misma advocación de El Arahal, y declaren nulo tanto el acuerdo como la escritura que firmaron sin licencia. Solicitan asimismo la devolución de estandartes e insignias depositados en El Arahal sin consentimiento previo ni acuerdo de cabildo.

El provisor y vicario general de Sevilla sentencia en las últimas hojas del expediente:

> "No ha lugar a la separación que se pide destas cofradías. Corran unidas en la conformidad que lo están".

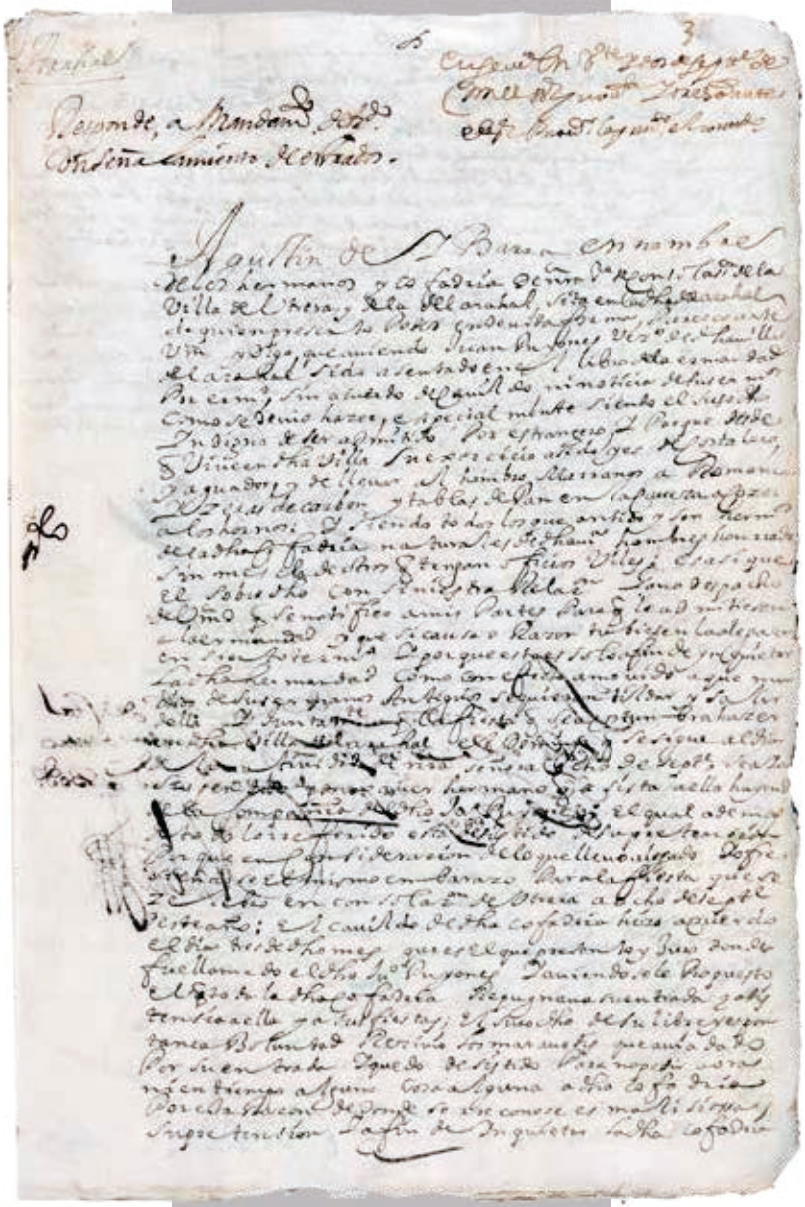
La venerada imagen de Nuestra Señora de Consolación provocó un fervor devocional tan importante que cruzó fronteras y provocó que un siglo más tarde, Carlos III llegase a prohibir la tumultuosa romería, por los desórdenes y altercados que se producían, y por la imposibilidad de controlar a un número tan importante de personas en un lugar tan reducido.

Nuria María Prados Torres



1693, septiembre, 3-1693, septiembre, 19.
Pleito a instancia de Juan Puyones, vecino de El Arahal y uno de los hermanos de las Hermandades unidas de Consolación de Utrera y El Arahal, contra dicha hermandad, por no dejarle asistir a la fiesta de Consolación de Utrera y demás funciones, como es su derecho

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 12620, nº 21



Este vecino reclama su derecho de asistencia a cabildo y fiestas de la Cofradía de Consolación de Utrera y Arahal unidas, al haber sido asentado en el libro de hermanos de la mismas desde hace un año, habiendo entregado las limosnas para enterramiento de hermanos que establece la regla y teniendo una inmensa devoción a Nuestra Señora de Consolación.

Argumenta que, algunos hermanos, por mala voluntad, lo han asentado en el libro de hermandad como de nacionalidad francesa, cuando en realidad es de Navarra "la Alta" y se queja de habérsele privado de asistir ese año a la fiesta y funciones de Consolación el 8 de septiembre, por lo que eleva pleito a la Audiencia Arzobispal de Sevilla, acusando de calumnias al mayordomo y demás oficiales y hermanos.

Por su parte, los hermanos alegan que se le asentó en el libro de hermanos sin acuerdo de cabildo previo. Lo consideran indigno "por extranjero y por tener una profesión vil, pues ejerce de costalero y aguador llevando al hombro marranos y carbón, y tablas y pan para cocer en los hornos en la cabeza, siendo los demás hermanos naturales de la villa y de oficios que no son viles". Consideran maliciosa su pretensión y afirman que su único fin es inquietar a la cofradía.

Un ejemplo más del numerosísimo volumen de pleitos interpuestos por particulares contra cofradías y hermandades a los que se les niega la posibilidad de poder entrar a formar parte de las mismas por motivos diversos.

El aspirante finalmente recibe, en el breve espacio de unos cuantos días, auto judicial a su favor.

Nuria María Prados Torres

NUESTRA SEÑORA DE SETEFILLA DE LORA DEL RÍO

1694, mayo, 27. Pleito incoado por el licenciado Juan de Megías Liñán, pbro. y promotor fiscal de la Audiencia del Bailiato de Lora del Río, contra D. Alonso Ramírez de Montalvo, clérigo de menores órdenes, capellán y mayordomo de la Hermandad de Setefilla

AGAS, FA, Secc. III, Sign 9943, nº 4

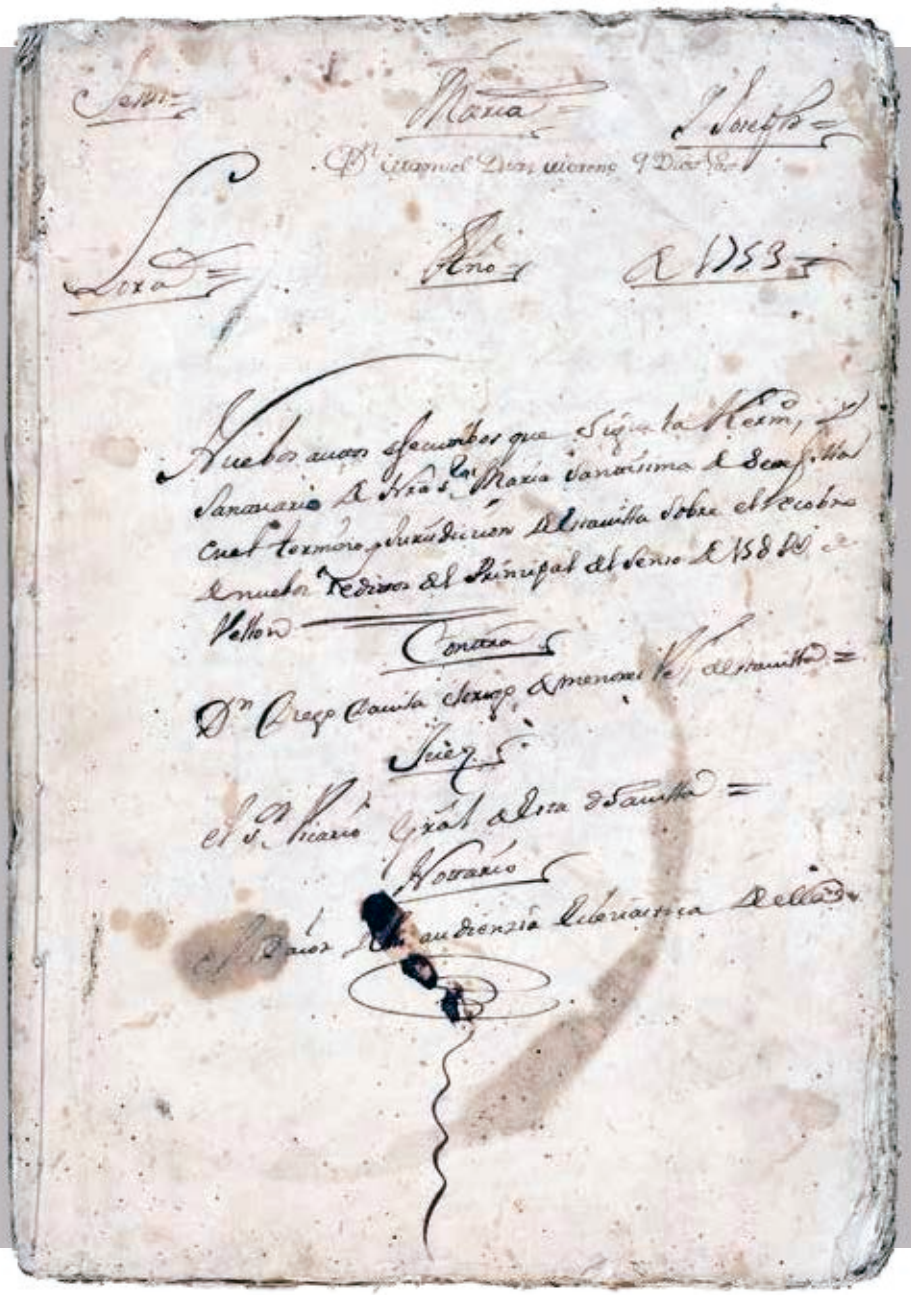
Mostramos este curioso pleito incoado por el propio fiscal de la Audiencia del Bailiato de Lora, contra el capellán y mayordomo de la Hermandad de Nuestra Señora de Setefilla de la villa de Lora del Río, para que libere, del rico caudal que dicha hermandad tiene, lo necesario para poder realizar unas nuevas andas de plata y madera dorada y estofada –como las que desde antiguo tenía, y que en ese momento se encontraban en muy mal estado e inseguras– que permitan el traslado de la imagen de la patrona de dicha villa, Nuestra Señora de Setefilla, sin peligro para la misma.

Dicho presbítero denuncia que desde hace dos años la imagen está detenida en la villa de Lora sin poder volver a su casa, en el poblado de Setefilla, a legua y media de distancia de la misma. Textualmente indica:

> "suplico a Vuesa Merced apremie con sensuras i por los de- / mas remedios del derecho al dicho Maior- / domo a que dentro de un brebe termino que Vuesa Merced / le señale, atento a que la dicha imaxen esta / en esta villa detenida y que no ai andas en que / poder bolver a su santa casa i que es preçiso / buelba con la desençia que ciempre se a estila- / do y que se debe a tan santíçima i debotíçima ima- /xen, senescaia [sic. centenaria] cabe la fábrica de las dichas an- / das de plata y xaga otras de madera sobredoradas / para las festibidades ordinarias como antes tenía / procediendo por todo rigor que çi es justiçia (…)".

Concluye el expediente con auto de sentencia de 27 de mayo del fiscal D. Francisco Juan Garrido y Peñasco, con mandato de realización de dichas dos andas para el 24 de junio, día de San Juan, día en el que está previsto el traslado de la imagen de la patrona, permitiendo de este modo que el traslado de la imagen se realice con la mayor seguridad y decencia.

Nuria María Prados Torres



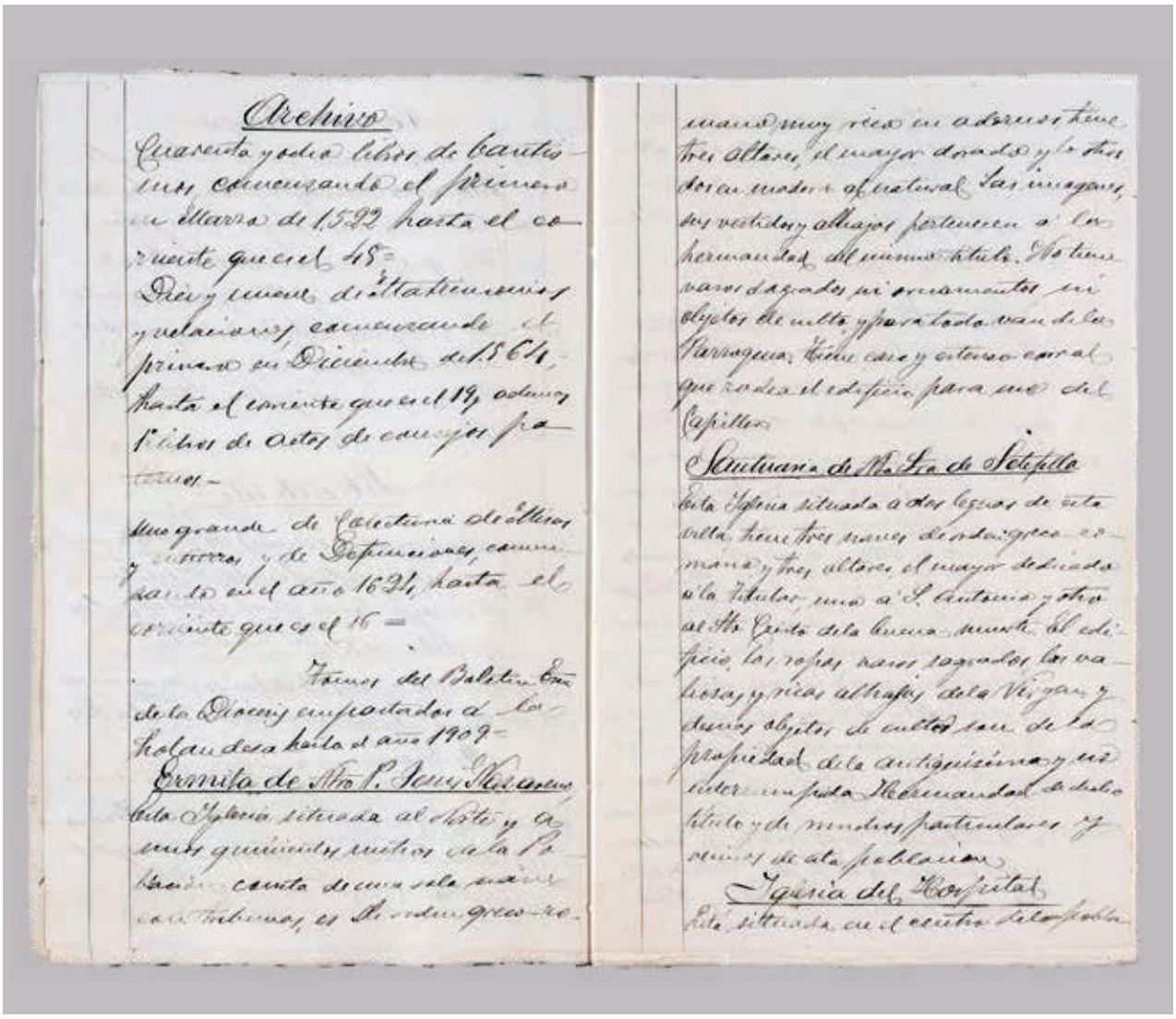
1747-1753, octubre, 29. Nuevos autos ejecutivos que sigue la Hermandad y Santuario de Nuestra Señora María Santísima de Setefilla, en el término y jurisdicción de la villa de Lora, contra Diego Dávila, clérigo de menores y vecino de esta villa, relacionado con el recobro de réditos del principal de un censo que se halla en el arca de tres llaves en la Iglesia Mayor Parroquial de la misma

AGAS, FA, Secc. III, Sign 9944

La cofradía y santuario de Nuestra Señora de Setefilla, por autos ejecutivos y de apremio, reclama la cobranza del censo y réditos anuales que le pertenecen.

El vicario general de la villa de Lora sentencia el pregón de la almoneda a viva voz durante cuatro viernes, con mandamiento de apremio sobre los bienes del mencionado clérigo de menores órdenes, para que devuelva lo que está debiendo a dicha hermandad y santuario, para mayor honra y cuidado de la imagen y santuario de Nuestra Señora.

Nuria María Prados Torres



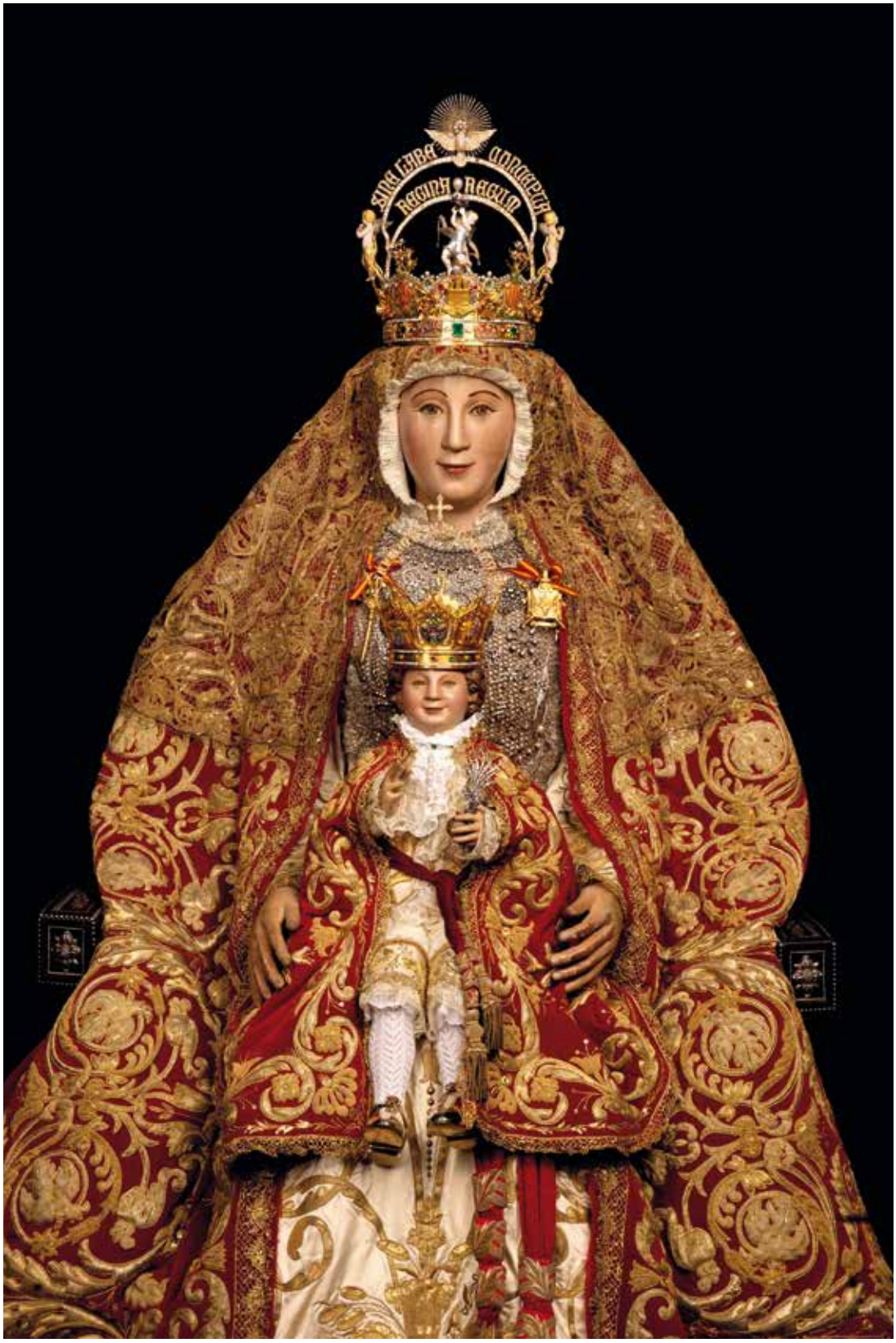
1886-1910. Inventario general de la Iglesia Parroquial de Ntra Sra de la Asunción, Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Iglesia de Nuestra Señora María Santísima de Setefilla, Iglesia del Santo Hospital e Iglesia del exconvento de los Padres Mercedarios de Lora del Río
AGAS, FA, Secc. IV, Sign. 14568, nº 5.1

Los inventarios de bienes y posesiones son muy pormenorizados e incluyen la descripción de objetos litúrgicos siendo muy expresivos de las corrientes de piedad popular, debiendo ser considerados muy ilustrativos del patrimonio de cada iglesia, convento o, como el caso que nos ocupa, ermita, siendo por tanto muy interesantes para estudiosos de historia local o del arte y más interesante aún en la vertiente de espiritualidad popular. Contamos en este Fondo Archivístico con inventarios cuyas fechas extremas van de 1749 a 1927.

Presentamos en esta ocasión dos inventarios de los siglos XIX y XX con la descripción de la fábrica y estado de la iglesia santuario de María Santísima de Setefilla, a dos leguas de distancia (nueve kilómetros y medio aproximadamente) de la villa de Lora. Aportan asimismo los nombres propios de particulares -las señoras Montalvo y Quintanilla- que costearon las obras.

Nuria María Prados Torres

NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES



1634, junio, 14-1635. Pleito a instancia de la Cofradía de la Veracruz y Sangre de Nuestro Señor Jesucristo sita en el Convento de San Francisco, contra las Cofradías de Nuestra Señora de los Reyes (que vulgarmente llaman de los Sastres), la de las Santas Vírgenes y la de San Diego, relacionado con precedencias en procesiones

AGAS, FA, Secc. III, Sign. 9864, nº 5

La imagen de la Virgen de los Reyes ha dejado secuelas iconográficas en la ciudad de Sevilla a lo largo de los siglos. Ya desde el s. XIII se empiezan a hacer réplicas, igualmente sedentes y de vestir, prueba inequívoca del éxito de su iconografía y de la enorme devoción que ya en ese momento la Virgen de los Reyes tenía entre la población sevillana: la Virgen de los Reyes de los Sastres, la Virgen de las Aguas del Salvador y la Virgen de los Reyes de San Clemente, son muestra de ello.

En la parroquia de San Ildefonso reside la Virgen de los Reyes del gremio de los alfayates o de los sastres, imagen del siglo XIII, aunque muy modificada en los siglos XVI y XVIII. Su sobrenombre "de los Sastres" procede de la leyenda de que fue el propio San Fernando quien cosió con sus manos un estandarte de batalla que representaba a la Virgen, que había sido dañado por una flecha, pues por la grandeza de la representada sólo la dignidad de un rey podía reparar el daño. De ese gesto regio los sastres tomaron por patrona gremial a esta imagen, formando una de las hermandades más antiguas que existen en Sevilla, pues según tradición fue fundada por el propio rey San Fernando en el año 1250. Más allá de estos orígenes legendarios lo que sí consta -a través de la publicación de Ortiz de Zúñiga- es su presencia en la procesión del Corpus desde el año 1506, y al parecer con el paso de su titular, residiendo por entonces en el hospital de San Mateo, propiedad de la hermandad y saliendo en procesión el día de San Clemente, aniversario de la Reconquista de Sevilla.

En 1579, tras la reducción de hospitales decretada por el cardenal Rodrigo de Castro, pasó a la parroquia de San Nicolás y de allí en 1611 a una capilla cedida en el convento Casa Grande de San Francisco. Con la demolición de este, desde el año 1840 la hermandad reside en la parroquia de San Ildefonso.

Este expediente que ahora mostramos es un ejemplo más de la infinidad de pleitos conservados en estos fondos archivísticos sobre precedencias y pugnas entre hermandades que reclaman se respete la antigüedad y lugar que les corresponde en base a la misma en sus funciones: la Cofradía de la Veracruz argumenta que, puesto que es la más antigua de la ciudad "y aún deste Reino y de tan grande lustre como es notorio" debe preceder en cualquiera de sus funciones a las demás.

Se trata de un caso complicado para la justicia eclesiástica, motivo por el que se eleva a Roma y concluye con letras apostólicas, pues tal y como la Hermandad de la Virgen de los Sastres argumenta, en 1623 la hermandad recibió de S.S. Urbano VIII una Bula Apostólica en la que se le reconoce a la corporación que "…tiene todo el derecho de presidir a las demás cofradías de Sevilla…" en la procesión del Corpus Christi. Así mismo tuvo esta hermandad el privilegio de encargarse de custodiar el cuerpo incorrupto de San Fernando cuando era expuesto a la pública veneración.

Nuria María Prados Torres

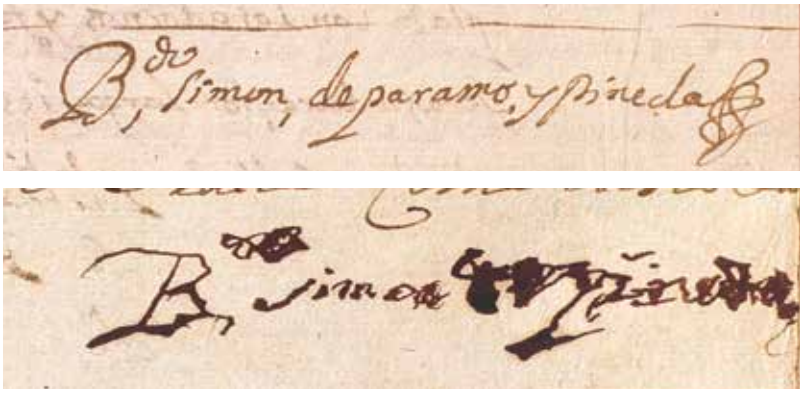
1683-1690. Informaciones y dibujos sobre el proyecto de altar y trono para San Fernando de Bernardo Simón de Páramo y Pineda y de José Granado de la Barrera

AGAS, FA, Secc. II, Sign. 9783, nº 4 y 7

Para contextualizar el momento histórico del expediente que mostramos, debemos señalar que la canonización del santo rey San Fernando había ocurrido doce años antes, en 1671. La Capilla Real se preparaba para albergar la nueva urna de plata que custodiaría su cuerpo y debía adaptarse a la devoción y veneración que Sevilla le rendía. Este largo y costoso proceso no concluyó hasta 1729. Pues bien, entre 1683 y 1694, durante la época del arzobispado de D. Jaime de Palafox y Cardona -anteriormente arzobispo de Palermo e influido sin duda por lo que en su etapa pontifical había visto allí- se proyectó dotar a la Capilla Real de Sevilla de un llamativo retablo de mármoles coloreados, para el que se seleccionó el diseño del arquitecto Bernardo Simón de Pineda, uno de los principales retablistas del Barroco sevillano. El alcance del proyecto fue tal, que se pidió opinión a los afamados arquitectos romanos Juan Bautista Contini (Gio Battista Contini, discípulo de Bernini) y Angelo Italia, así como al ingeniero Scipione Basta, de Palermo. Todos ellos revisan, informan y dan su parecer sobre las ideas que llegaban desde Sevilla.

Exponemos el informe de 1683 de Bernardo Simón de Pineda solicitando que dichas obras se realizasen con materiales y artistas españoles, llegando incluso al detalle de facilitar una extensa relación de canteras de España desde las que proveer los mármoles necesarios dependiendo del color que cada pieza requiriese. El arquitecto es partidario de obtener los mármoles de canteras españolas, preferiblemente cercanas y en caso de no serlo, con opciones de ser trasportadas a Sevilla de manera fácil, abaratando los costes de la traída de materiales lo máximo posible, tal como él mismo indica:

> "(…) que donde los ay a propósito es en las Sierras de Filabres / en el Arçobispado de Granada, que ai jaspe blanco finísi- /mo que el todo de la obra y el sitio está emparaje a propo- / sito para el trasporte por mar, y tiene muy serca el embar- / cadero. Los de colores muy ricos los ai en Córdoba, An- / tequera, Cabra, Carcabuey, Morón y en el Almadén de / la Plata y verde en Granada, y mucho más finos que los / referidos los ai en Tortosa de tres géneros, y están / muy serca del Río Ebro para la combeniencia de el / trasporte (…)".



1683 y 1688. Rúbricas del arquitecto Bernardo Simón de Pineda en informe sobre intervención en el altar Virgen de los Reyes con un intervalo de cinco años entre ambas.

El expediente incluye asimismo informaciones varias relativas al dibujo del altar de la Virgen de los Reyes elaborado por Juan Bautista Contini y anotaciones para el tabernáculo y retablo de Nuestra Señora de los Reyes datados en el paréntesis de tiempo que va de 1688 a 1690.

La falta de medios económicos para llevar a cabo tan grandioso -y posteriormente considerado utópico- proyecto, provocó que, finalmente, no pudiese llegar a realizarse.

Incluye alzado acuarelado de diseño para la Capilla de los Reyes, con escala y sin data cronológica, aunque con anotaciones de la misma mano del resto de los apuntes recogidos en el expediente.

Nuria María Prados Torres

y che così stà ancor bene l'opera, mà y dubbio di trascorre
re con la spesa, mà quando si volessero fare l'capitel
li e base di metallo stavebbe meglio -
Si è pensato non esser necessario di collocare il quadro dell
assunta sopra l'altare, come stà espresso nel disegno
venuto di fuori, stante che non si pratica in un opera
tutta di scultura, e vi sono introdurvi pitture in simil
forme, stimandosi anche superfluo il replicare in un
istesso altare, l'istessa immagine collocata più alta
e in diversa atione, mà questo è solito porvi in altri
siti, come ne' fianchi delle cappelle sotto le volte, che
restano siti destinati à questo effetto, oltre che y forma
re l'ornamento dell'altare maestoso non ui più
restarsito, che poco, onde in quella altezza sarebbe
disdicevole le figure di quella picciolezza —
Essendosi fatto lo scandaglio di tutta la spesa dell'al
tare, scalini, pavimenti, balaustrata, e metalli -
anche quando si facessero l'Capitelli, e base di me
tallo come si è detto, si stima non passarebbe
la spesa di ~~di~~ 30000
Giob Batta Contini Arch.tto in Roma
(n.o 77)

1718, octubre, 23-1729, junio, 22. Pleito a instancia de D. Salvador Caro Serrato, maestro de sastre y mayordomo de la Capilla y Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes, sita en el Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla, quien reclama el resto del pago de un vestido bordado para la imagen de Nuestra Señora de los Reyes que desde hace once años le están debiendo

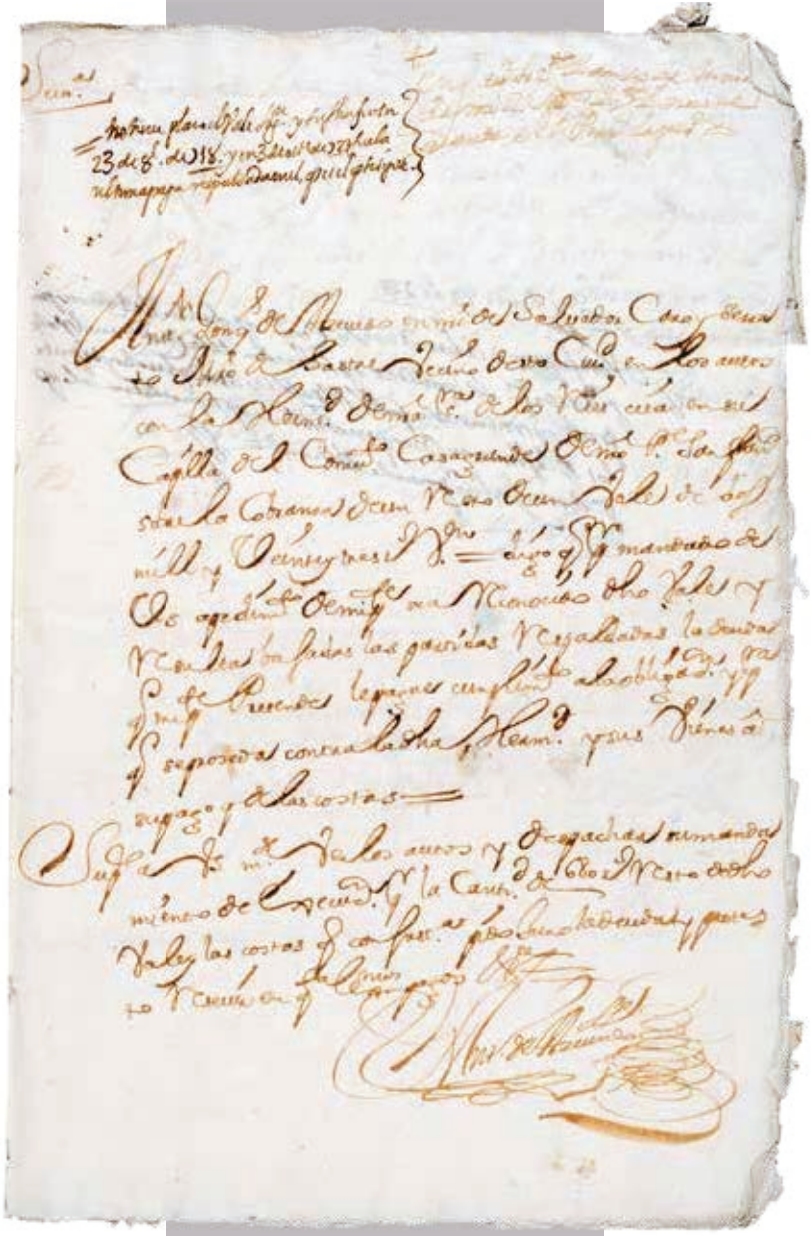
AGAS, FA, Secc. III, Sign 9989

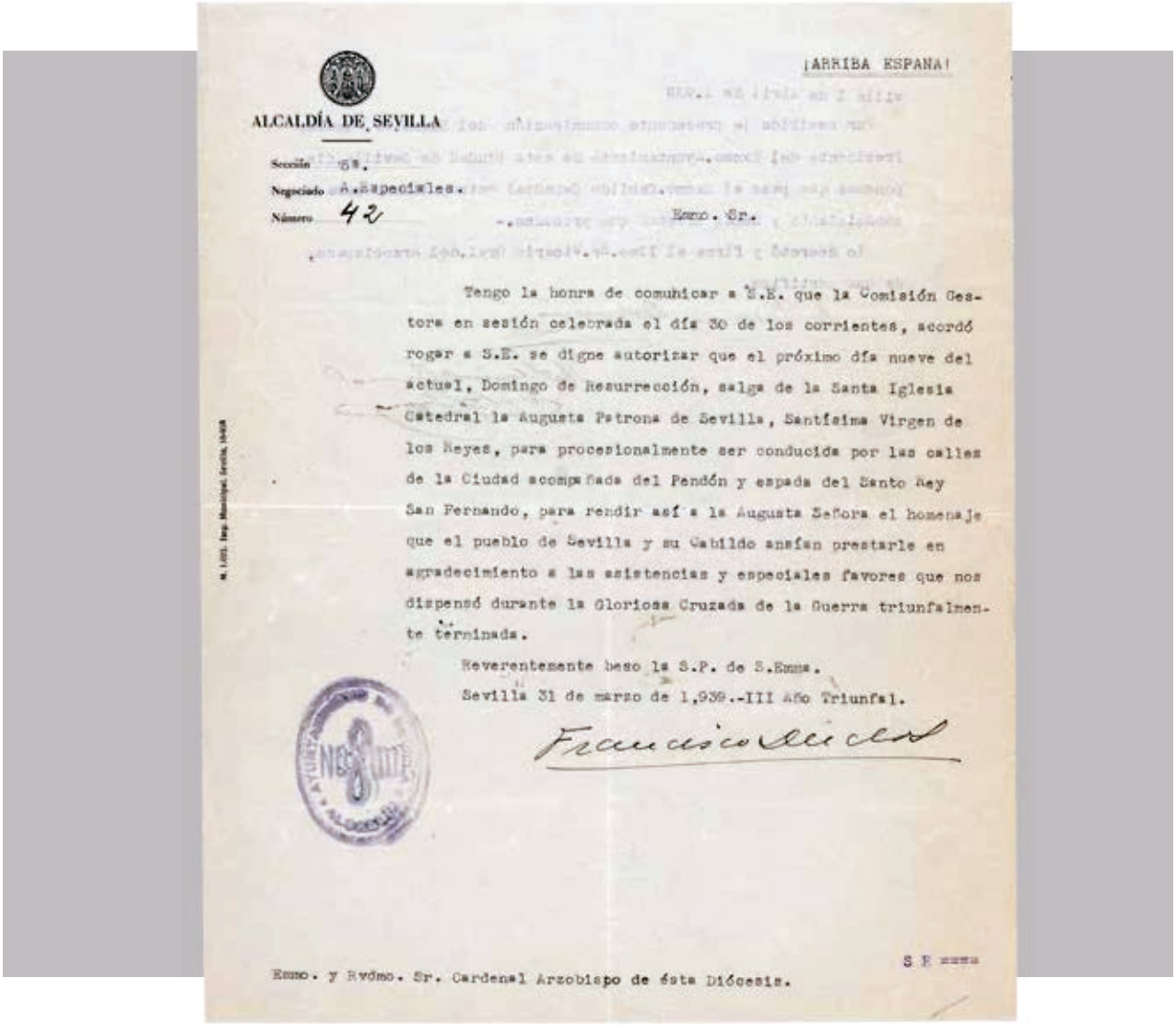
La subserie de Hermandades, dentro de la Sección III de Justicia, conserva más de 270 legajos, cuyas fechas extremas van desde el siglo XV al siglo XX. La mayoría de los expedientes conservados en las mismas, son pleitos entre hermandades o contra las mismas.

Mostramos este pleito del s. XVIII relacionado con la inmensa devoción que a la advocación de Nuestra Señora de los Reyes se le ha tenido siempre en Sevilla. Una muestra más de ello es la elevadísima cantidad que, para el ajuar y ornamento de la imagen devocional de Nuestra Señora de los Reyes, réplica de la patrona de la ciudad, su hermandad del convento de San Francisco (conocida como "de los sastres") le dedica: el maestro de sastre y antiguo mayordomo de la Capilla y Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes sita en el convento de San Francisco Casa Grande, Salvador Caro, realizó un vestido bordado para dicha imagen cuyo elevado costo fue de 2023 reales de vellón. De los mismos, tras once años de espera, la hermandad aún le adeuda más de 600 reales, por lo que se ve obligado a elevar a la justicia eclesiástica su justa reclamación, solicitando se proceda contra dicha hermandad y sus bienes para dicho pago y las costas del juicio que incoa.

Finaliza el expediente con el mandamiento por parte del señor provisor para que se le pague lo que se le está debiendo so pena de excomunión mayor. Un caso más de justicia impartida desde los tribunales eclesiásticos en aras de la armonía entre hermanos.

Nuria María Prados Torres





¡ARRIBA ESPAÑA!

ALCALDÍA DE SEVILLA

Sección 5ª.
Negociado A.Especiales.
Número 42

Emmo. Sr.

Tengo la honra de comunicar a S.E. que la Comisión Gestora en sesión celebrada el día 30 de los corrientes, acordó rogar a S.E. se digne autorizar que el próximo día nueve del actual, Domingo de Resurrección, salga de la Santa Iglesia Catedral la Augusta Patrona de Sevilla, Santísima Virgen de los Reyes, para procesionalmente ser conducida por las calles de la Ciudad acompañada del Pendón y espada del Santo Rey San Fernando, para rendir así a la Augusta Señora el homenaje que el pueblo de Sevilla y su Cabildo ansían prestarle en agradecimiento a las asistencias y especiales favores que nos dispensó durante la Gloriosa Cruzada de la Guerra triunfalmente terminada.

Reverentemente beso la S.P. de S.Emma.

Sevilla 31 de marzo de 1,939.-III Año Triunfal.

Francisco Ulloa

S.E. Emma

Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal Arzobispo de ésta Diócesis.

1939, marzo-abril. Solicitud de la Alcaldía de Sevilla para que procesione la Virgen de los Reyes en agradecimiento por la finalización de la Guerra Civil Española
ACS, FC, Secc. I, Sign. 11198, nº 9

Entre la numerosa e interesante correspondencia mantenida entre el Cabildo Capitular de Sevilla y autoridades civiles e instituciones desde el s. XVI en adelante, llama la atención este oficio con la solicitud de la Alcaldía de Sevilla para que, en 1939, procesione la Virgen de los Reyes por las calles de la ciudad, acompañada del pendón y la espada del santo rey San Fernando (la Lobera) "para rendir a la Augusta Señora el homenaje que el pueblo de Sevilla y su Cabildo ansían prestarle" como agradecimiento por la finalización de la Guerra Civil.

Sabemos por actas capitulares que el Cabildo accedió, y el 16 de mayo la Virgen, sin su palio de tumbilla, procesionó como desde el Cabildo municipal se solicitó. Fue este uno más de los numerosos cultos de acción de gracias organizados por el cardenal Segura al finalizar la Guerra… y es que, si atendemos al número de ocasiones en las que una imagen de Sevilla ha realizado salidas extraordinarias, sin duda la respuesta es la Virgen de los Reyes. Ella es la que más veces ha procesionado de manera extraordinaria, llegando a contar, sólo en el s. XX, con más de 22 salidas, muestra inequívoca del fervor devocional que Sevilla le ha dispensado desde siempre a su patrona.

Nuria María Prados Torres

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA LUNA, O. I.: "A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá", *Quiroga*, nº 3, 2013, pp. 12-24.

AGUILAR DÍAZ, J.: "Juan Martínez Montañés (1568-1649). Inmaculada «La Cieguecita»", en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, pp. 342-345.

AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, CSIC, Tomos V y VII, Madrid, 1981-2001.

ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956.

ALBARDONEDO FREIRE, A. J.: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2002.

ALBEROLA, A.: "De la percepción popular a la reflexión erudita. La transmisión de la «cultura de la catástrofe» en la España del siglo XVIII", en *La réception de la cultura de masses et des cultures populaires en Espagne (XVIIIe-XXe siècles)*, Université de la Sorbonne Nouvelle de Paris, París, 2009, pp. 39-67.

ALFAGEME RUANO, P.: *El romanticismo sevillano: Valeriano Bécquer, ilustrador*, Padilla, Sevilla, 1989.

ALFARO, J, S.J.: "La Inmaculada Concepción en la Bula "Sollicitudo" a la luz de documentos inéditos", *Revista española de Teología*, nº 20, 1960, pp. 5-76.

ALGARÍN VÉLEZ, I.: *Método de transcripción y restitución planimétrica. Su aplicación al estudio del plano de Sevilla de 1771 mandado levantar por disposición del Sr. D. Pablo de Olavide, asistente de esta ciudad*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 2000.

ALMAGRO GORBEA, A.: "De mezquita a catedral. Una adaptación imposible", en *La piedra postrera (I). Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final*, Excmo. Cabildo Metropolitano de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 13-45.

ALONSO MORGADO, J.: "La venerable imagen de Nuestra Señora de la Antigua en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal", en *Sevilla Mariana*, tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 15-27, 52-61, 90-99 y 134-148.

ALONSO MORGADO, J.: "La augusta imagen de Nuestra Señora de la Sede, Titular de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana y Patriarcal (Conclusión)", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa*, tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, p. 216.

ALONSO MORGADO, J.: "La ceremonia llamada de la Seña u ostensión de la sagrada bandera en la Santa Iglesia Catedral", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa*, tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 271-277.

ALONSO MORGADO, J.: "Solemnísima función a la Divina Pastora de las Almas María Santísima en la Iglesia Parroquial de Santa Marina" en *Sevilla Mariana. Publicación quincenal religiosa*, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 399-400.

ALONSO MORGADO, J.: "La augusta y hermosa imagen de Nuestra Señora de la Estrella, venerada en la Santa Iglesia Catedral", en *Sevilla Mariana. Publicación Religiosa,* tomo VI, Imprenta de D. Telesforo Antón, Sevilla, 1884, pp. 10-17.

ALONSO MORGADO, J.: "El Sermón de la Doctrina Cristiana que se predica en el Patio de los Naranjos la Domínica de Pasión", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa*, tomo VI, Imprenta de D. Telesforo Ansón, Sevilla, 1884, pp. 227-238.

ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Imp. de Izquierdo y Comp.ª, Sevilla, 1906.

ALONSO MORGADO, J.: *Sevilla mariana. Estudio introductorio de Joaquín Agudelo Herrero*, Editorial Universidad de Sevilla, 2022.

ÁLVAREZ BENÍTEZ, F.: *Iconografía y culto de la Virgen de los Reyes de Sevilla*, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2006.

ÁLVAREZ CALERO, A.: "Los elementos paganos en la procesión del Corpus Christi en Sevilla durante la Edad Moderna", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza,* vol. 10, 2017, pp. 207-230.

ÁLVAREZ CALERO, A.: "La música, los villancicos y la danza en el Corpus Christi en la Sevilla del Antiguo Régimen", en *Espacios sonoros en Sevilla, 1600-1936*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2020, pp.109-136.

ÁLVAREZ DÍAZ, C.: "La doctrina inmaculista en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte,* vol. 2, Ediciones Escurialenses, Madrid, 2005, pp. 1219-1246.

ÁLVAREZ JOSÚE, A.: "La cofradía de la Esperanza de la Macarena, en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, nº 64, 1954, pp. 135-173.

ÁLVAREZ MIRANDA, V.: *Glorias de Sevilla. Monumentos, edificios, artes y ciencias,* Carlos Santigosa editor, Sevilla, 1849.

ÁLVAREZ MORO, M. N. C.: *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Centro Asturiano de Sevilla, Sevilla, 1998.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca ó descripción de sus más célebres monumentos artísticos,* Francisco Álvarez y C.ª, Sevilla, 1844.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia de la literatura española*, tomo VII, Imprenta de Joaquín Muñoz, Madrid, 1865.

AMORES MARTÍNEZ, F.: "La maestra bordadora Antonia Bazo Davied (1751-1809), Su vida y su obra", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 779, 2023, pp. 836-843.

AMORES MARTÍNEZ, F.: "Los faldones de la custodia del Corpus de la catedral de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 785, 2024, pp. 423-426.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P.: "«Hieroglificos y empresas» en la custodia hispalense de juan de Arfe", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 113-132.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Orfebrería en Sevilla*, Tip. M. Carmona, Sevilla, 1925.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Murillo,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

ANÓNIMO: "El carnaval cristiano", en *Sevilla Mariana: revista quincenal religiosa,* tomo II, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 150-152.

ANÓNIMO: "Semana Santa. Cofradías", *La Andalucía,* Número extraordinario, 1899.

ANÓNIMO: "Sevilla Ayer y hoy: Saga Seco-Velasco de maestros orfebres", en *Diario de Sevilla,* Sevilla, edición digital, 24 de diciembre de 2008.

ARANA DE VALFLORA, Fermín (DÍAZ DE VALDERRAMA, Fernando O. P.): *Compendio histórico-descriptivo de Sevilla*, Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1789, Segunda Parte.

ARANDA BERNAL, A.: "La 'Academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Catálogo de exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 86-107.

ARANDA BERNAL, A.: "Apéndice documental", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo,* Catálogo de exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 131-161.

ARANDA BERNAL, A.: "Monumento de Semana Santa (cat. 40)", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Catálogo de exposición, Fundación El Monte, Sevilla, 2004, pp. 226-227.

ARANDA BERNAL, A.: "Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la Catedral de Sevilla como instrumento artístico", en *Modelos, intercambios y recepción artística,* Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004, Vol. 1, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pp. 245-255.

ARANDA BERNAL, A. y QUILES, F.: "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla", *Goya: Revista de arte*, nº 271-272, 1999, pp. 241-246.

ARBETETA MIRA, L.: "Orfebrería religiosa", en *Ansorena, 150 años en la joyería madrileña*, Ediciones El Viso, Madrid, 1995, pp. 73-85.

ARBETETA MIRA, L.: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Ed. Nerea, Madrid, 1998.

ARBETETA MIRA, L.: "Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico", en *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 10-16.

ARBOLEDA GOLDARACENA, J.C.: "La religiosidad de las cofradías en la Sevilla de los siglos XIV al XVI: sacramentos, ciclo litúrgico y prácticas devocionales", *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 43, 2016, pp. 11-30.

ARBOLÍ Y FARAÚDO, S.: *La Eucaristía y la Inmaculada: devoción española*, Imp. E. Rasco, Sevilla, 1895.

ARCE, A. (Ed.): *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, Editorial BAC, Madrid, 1996.

ARENAS GONZÁLEZ, H.: "La Etapa Expiatoria", en *Esperanza Macarena, en el XXV aniversario de su Coronación Canónica,* Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1989, pp. 95-114.

ARENAS GONZÁLEZ, H.: "El simbolismo de un reinado, 1936-1964, El Gran Palacio, el Trono, el Tesoro y la Corona", en *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1989, pp. 115-142.

ARENILLAS, J. A.: "Busto relicario de Santa Rosalía", en *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 278-279.

ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil", *Goya*, nº 133, 1976, pp. 29-37.

ARIAS ANGLÉS, E.: "La década prerromántica del pintor Jenaro Pérez Villaamil", *Estudios Pro Arte*, nº VI, Barcelona, 1976, pp. 31-46.

ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986.

ARQUILLO TORRES, J.: *Aspectos socio-religiosos en la conservación de las representaciones escultóricas marianas. Influencia en tres imágenes marianas representativas*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1989.

ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F.: *Manuscrito sevillano. Crónica general de cofradías, festejos, sucesos y hechos curiosos acaecidos entre 1713 y 1775,* Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997.

ASCONI, A.: "Linne di ricerca sull'oreficeria nel Lazio meridionale. Il Medioevo", en *Esculture Preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 25-37.

AURELL, J.: "El dogma de la Inmaculada en el arte: evolución y apoteosis iconográfica", *Revista Española de Teología*, vol. 45, 2000, pp. 345-368.

AYARRA JARNÉ, J.E.: *La música en la Catedral de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1976.

AYARRA JARNÉ, J. E.: "Órganos barrocos en Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 205, 1984, pp. 147-168.

AYARRA JARNE, J. E.: "La restauración del claviórgano catedralicio sevillano", *Boletín de Bellas Artes*, nº 11, 1988, pp. 107-118.

AYARRA JARNÉ, J. E.: "Los niños seises de la Catedral de Sevilla", *Boletín de Bellas Artes*, nº 42-43, 2014-2015, pp. 61-71.

BAENA GALLÉ, J. M.: *La ciudad en fiestas. Celebraciones públicas en Sevilla durante la Guerra de la Independencia*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2019.

BAKER, S.: *Arte Publicitario, creación y técnica*, Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1967.

BALBUENA ARRIOLA, E.J., RAMOS SÁEZ, J., JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., VILLALBA RODRÍGUEZ, D. y ASTORGA PEDRERO, I.: "Epidemias en Sevilla. Cultos y procesiones de rogativas de imágenes a lo largo de la historia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 736, pp. 416-427.

BARNICOAT, J.: *Los carteles, su historia, su lenguaje*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

BARRAJA, S.: "Lo Castro, Antonino", en *Arti Decorative in Sicilia*, Novecento, Palermo, 2014, vol. II, p. 371.

BASSEGODA I HUGAS, B.: "Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada", en *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, pp. 37-47.

BATAILLON, M.: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, II, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

BEJARANO PELLICER, C.: "Seises", en *Proyecto de Investigación Encrucijada de mundos: Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos*, Junta de Andalucía, Consejería de Economía y Conocimiento, Editado por la Universidad de Sevilla, https://grupo.us.es/encrucijada/seises/.

BELMONTE FERNÁNDEZ, D.: *Organizar, administrar, recordar: El libro blanco y el libro de dotaciones de la Catedral de Sevilla,* tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.

BERINGER, R.: *Repertorio Universal del Predicador. X La Eucaristía y la vida de la Iglesia. Culto Eucarístico*, Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1932.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882. Edición facsímil: Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla. Noticias histórico-artísticas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla,* Imprenta y librería del Salvador, Sevilla, 1882. Edición comentada coord. por Rafael Jiménez Sampedro, Abec Ed., Sevilla, 2013.

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: *Las Coronaciones Canónicas en Sevilla*, Editorial Marsay, Sevilla, 2001.

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: "Un lienzo del siglo XVII para el cartel de la Virgen de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 511, 2001, p. 4.

BERMÚDEZ REQUENA, J.M.: "Una coronación pontificia para Sevilla", en *Triana con su Esperanza*, Hermandad Sacramental de la Esperanza de Triana, Sevilla, 2009, pp. 26-29.

BERMÚDEZ REQUENA, J. M.: "La Archicofradía Sacramental del Sagrario y el culto y devoción a las Santas Justa y Rufina. La pervivencia de una devoción secular", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 726, 2019, pp. 556-561.

BERNALES BALLESTEROS, J.: *Francisco Antonio Gijón,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

BERNALES BALLESTEROS, J.: "Noticias varias de los artistas cofrades de Sevilla en la Edad Moderna", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 342, 1988, pp. 38-49.

BERNALES BALLESTEROS, J., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MEGÍA NAVARRO, M.: *El arte del Renacimiento. Escultura. Pintura. Artes decorativas, Historia del Arte en Andalucía*, Vol. V, Gever, Sevilla, 1989.

BLANCO WHITE, J. M.: *Cartas de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

BLANCO WHITE, J. M.: *Cartas desde España*, ABC, Sevilla, 2002.

BLANCO, J. A.: *La Inmaculada en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, 1880, 1903, 1928, 1929 y 1954.

BORDAS IBÁÑEZ, C.: "El piano "organizado" de Francisco Flórez de 1794", en *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830,* Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2003, pp. 141-146.

BORGERDING, V.: "Imagining the Sacred Body: Choirboys, Their Voices, and Corpus Christi in Early Modern Seville", en *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006, pp. 25-48.

BOUTELOU, C. y FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: "Libros de Coro de la Catedral de Sevilla", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 36, 1884, pp. 163-179.

BRAVO, P. M.: *Pedro de Castro, arzobispo de Sevilla: sus actuaciones en la diócesis y su legad*o, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

BRAY, X.: "Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700", en *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 15-43.

Breviarium Romanum, 1865.

BUENO-VARGAS, J. (ed.): *Conservar y conocer los libros de coro. Materiales, técnicas y decoración*, Samarcanda, Sevilla, 2020.

CABEZAS GARCÍA, Á.: "Alfonso Grosso y la Semana Santa sevillana: visión, pintura y función", en *XVIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2017, pp. 15-46.

CALAMARDO MURAT, J.: "Las Hermanas Gilart; unas bordadoras al servicio de su Majestad", *Revista de Arte y Patrimonio de la Universidad de Córdoba*, nº 2, 2017, pp. 9-23.

CALVO GÓMEZ, J. A.: "Doctrina, erudición y mecenazgo en la sede episcopal de Ávila: Jerónimo Manrique de Lara (1591-1595)", *Cuadernos del Tomás*, nº 9, 2017, pp. 85-95.

CALVO SERRALLER, F. y CARRETE PARRONDO, J.: *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Focus-Ediciones El Viso, Sevilla-Madrid, 1991.

CANALS I RUERA, M: *Francesc Muntaner i Moner, un gravador mallorquí del segle XVIII*, tesis doctoral presentada en el Departament d'Historia de l'Art i Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Los pasos de la Soledad", *Soledad*, nº 64, 1996, pp. 8-9.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: *La Hermandad de la Soledad. Devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)*, Almuzara, Córdoba, 2007.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Nueva luz en el origen de la Hermandad de la Soledad", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 653, 2013, pp. 546-555.

CAÑIZARES JAPÓN, R.: "Nuestra Señora bajo palio", en *Soledad: 150 años de San Miguel a San Lorenzo (catálogo de la exposición*), Hermandad Sacramental de la Soledad, Sevilla, 2018, p. 25.

CAÑIZARES JAPÓN, R. y PASTOR TORRES, Á: "El primer palio de la Soledad", *ABC de Sevilla*, Sevilla, 5 de abril de 1996, p. 38.

CARO PURO, R. HERNÁNDEZ BORREGUERO, J.J. y DONOSO ANES, A.: "Gestión y cuentas del proceso de desamortización en la catedral de Sevilla (siglo XIX): la venta de fincas", *Revista de Contabilidad-Spanish Accounting Review*, vol. 27, nº 2, 2024, pp. 249-259.

CARO QUESADA, M.S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*, *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992.

CARO, R.: *Antigüedades y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla y cronographia de su convento iuridico, o antigua chancilleria*, Andrés Grande, Sevilla, 1634.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*, Rodríguez Castillejo editor, Sevilla, 1989.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías Sevillanas*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1991.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Los Tesoros*, Obra Cultural de la Caja San Fernando, Sevilla, 1992.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Esperanza Elena Caro, maestra del bordado en oro*, Marsay Ediciones, Sevilla, 2000.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2010.

CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *La Virgen de los Reyes*, Almuzara, Sevilla, 2019.

CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Sevilla: descripcion del nuevo adorno de su magnifica Capilla, relacion de las solemnes fiestas, y celebre novenario para su estreno, al Excmo. Señor Don Luis de Salcedo y Azcona, digníssimo Prelado de esta S. Iglesia, D. Alonso Carrillo y Aguilar, cavallerizo de S. Mag. alguacil mayor del Tribunal de la Santa Cruzada de Sevilla, y*

su Arzobispado, y Bibliothecario de la Dignidad Arzobispal, Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla, 1738.

CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N.: "Exhortación a la piedad y magnificencia sevillana, o la contribución poética de Alonso Martín Braones a la obra de la Colegial del Salvador de Sevilla (1694)", *Philologia Hispalensis,* nº 18, 2004, pp. 43-56.

CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N., "Curiosidades y noticias de la Iglesia de Sevilla en el siglo XVIII", *Clementinum*, nº 6, 2014, pp. 9-27.

CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N.: *El epistolario de José Gestoso y Pérez 1875-1917,* tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2024.

CASTRO MARTÍN, A.: *Jenaro Pérez Villaamil Dughet*, https://historia-hispanica.rah.es/biografias/36717-jenaro-perez-villaamil-dughet.

CATURLA, M. L.: *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, Wildensteins Institute, París, 1994.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. II, III, IV, V, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, en casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino, Sevilla, 1804.

CEI: "Evangelizzazione e sacramenti" nº 27-28, *Enchiridion CEI*, CEI, Bologna,1985.

CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1991.

COLÓN PERALES, P.: "La esquina iluminada. Etapa contemporánea. Siglo XX", en *El Cristo del Amor y su Archicofradía*, Archicofradía del Amor, Sevilla, 1998, pp. 184-276.

COLLANTES DE TERÁN, F.: "Noticias y apuntes para la historia de la Catedral de Sevilla, tomados de varios legajos de papeles curiosos que se conservan en el Archivo de esta Santa Iglesia", *Archivo Hispalense*, nº 3, 1887, pp. 269-296.

COLLANTES DE TERÁN, F.: *Historia de la Hermandad y Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora del Pilar y de la capilla de este título que existe en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Imprenta de Enrique Bergali, Sevilla, 1890.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: "ALEMANES, calle", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. I, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 56-57.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: "Una ciudad, una catedral", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007 (1ª Reimpresión), pp. 115-146.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., CRUZ VILLALÓN, J., REYES CANO, R. y RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "Constitución, avenida de la", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. I, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 229-237.

CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X El Sabio*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.

Constituciones del Arçobispado de Seuilla / hechas i ordenadas por ... Don Fernando Niño de Guevara, Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla, en la Synodo que celebro en su Catedral año d[e] 1604 ; i mandadas imprimir por el dean i cabildo, canonigos in sacris sede vacante, por Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1609.

CONTRERAS GUERRERO, A.: "La escultura del Renacimiento en Andalucía", en *Encrucijada de mundos: Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos* (https://grupo.us.es/encrucijada/la-escultura-del-renacimiento-en-andalucia/.

Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la Epidemia de la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla, Año de 1649, Impreso por Juan Malpartida de las Alas, Écija, 1649.

CORNEJO, S.: "Ficha técnica corona de María Santísima de la Estrella", en *Juan Borrero, trazos de plata*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 172.

CORNEJO, S.: "Joyas para una coronación. Las coronas realizadas por orfebrería Triana para coronaciones canónicas", en *Juan Borrero, trazos de plata*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 116-119.

COSTA Y BELDA, E.: "Las constituciones de Don Raimundo de Losaña para el cabildo de Sevilla (1261)", *Historia, instituciones, documentos*, nº 5, 1978, pp. 169-235.

CROISSET, J.: *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los domingos, días de Cuaresma y fiestas movibles*, Madrid, 1868, t. II, pp. 270-272.

CRUZ CABRERA, J. P.: "Pedro Millán (h. 1450-h.1508)", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Escultores (I)*, Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, La Coruña, 2011, pp. 354-375.

CRUZ GIRÁLDEZ, M., DOMÍNGUEZ LEÓN, J.: "Asociacionismo confesional y hermandades en Sevilla: Las Reglas de 1875 de la Cofradía del Santo Crucifijo de San Agustín", *Retablo*, nº 4, 1990, pp. 40-47.

CRUZ ISIDORO, F.: "Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 43-47.

CRUZ ISIDORO, F.: *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2020.

CRUZ RODRÍGUEZ, J.: "La catedral como principal referente del ceremonial español durante la Edad Moderna", *Anales de Historia del Arte*, nº extra-1, 2013, pp. 305-320.

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA,* tomo 48, 1982, pp. 327-346.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de Platería Sevillana*, Tabapress, Sevilla, 1992.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Cántaro", en *Platería europea en España (1300-1700)*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, pp. 100-103.

CUÉLLAR CONTRERAS, F.: "Paso para el Santísimo Cristo de San Agustín, año 1651", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 226, 1978, pp. 9-10.

CUÉLLAR CONTRERAS, F.: "Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales I. Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Saravia", *Revista de Arte,* nº 2, 1982, pp. 17-19.

CUÉLLAR CONTERAS, F.: "Documentos varios de hermandades en el siglo XVII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 311, 1985, pp. 1-3.

CHAVES, M.: *La Semana Santa y las Cofradías de Sevilla de 1820 a 1823*, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1895.

CHILLÓN RAPOSO, D.: "Terno de difuntos", en *Teatro de Grandezas*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 344-345.

CHILLÓN RAPOSO, D.: "La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, nº 5, 2017, pp. 247-272.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL Á., FERIA MARQUÍNEZ G. y RAMÍREZ TORRES, G.: *José de Arce*, Editorial D'Arte, Sevilla, 2020.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á. y PÉREZ MORALES, J. C.: "Catálogo", en *Pedro Duque Cornejo,* Editorial D'Arte, Sevilla, 2019, pp. 91-375.

DÁVILA-ARMERO, A., PÉREZ MORALES, J. C. y LÓPEZ-FE, C. M.: *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2010.

DAVILLIER, CH.: *Viaje por España*, t. 1, Ediciones Grech, Madrid, 1988.

DE ARANDA, G.: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras* […], Impresor Thomas López de Haro, Sevilla, 1692.

DE ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F.: *Manuscrito sevillano. Crónica general de cofradías, festejos, sucesos y hechos curiosos acaecidos entre 1713 y 1775*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997.

DE BAGO Y QUINTANILLA, M.: "Aportaciones documentales", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1927, pp. 167-203.

DE BAGO Y QUINTANILLA, M.: "Aportaciones documentales (segunda serie)", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1928, pp. 5-104.

DE BESA GUTIÉRREZ, R.: "El Cristo de la Clemencia: itinerarios de una imagen excepcional", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 243-258.

DE FLORENCIA, F. y DE OVIEDO, J. A., *Zodiaco mariano en que el sol de justicia Christo con la salud en las alas visita como signos y casas propias para beneficio de los hombres los templos y lugares dedicados a los cultos de su santísima Madre por medio de las más célebres y milagrosas imágenes de la misma Señora que se veneran en esta América septentrional y reynos de la Nueva España*, Imprenta real, México, 1755.

DE FLORES, L. J.: *Noticias varias de la collación de San Roque extramuros de esta ciudad de Sevilla, que ha reunido un afecto, y las publica en honor de su ilustre vecindario*, Imprenta Real, Sevilla, 1817.

DE FLORES, L. J.: *Observaciones sobre el Origen, Antigüedad y mística significación de la Ceremonia de la Seña, que se hace en el tiempo de Pasión en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla y sobre la Cruz que con otros instrumentos de Pasión se pone en un velo llamado Sábana Santa, con que se cubre el Crucifixo del Altar Mayor*, ms., Sevilla, 1824 (B. C. C. 59-3-46).

DE HERDT, P. J. B.: *Sacrae Liturgiae praxis juxta Ritum Romanum*, Ex Typographia haeredis Pauli Riera, Barcinone, 1865.

DE HERRERA, A.: *Origen, y progreso del Officio Divino, i de sus Observancias Católicas, desde el siglo primero de la Iglesia al presente,* Francisco de Lyra, Sevilla, 1644.

DE HERRERA, T.: *Historia del convento de San Agustín de Salamanca*, por Gregorio Rodríguez, Madrid, 1652.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 502, 2000, pp. 37-40.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La mejor Pastora Asunta. La primitiva Hermandad del Rebaño, su segundo Centenario y el Voto Asuncionista de 1903", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 535, 2003, pp. 648-655.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La génesis de la advocación mariana de la Divina Pastora en su contexto sociohistórico", en *España y América entre el Barroco*

y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004), Universidad de León, León, 2005, pp. 607-630.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "El Monumento de Jueves Santo. El caso de la Catedral de Sevilla", en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Cofradía del Corpus de Sepúlveda, Sepúlveda, 2008, pp. 484-496.

DE LA CAMPA CARMONA, R.: "La Semana Santa en la catedral hispalense: excelencias y peculiaridades", en *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 245-251.

DE LA CUESTA, M.: *Descripción del templo catedral de Sevilla*, Imprenta del Diario de Sevilla de Comercio, Sevilla, 1850.

DE LA ESCOSURA, P. y PÉREZ VILLAAMIL, G.: *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por don Genaro Pérez de Villa-Amil*, 3 vols., Alberto Hauser, París, 1842-1844.

DE LA MAZA, F.: *El guadalupanismo mexicano*, Porrúa, México, 1953.

DE LA PAZ CALATRAVA, F. y ÁLVAREZ DELGADO, C.: "Cristo de la Clemencia. Técnica y restauración", en *Montañés, maestro de maestros*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 95-109.

DE LA PEÑA FERNÁNDEZ J.: "Traje de seise", en *Misericordiae Vultus,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 212-213.

DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: "Historia de las Hermandades de Penitencia", en *Sevilla Penitente*, tomo I, Gever, Sevilla, 1995, pp. 57-180.

DE LA ROSA LÓPEZ, S.: *Los seises de la Catedral de Sevilla,* Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904.

DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Viuda de Nicolás Rodríguez, Sevilla, 1671.

DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671, edición facsímil, Focus, Sevilla, 1984.

DE LA VILLA NOGALES, F. y MIRA CABALLOS, E.: *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Gandolfo, Sevilla, 1993.

DE LATOUR, A.: *Estudio sobre España: Sevilla y Andalucía*, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2008.

DE LIGORIO, A.M.: *Visitas al Santísimo Sacramento y a María Santísima para todos los días del mes*, Librería de Garnier Hermanos, París 1888.

DE MARIANA, J.: "Historia General de España", en *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras del Padre Juan de Mariana*, M. Ribadeneyra, t. I, Madrid, 1854.

DE PASCUAL, B. K.: "English square pianos in eighteenth century Madrid", *Music and Letters*, nº 64 (3-4), 1983, pp. 212-217.

DE PERAZA, L: *Historia de Sevilla.* Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón, Asociación de Amigos del Libro antiguo, Sevilla, 1996.

DE PERAZA, L.: *Historia de la Ciudad de Sevilla (ms.), Colección Clásicos Sevillanos,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1997.

DE SALAS, X.: "Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil", *Archivo Español de Arte*, vol. XXXI, 1958, pp. 273-298.

DE SIGÜENZA, F.: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los Cuerpos Reales a la Real Capilla de esta Santa Iglesia de Sevilla. Escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza. Estudio, transcripción edición y notas Federico García de la Concha Delgado*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996.

DE SOLÍS, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, venerada en la santa, metropolitana y patriarchal iglesia de Sevilla*, Manuel de Puerta, Sevilla, 1739.

DE SOLÍS, A.: *Vida del Siervo de Dios exemplar de sacerdotes el Venerable Padre Fernando de Contreras natural de esta Ciudad de Sevilla, del ábito clerical de N. P. San Pedro*, Thomás López de Haro, Sevilla, 1692.

DE TENA RAMÍREZ, C.: "Filias y fobias: el historiador José Gestoso y la arquitectura barroca sevillana", *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, vol. 6, 2019, pp. 39-52.

DE VASCONCELOS E SOUSA, G.: *A joalharia em Portugal. 1750-1825*, Livraria Civilizaçâo Editora, Porto, 1999.

DE VERA Y ROSALES, F. L.: *Discurso Histórico de Nuestra Señora de la Hiniesta*, Sevilla, 1688.

DE VERA Y ROSALES, F. L.: *Sermón que en el día de la Natividad de la Virgen Stma. N. Sra. en su santa imagen de la Iniesta*, Imprenta mayor, Sevilla, 1704.

DE VILLAFAÑE, J.: *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la Reyna de Cielos, y Tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres*

santuarios de España, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, Madrid, 1740.

DE ZÚÑIGA, L. B. (seudónimo de SOLÍS Y RIBADENEYRA, A.: *Annales eclesiasticos, i seglares de la ... ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada, ó lustro de la Corte en ella [Texto impreso]:con dos apendices, uno desde el año de 1671 hasta el de 1728, i otro desde 1734 hasta el de 1746*, Imprenta de D. Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla, 1748.

DEL AGUA PÉREZ, A.: "Juan de Ávila, testigo de la Palabra de Dios", en *Entre todos, Juan de Ávila*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2011, pp. 7-14.

DEL CASTILLO, M. J.: "Una iconografía del nazareno", *Archivo Hispalense,* nº 213, 1987, pp. 179-188.

DELENDA, O: *Francisco de Zurbarán, pintor, 1598-1664*, ArcoLibro S.L., Madrid, 2007.

DELGADO ABOZA, F.M.: "El libro de regla de la Hermandad de Nuestra Señora del Pópulo y la Santísima Cruz (1770). Una joya documental custodiada en el archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno", *Silencio. Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, nº 148, 2018, pp. 36-41.

DELGADO ABOZA, F.M.: "El testamento del escultor Gregorio Hernández (Sevilla, 1615)", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 795-802.

DELGADO ABOZA, F.M.: "El último palio de la Soledad: de San Lorenzo a San Isidoro", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 584, 2007, pp. 801-804.

DELGADO ABOZA, F.M.: "La desaparición de una parte de la devoción popular sevillana: la retirada de cruces y retablos callejeros durante la primera mitad del siglo XIX", en *VII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2006, pp. 209-250.

DELGADO ABOZA, F.M.: "La Esclavitud de la Santísima Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla", en *XXI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 2020, pp. 95-136.

DENZINGER, H. y HÜNERMANN, P.: *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum.,*Herder, Barcelona,2017.

DI NATALE, M. C.: *Santa Rosalia nelle arti decorative*, Catedral de Palermo, Palermo, 1991.

DÍAZ DE BENJUMEA, N.: *Costumbres del Universo*, t. I, Librería de los Señores Alou Hermanos Editores, Barcelona, 1854.

DÍAZ HENDIDOR, A.: *Historia de Nuestra Señora de Aguas Santas. Poema castellano con algunas justas literarias en alabanza de Santos*, Sevilla, 1611.

DOBADO FERNÁNDEZ, J.: "Cristóbal Ramos, escultor de gloria", en *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*, Fundación Cajasol, Sevilla, 2022, pp. 38-61.

DOMENACH, J.M.: *La Propagande politique*, P.U.F., Col. Que je sais?, París, 1962.

DOMÍNGUEZ ADAME, M.: "Notas a la edición", en Solís, A., *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la santa iglesia de Sevilla,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. XVIII-XX.

DOMÍNGUEZ ADAME, M.: "Breve cronología de la vinculación del Cristo de San Agustín con el Ayuntamiento de Sevilla", en *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera*, Imprenta Municipal, Sevilla, 1995, pp. 16-22.

DOMÍNGUEZ ADAME, M.: "Breve cronología sobre la festividad de San Clemente, aniversario de la Conquista de la Ciudad y la Procesión de la espada", en *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España, desde su feliz tránsito hasta la última traslación de su incorrupto cuerpo el año de 1729*, Sevilla, 1730, edición facsímil del Ayuntamiento.

DOMÍNGUEZ BENÍTEZ, M.R.: "Libros corales de la Catedral de Sevilla. Siglos XVII, XVIII y XIX", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 529-538.

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: *Elogio de la fiesta del Corpus,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2003.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Cofradías y hermandades andaluzas*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.

DUFLOS, P.L.: *Graveur et Illustrateur du XVIIIe Siècle*, Editions Faton, Paris, 1998.

El Directorio Eclesiástico y Político de Sevilla, nº 13, 1814, p. 53.

El Museo Universal, núm. 22, año XIII, Madrid, 30 de enero de 1869, pp. 173-174. [Disponible en BVPH: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004538319]

ELÍAS DE MOLINS, A.: *El Concordato de 1851 anotado con las leyes, decretos y disposiciones que se han publicado en su aclaración (…),* Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1882.

ENEL, F.: *El Cartel, lenguaje, funciones, retórica*, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974.

ESCUDERO, E. y MUÑOZ NIETO, E.: "Pretender ser lo que fue: Domingo Martínez y la restauración de las pinturas murales de la Giralda", *Archivo Español de Arte*, nº 377, 2022, pp. 67-80.

ESCUREDO, E.: *Luis de Vargas en la encrucijada: de los modos de Flandes a la maniera moderna en la pintura sevillana del siglo XVI, Tomo I*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Matías Clavijo, Sevilla, 1635.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Catedral de Sevilla, prólogo Alfredo J. Morales*, Ayuntamiento de Sevilla ICAS, Sevilla, 2010.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F.: "La devoción popular a la Santa Vera Cruz", *Confraternitas*, Vol. 20, nº 2, 2009, pp. 3-18.

Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla, Sevilla, 1601.

ESTEBAN LORENTE, J.: *Tratado de Iconografía,* Ediciones Istmo, Madrid, 1990.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1977.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Planos urbanísticos del Corral de los Olmos y su entorno", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, vol. I, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 247-256.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Platería en la Catedral de Sevilla,* Universidad Internacional Meléndez Pelayo, Sevilla, 1989.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Valdés Leal y la arquitectura sevillana", *Laboratorio de Arte*, nº 4, 1991, pp. 149-168.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Grabado del Monumento de Semana Santa", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia,* Catálogo de exposición, Ayuntamiento de Sevilla, Diócesis de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 387-388.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. : *Sevilla Mariana*, catálogo de la exposición, Caja de San Fernando, Sevilla, 1996.

FALCÓN MARQUEZ, T.: *El Palacio Arzobispal*, Cajasur. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Cordoba, Córdoba, 1998.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662", *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 143-152.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "Procesión en honor de la Inmaculada", en *La Inmaculada en el arte andaluz*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 1999, p. 44.

FALCÓN MÁRQUEZ, T: "El canónigo Justino de Neve y la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 589-598.

FALCÓN MÁRQUEZ. T.: *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M. C.: *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX,* Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A.: "El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a su perfil eclesial y a sus fondos documentales", *Borja. Revista de L'IIEB*, nº 2, 2008-2009, pp. 201-309.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado de las cofradías*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: "Los seises en Sevilla: un rito vivo en la religiosidad popular", *Revista de Historia y Cultura Andaluza*, vol. 14, nº 2, 2003, pp. 23-48.

FERNÁNDEZ LACOMBA, J.: *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano. 1800-1936*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: "Nuevas pinturas de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, nº 2, 1989, pp. 77-90.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Lucas Valdés (1661-1725)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: "El pintor Alfonso Grosso y el cartel de la Coronación de la Macarena", *Esperanza Nuestra*, nº 4, 2014, pp. 76-79.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados. Reflexiones en torno a una pintura del s. XVIII del Cristo de San Agustín", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 658, pp. 889-893.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 577, 2013, pp. 889-883.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M.: "El palio: arquitectura sagrada en la iconografía procesional de las Dolorosas", en *Actas del I Congreso Virgo Dolorosa*, Hermandad de los Servitas de Carmona, Carmona, 2014, pp. 623-640.

FERRAND, P.: "Cuarenta y nueve años sin el Monumento de Semana Santa" publicado en ABC de Sevilla, 9/04/2009. https://www.abc.es/sevilla/cultura/ sevi-cuarenta-y-nueve-anos-sin-monumento-semana-santa-20090409300-9243412059_noticia.html.

FIDALGO CASARES, M.: "Etnografía y romanticismo en la obra de Jenaro Pérez Villaamil", *Revista Folklore*, nº 440, 2018, pp. 4-14.

FLORES HOLGADO, A.: "El Santo Crucifijo de San Agustín: Una devoción de Sevilla a Hispanoamérica", en *Miscelánea histórica hispalense: Sociedad, cultura y arte en el Reino de Sevilla*, Litopress, Sevilla, 2018, pp. 431-460.

FLORES HOLGADO, A y GUIJO PÉREZ, S.: "Dos nuevas obras pictóricas del Santo Crucifijo de San Agustín se suman al catálogo de la histórica devoción sevillana", *Tabularium*, nº 11, vol. 1, 2024, p. 397-403.

FRANCO RUIZ-BAUX, J. V.: "El manto de salida de Nuestra Señora del Socorro: L aniversario (1957-2007)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 578, 2007, pp. 325-328.

FRÍAS, L.: "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España", *Miscelánea Comillas*, 1954, nº 22, pp. 27-88; y 1955, nº 23, pp. 81-156.

GALBARRO GARCIA, J.: *La pastora coronada de fray Isidoro de Sevilla: edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora,* El Adalid Seráfico, Sevilla, 2003.

GALLARDO MONTESINOS, R.: "El obrador del escultor Cristóbal Ramos frente al Colegio de San Acacio en 1772", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 760, 2022, pp. 364-369.

GALLEGO PALOMERO, J.J. :"El ministerio de la predicación y San Juan de Ávila", en *Actas del Congreso Internacional El Maestro Ávila*, Editorial EDICE, Madrid, 2002, pp. 799-850.

GALLO, M.: *L´affiche*, Ed. Robert Laffout, París, 1973.

GÁMEZ CASADO, M.: "El grabado de la Custodia de la Catedral de Sevilla de Lucas Valdés y Benoît Farjat", *Artigrama*, nº 30, 2015, pp. 261-273.

GÁMEZ CASADO, M.: "El ingeniero Sebastián Van der Borcht en la Capilla Real de Sevilla", en *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2016, pp. 325-343.

GÁMEZ MARTIN, J.: "Los *lignum crucis* de la Santa Iglesia Catedral. Aproximación a una histórica devoción sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 89-92.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El Santo Cristo de los Ajusticiados: Jesús Nazareno en las gradas catedralicias", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 506, 2001, pp. 51-53.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "*Regina Regum Sine Labe Concepta*. La tradición concepcionista en la devoción a Nuestra Señora de los Reyes (siglos XIX y XX)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 522, 2002, pp. 45-48.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla", en *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Gobierno de la Región de Murcia-Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 535-548.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La devoción de una Reina: Donaciones artísticas de Isabel II a Nuestra Señora de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 534, 2003, pp. 574-578.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Nuestra Señora de los Reyes y los Duques de Montpensier. Devoción, historia y arte en la Sevilla romántica", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 550, 2004, pp. 909-911.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El sol es tu vestido. La Cieguecita de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium.* T. II, Ediciones Escurialenses, San Lorenzo del Escorial, 2005, pp. 989-1005.

GÁMEZ MARTÍN, J : "Liturgia, rogativas y triunfo. El Cabildo de Capellanes Reales de Sevilla y la guerra de la Independencia" en *Acta de las V Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla La Guerra de la Independencia en la Provincia de Sevilla*, ASCIL, Sevilla, 2008, pp. 163-178.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La monarquía y la iglesia. Isabel II y el cabildo de capellanes reales de la Catedral de Sevilla. Devoción, relaciones y mecenazgo artístico", en *La era Isabelina y la revolución 1843-1875. Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar,* Cátedra «General Castaños», Sevilla, 2009, pp. 1278-1295.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Sevilla. Templo, Corte y Ciudad. Felipe V y la Semana Santa en el Lustro Real", en *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 275-278.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La cruz y la corona: Carlos IV, Manuel de Godoy y la catedral de Sevilla: devoción, poder y mecenazgo en las postrimerías del Antiguo Régimen", en *Actas del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura: II Centenario 1808-2008*, Sociedad Extremeña de Historia-Centro de Estudios Estado de Feria, Llerena, 2009, pp.193-208.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La Victoria de la Verdad sobre el Error. Nuestra Señora de los Reyes y la familia de Carlos IV: monarquía, devoción y mecenazgo", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 606, 2009, pp. 644-651.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Gran santo, atleta de Cristo y esforzado campeón. Reliquias de san Fernando y la Casa Real Española", *Memoria Ecclesiae*, nº 36, 2011, pp. 277-292.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de la Semana Santa. El Santo Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas", *Isidorianum,* nº 46, 2014, pp. 327-341.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La corona de España y la Semana Santa de Sevilla. Alfonso XII en la procesión del Santo Entierro de 1877. Devoción, monarquía y sentimiento", *Isidorianum*, nº 50, 2016, pp. 385-424.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "Los caminos para Dios. Fernando III rey de Castilla y León. La santidad en la Corona de Aragón", en *XVI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna, Fuente de Cantos, 2016, pp. 255-280.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La coronación canónica de Nuestra Señora de los Reyes y Juan Francisco Muñoz y Pabón: Elocuencia, arte y devoción", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 702, 2017, pp. 586-594.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "El patronato de San Isidoro sobre la ciudad de Sevilla y su Archidiócesis", *Isidorianum*, nº 53, 2018, pp. 141-154.

GÁMEZ MARTÍN, J.: "La coronación canónica de la Antigua y la Iglesia de Sevilla en el Iberoamericano de 1929", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº766, 2022, pp. 785-791.

GÁMIZ GORDO, A.: "Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitectura, hacia 1833", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica,* nº 15, 2010, pp. 54-65.

GARCÍA BAEZA, A.: "De panteón real a relicario: el debate final en torno al proyecto de Francisco de Herrera el Mozo para la Capilla Real de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 359-376.

GARCÍA BERNAL, J. J.: "Los orígenes de la Fiesta. La Semana Santa en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 278-297.

GARCÍA BERNAL, J. J.: "Rito y culto de la Monarquía Filipina: el solemne traslado de los cuerpos reales a la capilla nueva de Sevilla (1579)", *Revista de Humanidades*, nº 15, 2008, pp. 171-198.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "La devoción al Santo Cristo del convento de San Agustín de Sevilla. Documentos inéditos (1603-1876)", *Archivo Agustiniano*, Vol. 77, nº 195, 1993, pp. 179-223.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "Recopilación histórica sobre la imagen, devoción y hermandad del Santo Cristo de San Agustín del Convento de San Agustín de Sevilla: 1314-1990", *Archivo Agustiniano*, vol. 79, nº 197, 1995, pp. 217-230.

GARCIA DE GUZMÁN, M.: "Recopilación histórica sobre la imagen, devoción y hermandad del Santo Cristo de San Agustín del convento de San Agustín de Sevilla: 1314-1990", *Archivo Agustiniano*, vol. 80, nº 198, 1996, pp.123-195.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "El Santo Crucifijo de San Agustín", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 485, 1999, pp. 36-39.

GARCÍA DE GUZMÁN, M.: "La Hermandad de la Virgen del Socorro y su unión con la sacramental de la parroquia de San Roque", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 534, 2003, pp. 562-564.

GARCÍA DE GUZMÁN, M. y GARCIA REYES, M.R.: "Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", *Archivo Agustiniano*, Vol. 87, nº 205, 2003, pp. 261-306.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. y DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, J.: "Historia de las hermandades de penitencia", *Sevilla Penitente,* Ediciones Gever, Sevilla, vol. 1, 1995, pp. 57-180.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: "Cofradías sevillanas extinguidas", en *Crucificados en Sevilla*, T. II, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 461-491.

GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Estudio histórico artístico de la Hermandad del gremio de toneleros de Sevilla,* Patronato Ricardo Cantú del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1979.

GARCÍA GONZÁLEZ, P.: "El trono de plata de la Hermandad Sacramental de Santa María de la Mesa de Utrera", en *Custodias y Tronos de Plata de Utrera*, Consejo de Hermandades y Cofradías, Utrera, 2022, pp. 190-204.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural CAJASUR, Córdoba, 2004, pp. 27-39.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio. Revista de Historia de Arte*, nº 1, 1989, pp. 43-60.

GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A.: "El montaje del Monumento Eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692", *Atrio. Revista de Historia del arte*, nº 2, 1990, pp. 71-80.

GARCÍA LUQUE, M.: *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía (1678-1757)*, Universidad de Granada y Junta de Andalucía, Granada, 2022.

GARCÍA MOGOLLÓN, F.J.: "Notas sobre la plata cordobesa. Obras marcadas por Damián de Castro en Cáceres", *Norba: Revista de arte, geografía e historia*, nº 3, 1982, pp. 15-20.

GARCÍA OLLOQUI, M. V.: *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992.

GARCÍA VILLOSLADA, R.: "La figura del Beato Ávila", *Manresa*, nº 64, 1945, pp. 255-272.

GARCÍA y GARCÍA, T. de A.: *Fiestas sevillanas por la declaración del patronato de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de 1761 a 1763*, Imprenta San Antonio, Sevilla, 1972.

GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Tipografía la Academia de Serra H.nos y Russell, Barcelona, 1916.

GAUTIER, T.: *Viaje a España*, Cátedra, Madrid, 1988.

GAYA NUÑO, J. A.: "En el centenario de Villaamil. Ingredientes de una obra maravillosa", *Goya*, nº 1, 1954, pp. 29-54.

GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX*, *Ars Hispaniae*, T. XIX, Plus Ultra, Madrid, 1966.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Pedro Millán. Ensayo biográfico-crítico,* Imprenta de D. Rafael Tarascó, Sevilla, 1884.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas,* En la oficina del periódico El Universal, Sevilla, 1885.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: "Esculturas antiguas sevillanas: la Virgen de los Reyes", en *Curiosidades antiguas sevillanas: estudios arqueológicos*, El Universal, Sevilla, 1885, pp. 125-137.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: "Adiciones y correcciones a D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que se trata de la Catedral de Sevilla. Aumentadas nuevamente por José Gestoso y Pérez", *Archivo Hispalense,* nº 1, 1886, pp. 32-43.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*, Imp. de la Revista de Tribunales, Sevilla, 1892.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, T. I, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899.

GESTOSO Y PÉREZ, J: *Tres cartas al Ilmo. Sr. Dr. D. Servando Arbolí, Capellán Mayor de la Real de San Fernando, acerca de las reformas que deben efectuarse en la imagen y en el paso de Nuestra Señora de los Reyes con motivo de su próxima coronación,* La Andalucía Moderna, Sevilla, 1904.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Guía artística de Sevilla*, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1905.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda),* El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910.

GESTOSO Y PÉREZ, J: *Historia íntima y verdadera de lo ocurrido en Sevilla con motivo de la hechura de las nuevas coronas que se hicieron para las efigies de la Virgen de los Reyes y de su divino Hijo. Descúbrense los autores del atentado artístico, para que sobre ellos recaiga la responsabilidad y para que ni padezcan otros, ni el buen nombre de esta capital. La escribió un sevillano amante de la verdad*. Manuscrito, BCC, sign.: 79-3-11, h. 120-320.

GIL DELGADO, F.: *Pedro Segura. Un cardenal de fronteras*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

GIMÉNEZ CRUZ, A.: *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor, 1832-33*, Universidad de Málaga, Málaga, 2004.

GÓMEZ AZEVES, A.: *El convento de San Agustín, casa grande de Sevilla*, Sevilla, 1871.

GÓMEZ DEL TRIGO, J.J.: "1751: Una tentativa fallida de ampliar la carrera oficial por el corral de los Olmos. La Hermandad de la Exaltación y el año anterior la de la Soledad, se negaron a pasar por los arcos de entrada y salida de dicha plaza", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 722, 2019, pp. 293-295.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "La escultura y el retablo sevillanos del siglo XVII", en *Sevilla en el siglo XVII*, Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1983, pp. 69-85.

GÓMEZ PIÑOL, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "Escultura de San Isidoro", en *San Isidoro. Doctor Hispaniae*, Fundación El Monte, Sevilla, 2002, pp. 314-315.

GÓMEZ PIÑOL, E.: "El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario hispalense: introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana", en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, Pontificia e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral, Sevilla, 2010, pp. 15-104.

GÓMEZ PIÑOL, E. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M.I.: *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Iberdrola, Sevilla, 2004.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Excmo. Cabildo Metropolitano Catedral de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 133 y 214.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII", en *Archivo*

de la Catedral de Sevilla. Homenaje al Archivero don Pedro Rubio Merino, Cajasur Publicaciones, Córdoba, 2006, pp. 665-722.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla (1617-1643/44)*, Editorial Libargo, Granada, 2019.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII", en *Espacios sonoros de Sevilla (1600-1936),* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2020, pp. 9-107.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: "La música de los libros de canto llano de la Catedral de Sevilla", *Isidorianum*, vol. 30, nº 1, 2021, pp. 97-139.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. et al.: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.

GONZÁLEZ CARBALLO, J.: *Historia local y familias: Lora del Río*, Asociación Espacio y Tiempo de Lora, Lora del Río, 2023.

GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de los Reynos de las Dos Castillas*, Imprenta de Pedro de Horna y Villanueva, Madrid, 1637.

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

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*, Tomo II, Imprenta de don José Hidalgo y compañía, Sevilla, 1844.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *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,* Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, Sevilla, 1852.

GONZÁLEZ FERRÍN, M.I.: "El Archivo de la Capilla Real de Sevilla", en *XIX Edición Aula Hernán Ruiz. La Capilla Real*, Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo SL., Sevilla, 2012, 47-78.

GONZÁLEZ GÓMEZ, A.: *Historia de la Catedral de Sevilla y sus tradiciones,* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista", en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 111-176.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Cristo Flagelado", en *Misericordiae Vultus,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 82-83.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "Virgen de la Estrella", en *Misericordiae Vultus. El rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 142.

GONZÁLEZ GÓMEZ J. M. y ROJAS-MARCOS J.: "Niño Jesús Mudo", en *Misericordiae Vultus*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 60.

GONZÁLEZ GÓMEZ. J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ J.: *Murillo en la Catedral de Sevilla*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2018.

GONZÁLEZ ISIDORO, J.: "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona", *Carel*, nº 2, 2004, pp. 669-705.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J.: "Virgen de los Reyes", *PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 27, 1999, p. 62.

GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, E.: "Felix Granda y Buylla, un artista para la renovación litúrgica", *Pax et Emerita, Revista de Teología y Humanidades de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz. Mérida*, nº 8, 2012, pp. 167-212.

GONZÁLEZ MENA, M. A.: "Ornamentos sagrados", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 647-697.

GONZÁLEZ MORENO, J.: "Sobre la familia del imaginero Ruiz Gijón", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, p. 146.

GONZÁLEZ POLVILLO, A.: "Inquisidores, dominicos y alumbrados de la Congregación de la Granada en la génesis del Inmaculismo sevillano del siglo XVII", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, nº 4, 2009-2010, pp. 60-67.

GONZÁLEZ POLVILLO, A.: *La Congregación de la Granada, profecía y milenarismo en la Sevilla del renacimiento y Barroco*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2022.

GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Ver es creer: la Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2021.

GÓNZÁLEZ, F.: *Loor a la Virgen de los Reyes*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 1960.

GONZÁLEZ, J. M.: "El cirio pascual en la Iglesia Católica, y antigua magnificencia del de la Catedral de Sevilla", en *Sevilla Mariana. Publicación Religiosa,* t. IV, Imprenta de D. Telesforo Antón, Sevilla, 1883, pp. 313-316.

GONZÁLEZ-PALACIOS, A.: *I Valadier. Andrea, Luigi, Guiseppe*, Officina Libraria, Milano, 2019.

GRANADA, L. de O.P.: *Vidas del Padre Maestro Juan de Ávila*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1952.

GRANERO MARTÍN, F.: *El Corral de los Olmos. Antiguos cabildos secular y eclesiástico de la ciudad. Sevilla. Sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición*, Cole-

gio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 1992.

GRESHAKE, G.: *Ser sacerdote hoy*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2010 (3ª ed.).

GROSSO, A.: "La Semana Santa de Sevilla vista por un pintor", en *Estudios de Arte Español*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Sevilla, 1974, pp. 55-66.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Sevilla. Guías artísticas de España*, Editorial Aries, Barcelona, 1952.

GUERRERO LOVILLO, J.: "La pintura sevillana del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 69, 1955, pp. 15-52.

GUERRERO LOVILLO, J.: *La Catedral de* Sevilla, Everest, Madrid, 1981.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Valeriano Bécquer. Romántico y andariego (1833-1870),* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1999.

GUEVARA PÉREZ, E.: "Miradas extranjeras a la celebración del Corpus en Sevilla. El caso del pintor romántico escocés David Roberts en 1833", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº 875, 2024, pp. 445-446.

GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla: desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Establecimiento Tip. de Hijos de Fé, Sevilla, 1873-1892.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas,* Tomo Primero, Imprenta de Álvarez, Sevilla, 1925.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, Tomo Segundo, Imprenta de Álvarez, Sevilla,1935.

GUTIÉRREZ, J. M.: "El Cristo de San Agustín de Sevilla", *Periódico y Boletín de la Archicofradía Sacramental de San Roque*, Sevilla, 2003.

GUTIÉRREZ, J.M.: *El Cristo de San Agustín de Sevilla,* Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2003.

GUTIÉRREZ NÚNEZ, F.J.: "La vinculación de la Capilla Real y de Nuestra Señora de los Reyes a la monarquía hispánica a inicios del siglo XVIII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 550, 2004, pp. 906-908.

GUTIÉRREZ CORDERO, M.R. y MONTERO MUÑOZ, M.L.: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares: vol. V, 1831-1938,* Consejería de Cultura, Sevilla, 2016.

HAAS,C. A.: *Teoría, técnica y práctica de la publicidad*, Ed. Rialp, Madrid, 1976.

HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A.: *El Retablo Barroco Sevillano*, Universidad de Sevilla-Fundación el Monte, Sevilla, 2000.

HAZAÑAS Y LA RÚA, J.: *Discurso ante la Real Congregación del Santo Crucifijo de San Agustín, para conmemorar el VI centenario de la invención de su sagrada imagen*, Imprenta de Izquierdo y Cía., Sevilla, 1914.

HAZAÑAS Y LA RÚA, J.: *Vázquez de Leca 1573-1646*, Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1918.

HEDA BARREIRO, R. M.: "Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Vol. II, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escurialenses, Madrid, 2005, pp. 845-868.

HEREDIA MORENO, M. C.: "La platería germánica en España en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la península", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 101-113.

HEREDIA MORENO, M. C.: "Cántaro", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 142.

HEREDIA MORENO, M. C.: "La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI", en *Congreso Internacional "Imagines", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2008, pp. 445-478.

HEREDIA MORENO, M. C.: "El culto a la eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en *El barroco en las catedrales españolas*, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

HEREZA P.: *Corpus Murillo: Biografía y Documentos*, Departamento de Publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2017.

HERGUEDAS VELA, M.: "Contexto y evolución en torno al Monumento del Jueves Santo", en *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica II*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 355-361.

HERMANOS MENORES CAPUCHINOS DE LA PROVINCIA DE ANDALUCÍA: *Santa María Pastora Nuestra: La advocación y devoción a la Divina Pastora, III centenario, 1703-2003*, Hermanos Menores Capuchinos de la Provincia de Andalucía, Sevilla, 2004.

HERMOSILLA MOLINA, A.: "Notas para la historia. El incidente de la Puerta de los Palos. Año 1751", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 294, 295, 296 y 297, 1984, pp. 7-8, 8-10, 5-6 y 4-5.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava*, Institución Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1978, pp. 199-200.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón,* Imprenta de la Gavidia, Sevilla, 1930.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Nicolás de León, entallador", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 33, 1935, pp. 247-258.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista", *Archivo Hispalense*, nº 3, 1944, pp. 41-150.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Virgen de los Reyes Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis: estudio iconográfico*, Imprenta Suárez, Sevilla, 1947.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina", *Archivo Hispalense*, nº 27-32, 1948, pp.155-190.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés (1568-1669) y la escultura andaluza de su tiempo*, Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1969.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla: discurso académico*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1971.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Martínez Montañés y el manierismo", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, pp. 41-60.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Prólogo", en *Vida y obra de Alfonso Grosso*, Talleres El Adalid Seráfico, Sevilla, 1973, pp. 5-79.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649),* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757) (Estudio artístico e iconográfico)", *Boletín de Bellas Artes*, nº 7, 1979, pp. 191-234.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Catálogo de la Exposición conmemorativa de Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo,* Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1980.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "La escultura andaluza del siglo XVII", en *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII [vol. XXVI de Summa Artis: Historia General del Arte],* Espasa-Calpe, Madrid, 1982, pp. 9-242.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Pedro Duque Cornejo,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1983.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y escultura", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reditado en 1991), pp. 221-320.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis: estudio iconográfico*, Editorial Guadalquivir, Sevilla, 1996.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.: *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2014.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.: "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)", en Roda Peña, J. (coord.), *XVIII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2017, pp. 151-178.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "La construcción del Triunfo a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 228, 1992, pp. 117-127.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Noticias sobre el Arco de San Miguel y su derribo en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 179-188.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: El derribo del corral de los Olmos", *Archivo Hispalense*, nº 232, 1993, pp. 89-107.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano", *Archivo Hispalense*, nº 233, 1993, pp. 121-142.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: "Noticias sobre la Alcaicería de la Seda de Sevilla y su transformación en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 115-130.

HERNÁNDEZ, S. y MAYO, J.: *Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)*, Excmo. Ayuntamiento de Utrera, Sevilla, 2008.

HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith, 1430-1830*, Dotheby Parker Bernet Bublications Limited, London, 1977.

HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001.

HERRERA GARCÍA, F.J.: "De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla

Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 24, 2012, pp. 49-68.

HERRERA PUGA, P.: *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Editorial Católica, Madrid, 1974, pp. 207-232.

HIATT, Ch.: *Picture posters*, Ed. Sons Bell, Londres, 1895.

HIDALGO, J.: *Eco sagrado, panegyrico moral y dulce aclamación, que en la solemne fiesta de la sumptuosa reedificación del templo del gran Doctor de la Iglesia N.P.S. Agustín, Casa Grande, extramuros de esta ciudad de Sevilla, decantó en acción de gracias*, Imprenta de los Reciente, Sevilla, 1756.

Historia Compostelana. Introducción, traducción, notas e índice de Emma Falque, Akal Ediciones, Madrid, 1994.

HOSPODAR, B.: "Pontifical vestments and exceptions", *The American Ecclesiastical Review,* vol. CXXI, 1949, pp. 120-125.

HUERGA, A.: "El ministerio de la palabra en el Beato Juan de Ávila", en *Conferencias de la semana avilista en el IV centenario de la muerte del Beato Maestro Juan de Ávila*, Imprenta Avilista, Madrid, 1969, pp. 93-111.

ILHEY, D.: *Western plainchant. A handbook*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas sevillanas del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2005.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2006.

ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E. (ed. lit.): *Laboratorio de Arte. 100 años de investigación del Patrimonio Artístico y Cultural (1907-2007),* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

Imágenes de María Santíssima Nuestra Señora en esta ciudad de Sevilla, y su Reynado, y distrito de Andalucía y estremadura donde están estos santuarios y algunas noticias de Sevilla y de su Santa Iglesia, recogidas por Ioan de Ledesma, escribano público de Sevilla Año de 1633. S. XVIII. Ms. BCC, Sign. 59-4-19.

ISIDORO JIMÉNEZ, M.: *Cofradías y religiosidad popular: antropología de la Semana Santa andaluza,* Editorial Sílex, Madrid, 1997.

JAVIERRE, J. M.: *Don Marcelo de Sevilla,* Sígueme, Salamanca, 1992.

JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN, J. M.: "Faldón", en *In nomine Dei; Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2021, p. 248.

JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN, J. M.: "El Corpus Christi a finales del siglo XIX. Descripción de las comitivas finiseculares de la procesión catedralicia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 773, 2023, pp. 438-442.

JIMÉNEZ DUQUE, B.: *El Maestro Juan de Ávila*, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 1988.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "El patio de los naranjos y la Giralda", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991, pp. 83-132.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade", *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 22, 2007, pp. 131-153.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "Restauración de dos fachadas de la Catedral de Sevilla (2006-2013), en *Aula Hernán Ruíz 2013*, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 79-121.

JIMÉNEZ MARTÍN, A y PÉREZ PEÑARANDA, I.: *Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla,* Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1997.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "6 de abril de 1971. Bueno Monreal impuso su corona de oro a la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 424, 1994, p. 14.

JIMENEZ SAMPEDRO, R.: "La procesión del Corpus Christi de fines del siglo XIX", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 460, 1997, pp. 51-54.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "El siglo XIX. De la crisis a la refundación", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 328-347.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: *Sevilla en sus cofradías*, ABEC Editores, Sevilla, 2011.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "La procesión del Corpus durante la II República. Resumen del periodo 1931-1936 en la celebración eucarística", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 732, 2020, pp. 502-504.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R.: "Los años que no salió la Virgen de los Reyes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 739, 2020, pp. 614-615.

JIMÉNEZ SANCHO, A.: "Seguimiento arqueológico en la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla", *Anuario arqueológico de Andalucía 1999*, vol. 3, t. 2, 2002, pp. 899-908.

JUNGMANN, J. A.: *El Sacrificio de la Misa*, Herder, Madrid, 1963, tratado II, nº 5868, p. 603.

LABARGA GARCÍA, F.: "El Santo Sepulcro de Logroño", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 430, 1995, pp. 65-66.

LAFAYE, J., *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

LAFITA GORDILLO, T: "Notas para el estudio del escultor Adolfo López", *Laboratorio de Arte*, nº 21, 2008-2009, p. 319.

LAGUNA PAÚL, T.: "Un sacramentario sevillano de 1393", *Códice,* nº 12, 1997, pp. 5-26.

LAGUNA PAÚL, T.: "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en Morales, A. (coord.), *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 41-71.

LAGUNA PAÚL, T.: "Virgen de los Olmos", en *Ibn Jaldun. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*, catálogo de la exposición, Fundación José Manuel Lara y Fundación El Legado Andalusí, Sevilla, 2006, pp. 184-185.

LAGUNA PAÚL, T.: "Miguel Perrín, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla", en *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 81-105.

LAGUNA PAÚL, T.: "Cruz medieval-relicario", en *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*, Focus-Abengoa, Sevilla, 2008, pp. 137-138.

LAGUNA PAÚL, T.: "Las Tablas Alfonsíes", en *Alfonso X El Sabio*, Caja del Mediterráneo, Murcia, 2009, pp. 638-640.

LAGUNA PAÚL, T.: "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla. De tesoro y museo a monumento vivo", *Semata*, nº 22, 2010, pp. 45-68.

LAGUNA PAÚL, T.: "Lorenzo Mercadante de Bretaña (documentado 1446-1468)", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Escultores (I)*, Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, La Coruña, 2011, pp. 291-325.

LAGUNA PAÚL, T: "«Una Capilla Mía que dicen de los Reyes». Memoria de la Capilla Real de la Catedral Mudéjar, la Aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla," en *XIX Edición Aula Hernán Ruiz. La Capilla Real,* Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo SL., Sevilla, 2012, pp.175-233.

LAGUNA PAÚL, T.: "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de Historia del Arte*, nº 23, 2013, pp. 127-157.

LAGUNA PAÚL, T.: "El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla", *Medievalia*, nº 23-1, 2014, pp. 299-308.

LAGUNA PAÚL, T.: "El robo de la corona de las águilas y las coronas del siglo XIX de la Virgen de los Reyes", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 345-361.

LAGUNA PAÚL, T.: "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 617-634.

LAGUNA PAÚL, T.: "Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: Memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo XV", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza,* vol. XII, 2019, pp. 203-230.

LAGUNA PAÚL, T.: "El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la Catedral de Sevilla", *Medievalia*, nº 23/I, 2020, pp. 275-329.

LAGUNA PAÚL, T.: *Miguel Perrin. Imaginero de barro*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2022.

LAGUNA PAÚL, T.: "Virgen del Reposo", en *Arte del Renacimiento en Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2023, pp. 146-148.

LAMILLAR, J. y CRUZADO, M.: *Cervantes y Sevilla*, Caja San Fernando, Sevilla, 2005, pp. 53-54.

LANZAFAME, G.: *La coronación de la Virgen en Sevilla*, Editorial Almuzara, Sevilla, 2024.

LAVALLÉE, J.: *Espagne: depuis l'expulsion des maures jusqu'a l'année 1847. Iles Baléares et Pithyuses, par Fréderic Lacroix. Sardaigne, par De Grégory. Corse, par Friess* de Colonna, Firmin Didot Fréres, París, 1867. [Disponible en BnF: https://gallica.bnf.fr/ark:/ 12148/bpt6k307711/ f3.item.r=procession]

LAZPIUR SANTOS, F.: "La renovación de la plata labrada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX", en *Las artes suntuarias al servicio del culto divino (XVI-XVIII)*, Enredars, Sevilla, 2024, pp. 467-488.

LIBIN, L.: "Musical Instruments in Two Portraits by José Campeche", *Music in Art*, 31(1/2) 2006, pp. 127-131.

LÓPEZ ALFONSO, J: "La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 598, 2008, pp. 1052-1053.

LÓPEZ CALO, J., S.J.: "El Miserere de Eslava", *Boletín de Bellas Artes*, nº 27, 1999, pp. 199-259.

LÓPEZ CALO, J., S.J.: *Tres misereres andaluces de Hilarión Eslava. Vol. I Miserere de la catedral de Sevilla, 1835-1837,* Editorial Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2011.

LÓPEZ CALO, J.: *El miserere de Semana Santa de la Catedral de Sevilla*, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Sevilla, 2015.

LÓPEZ DE AYALA, I.: *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento,* Imprenta Real, Madrid, 1785.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Rodríguez, Giménez y C.ª, Sevilla, 1928.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Imp. Rodríguez, Giménez y compañía, Sevilla, 1932.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: "Otros escultores en la Andalucía tardogótica y renacentista. Función de la imagen y tendencias estéticas", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz (Escultores II)*, Publicaciones Comunitarias–Grupo Hércules, La Coruña, 2011, pp. 366-397.

LORENZO VILLANUEVA, J.: *Dominicas, Ferias y Fiestas moviles del año christiano de España,* Tomo IV, Imprenta Real, Madrid, 1799.

LOZANO, J. M.: *Un pueblo andaluz y su Virgen: historia de Lora y Setefilla,* Claret, Barcelona, 1986.

LUENGO MENA, J.: *Compendio de las cofradías de Sevilla que procesionan por la Catedral,* Espuela de Plata Sevilla, Sevilla, 2007.

LUENGO, P.: *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2013.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla del os siglos XVI y XVII*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1975.

LLEÓ CAÑAL, V.: "El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI", *Archivo Hispalense,* nº 180, 1976, pp. 97-112.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1980.

LLEÓ CAÑAL, V.: "El primer contrato de Jerónimo Hernández y el último de Hernán Ruiz (documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla", *Revista de Arte Sevillano*, nº 3, vol. II, junio 1983, pp. 3-8.

LLEÓ CAÑAL, V.: "La Catedral en la Historia de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 61-81.

LLEÓ CAÑAL, V.: *8 Tiras dibujadas de la Procesión del Corpus de Sevilla de 1747, con una carta de 1882 de José Blanco White y un artículo actual de Vicente Lleó Cañal*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1991.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Ediciones Libanó, Sevilla, 2001, pp. 241-242.

LLIN CHÁFER, A.: "San Juan de Ávila y los arzobispos Santo Tomás de Villanueva y San Juan de Ribera", *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, nº 53, 2001, pp. 157-180.

LLIN CHÁFER, A.: "El misterio de Cristo en San Juan de Ávila", en *Credere et celebrare: homenaje al Profesor D. Emilio Aliaga Girbés*, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia, 2004, pp. 423-438.

LLORCA, B.: "Los jesuitas españoles y la Inmaculada Concepción desde principios del siglo XVII hasta 1854", *Salmanticensis*, vol. 2, fasc. 3, 1955.

MACÍAS, J.: "Cuando el Gran Poder salió en un paso con ruedas", (https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-cuando-gran-poder-salio-paso-ruedas-182689-1599678079-202009100040_noticia.html.

MALDONADO Y DÁVILA, J.: *Discurso histórico de la Capilla Real de Sevilla, Sevilla. 1672,* Copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Mss/9134.

MARCHENA HIDALGO, R.: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1998.

MARCHENA HIDALGO, R.: "Libros iluminados de la Biblioteca Capitular de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 61-82.

MARIANA, J. de: *Tratado contra los juegos públicos,* Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1854.

MARÍN CAMPOS, M.: "El Cristo de la Expiración de Ruiz Gijón; realismo y expresividad", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 445, 1996, pp. 22-26.

MARÍN, H.: *Documentos pontificios IV: Documentos marianos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1954.

MARTÍN ANSÓN, M. L.: "El Lignum Crucis de la catedral de Sevilla: nuevos datos para su interpretación a la luz de los documentos", *Archivo Español de Arte*, nº 301, 2003, pp. 23-37.

MARTÍN FERNÁNDEZ, U.: "Candelero del Paso de Palio", en *Non surrexit. 300 años en San Juan de la Palma*, catálogo de la exposición, Fundación Cajasol, Sevilla, 2024, p. 199.

MARTÍN FERNÁNDEZ, U.: "Jarras del Paso de Palio", en *Non surrexit. 300 años en San Juan de la Palma*, catálogo de la exposición, Fundación Cajasol, Sevilla, 2024, p. 198.

MARTÍN OJEDA M. y GARCÍA LEÓN, G.: "Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores, Écija", en *Crucificados de Sevilla*, T. III, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 362-373.

MARTÍN RIEGO, M.: "Las hermandades de Jesús Nazareno en la Archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Tomo I, Córdoba, 1991, pp. 371-383.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Hace 75 años fue coronada la Virgen de los Reyes", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 24, 1979, pp. 41-44.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Las Cofradías de Sevilla en el Siglo XX", en *Semana Santa en Sevilla. Sangre, luz y sentir popular, Siglos XIV al XX*, Editorial Gemisa, Sevilla, 1985, pp. 135-204.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen Sevillana de la Hispanidad", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 344, 1988, pp. 48-58.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Hermandades de Gloria de Sevilla,* Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1988.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su Archidiócesis. Historia, arte y devoción*, Ediciones Miriam, Sevilla, 1989.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Imágenes sevillanas de la Virgen: (Semblanza abreviada de más de 250 títulos marianos)*, Miriam, Sevilla, 1991.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: "La Virgen Dolorosa y el paso de palio", en *Sevilla Penitente*, Tomo II, Editorial Gever, Sevilla, 1995, pp. 267-428.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla Mariana. Repertorio Iconográfico*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1997.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Apuntes Históricos y Artísticos de la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina,* Ayuntamiento de Sevilla. Área de Fiestas Mayores, Sevilla, 2006.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "La Sacramental del Sagrario repuso el retablo público de San Millán de la Cogulla", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 458, 1997, pp. 80-81.

MARTÍNEZ AMORES, J.C.: "La Concepción de los gorreros y la Sacramental del Sagrario", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 466, 1997, pp. 51-55.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Una estampa desconocida de José María Martín: el Santo Cristo del Perdón (1848)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 153-157.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Noticias histórico-artísticas sobre el Estandarte de la Sacramental del Sagrario. Una aportación al catálogo de la bordadora Patrocinio López", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 556, 2005, pp. 401-406.

MARTÍNEZ AMORES, J. C.: "Francisco de Paula Palomino. Custodia procesional de templete", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, Catálogo de la exposición, Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 2021, pp. 74-79.

MARTINEZ AMORES, J. C.: "La Virgen Dolorosa en la obra del grabador sevillano José María Martín. Variaciones y tipos iconográficos", en *Actas de la Jornada Histórica Internacional "Mater Dolorosa"*, Autoedición, 2022, pp. 369-384.

MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G.: *Manual de Liturgia Sagrada,* t. II, Editorial del Corazón de María, Madrid, 1957.

MARTÍNEZ DEL VALLE, G.: "Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte,* nº 15, 2002, pp. 399-402.

MARTÍNEZ DÍAZ, A.: *Los seises y su evolución histórica en la Catedral de Sevilla*, Editorial Castilleja, Sevilla, 1978.

MARTÍNEZ LARA, P. M.: "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte*, nº 46, 2015, pp. 15-31.

MARTÍNEZ MARTÍN, C.: "Orígenes de la Hermandad de San Millán de la Cogolla en la puerta del Perdón de la catedral de Sevilla. Fundación, desarrollo y decadencia", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 748, 2021, pp. 403-407.

MARTÍNEZ PUCHE, J. A.: *El libro de la Inmaculada. Doctrina, historia, poesía y arte sobre la Inmaculada Concepción de María*, Edibesa, Madrid, 2005.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, S.: *El Cardenal Pedro Segura y Sáenz (1880-1957).* Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 363-370.

MARTÍNEZ VELASCO, J.: "Los primeros siglos de la Hermandad", en *El Cristo del Amor y su Archicofradía*, Archicofradía del Amor, Sevilla, 1998, pp. 44-115.

MÁS Y PRAT, B.: *La tierra de María Santísima. Colección de cuadros andaluces,* Sucesores de N. Ramírez y Cª, Barcelona, 1879.

MÁS Y PRAT, B.: "El Rosario de la Aurora", *La ilustración española y americana*, t. I, Madrid, 1882, pp. 16-22.

MATESANZ DEL BARRIO, J., PAYO HERNANZ, R. y RUIZ CARCEDO, J.: *Fernando III. Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen*, Fundación VIII Centenario de la Catedral, Burgos, 2021.

MATLUCK BROOKS, L.: "¨Los Seises' in the Golden Age of Seville", *Dance Chronicle*, nº 5, 1982, pp. 121-155.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Mui Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó a Reinar el Rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia: continuación de los que formó D. Diego Ortiz de Zúñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D. Antonio M.ª Espinosa y Carcel*, 2 vols., 1822-1823. Manuscrito, BCC, sign.: 57-6-1, p. 657.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Noticias relativas a la Historia de Sevilla que no constan en sus Anales*, Imprenta F. Rasco, Sevilla, 1886.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía*, Tomos I, II y III, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1887.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla" [con notas de José Gestoso y Pérez, Joaquín Hazañas, y José Vázquez y Ruiz], *Archivo Hispalense*, III, 1887, pp. 361-388.

MAYO RODRÍGUEZ, J.: "Antigua y Fervorosa Hermandad Sacramental de Ánimas, Archicofradía del Señor de la Vera-Cruz, y Nuestra Señora de la Esperanza, Marchena", en *Crucificados de Sevilla*, T. IV, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 54-67.

MAYO RODRÍGUEZ, J.: "Romería y procesión de la Virgen de Consolación de Utrera", en *I Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia,* Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2000, pp. 93-126.

MC LOHAN, M.: *La comprensión de los medios como las expresiones del hombre*, Ed. Diana. Ciudad de México, 1969.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M., "La gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica", en Torres Ramírez, B. y Hernández Palomo, J. J. (coords.), *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II jornadas de Andalucía y América*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla,1983, v. 2º, pp. 365-380.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: "Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultual e iconográfico de unas obras desaparecidas", *Archivo Hispalense*, nº 201, 1983, pp. 173-186.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: "Copias de la Virgen de la Antigua en Japón", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 323-332.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: *Nuestra Señora de la Antigua: la Virgen "decana" de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008.

MEJÍAS TORRES, J.: "Corona", en *In nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 2021, p. 177.

MEJÍAS TORRES, J.: "Corona", en *Non Surrexit, 300 años en San Juan de la Palma*, Hermandad Sacramental de la Amargura, Sevilla, 2024, pp. 174-175.

MELENDRERAS GIMENO, J.L.: "Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)", en *Summa studiorum scultptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación de Alicante, Alicante, 2019, pp. 325-340.

MENA GARCÍA, J.: "El trono de la Parroquia de Santiago el Mayor, la presencia del taller de Palomino en Utrera y el ostensorio del Hospital de la Santa Caridad", en *Custodias y Tronos de Plata de Utrera*, Consejo de Hermandades y Cofradías, Utrera, 2022, pp. 164-189.

MÉNDEZ CASAL, A.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Ediciones de la Esfinge, Madrid, 1921.

MÉNDEZ HERRÁN, V.: "El escultor Mauricio Tinoco (1906-1948)", en *Los Santos de Maimona en la historia y otros estudios sobre la Orden de Santiago*, Asociación Histórico Cultural Maimona, Los Santos de Maimona, 2019, pp. 155-170.

MESSÍA DE LA CERDA, R.: *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del sacramento la Parrochia Collegial y vecinos de Sant Salvador hizieron*, introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal, Focus, Sevilla, 1985.

MILLÁN, M.: "Los zapatos de la Virgen María y sus medidas", en *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2021, pp. 137-147.

MIRA CABALLOS, E.: "Cortejo del Corpus Christi en la Sevilla del siglo XVIII", *Boletín de Cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 385-387.

MIRANDA DÍAZ, B.: *El mudéjar sevillano en la estampa romántica del siglo XIX. Colección F. Luque Cabrera,* Asociación Cultural Mujeres que Ayudan, Sevilla, 2014.

Missale Divinorum secundum consuetudinem almae ecclesiae Hispalensis denuo impressum, Juan Gotherio, Sevilla, 1565.

Missale juxta ritum Fratrum Ordinis Praedicatorum, Juan Bernardo Sessa y Bartolomé Baretio, Venecia, 1596.

Missale juxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum auctoritate apostolica approbatum, Miguel Perego-Salvioni, Roma, 1823.

Missale Romanum, 1868.

MOLES, A.: *El afiche en la sociedad urbana*, Ed. Paidos. Buenos Aires, 1973.

MOLES, A.: *Teoría de la información y de la perspectiva estética*, Ed. Paidos, Buenos Aires, 1973.

MOLINA CAÑETE, D.: "La coronación canónica de la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 731, 2019, pp. 907-914.

MONREAL, L.: *Diccionario Temático de Arte*, Ediciones Planeta, Barcelona, 1997.

MONTERO DE ESPINOSA, J. M.: *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera*, Imprenta de Antonio Carrera y compañía, Sevilla, 1817.

MONTERO MUÑOZ, M. L.: "El Maestro de Capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla", *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, nº 28, 2014, pp. 59-70.

MONTERO PARRILLA, A.: *El tesoro de cartas de la Hermandad de la Santísima Vera Cruz de Sevilla*, Buhaira, Sevilla, 2020.

MONTES BARDO, Joaquín: "El Cristo de la Clemencia de Juan Martínez Montañés, Mateo Vázquez de Leca y Juan de Ávila", *Giennium*, nº 15, 2012, pp. 187-205.

MONTES GONZÁLEZ, F. "Virgen de la Antigua. Sevilla", en *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Universidad de Granada, Granada, 2017, pp. 289-311.

MONTES ROMERO-CAMACHO, I: "La liturgia hispalense y su influjo en Andalucía y América en el siglo XVI", en *Andalucía y America en el siglo XVI, actas de las II Jornadas de Andalucía y América,* vol. II, Universidad de la Rábida, Huelva, 1983, vol. 2, pp. 1-34.

MONTESINOS MONTESINOS, C.: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986.

MONTOTO, J.: *Tradiciones de Lora y Setefilla,* Esc. Gráfica Salesiana, Sevilla, 1975.

MORA VICENTE, G.; GUERRERO, J. M. Y ANGULO FORNOS, R.: "La portada lateral de la Capilla de la Antigua, última traza del maestro Diego de Riaño para la catedral de Sevilla", en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, Sevilla, 2022, pp. 171-179.

MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *La Capilla Real de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.

MORALES MARTÍNEZ, A.J.: "Iconografía de la Capilla Real de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 221, 1989, 117-123.

MORALES MARTÍNEZ, A.J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 157-167.

MORALES MARTÍNEZ, A.J.: "El Archivo de Indias", *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, nº 14, 2013, pp. 50-71.

MORALES MARTÍNEZ, A. J.: "El Magestuoso y Portentoso Monumento de Sevilla, de Domingo Martínez y Pedro Baltasar Bouttats", en *Entre buriles y estampas. Homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*, Universidad de Granada, Granada, 2020, pp. 323-330.

MORALES OLIVER, L.: "El Beato Maestro Juan de Ávila y el estilo de la predicación cristiana", *Semana nacional avilista*, nº 1, 1952, p. 20.

MORALES PADRÓN, F. (ed.): *Memorias de Sevilla: (1600-1678*), Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1981.

MORATA PLÁ, E. y PÉREZ PACHECO F.: "Restauraciones de Ars Nova". Publicado en La Hornacina el 20 de enero de 2015.https://www.lahornacina.com/dossierasnova.htm.

MORENO ARANA, J. M.: "Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos", *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2017, pp. 819-826.

MORENO CUADRO, F.: *Platería Cordobesa*, Cajasur, Córdoba, 2006.

MORENO, I.: *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antiguedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos (…)*, En la Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, Sevilla, 1587.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla (1587)*, Ediciones Libanó, Sevilla, 2001.

MORILLAS ALCÁZAR, J.M.: "Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el Monumento Eucarístico", en *Las cofradías de Sevilla en el silgo XX,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 205-227.

MOSCO, M.: "Lorenzo il Magnifico. I Vasi", en *El Museo degli Artenti. Collezioni e collezionisti*, Giunti, Firenze, 2004, pp. 31-44.

MUNN, G.: *Tiaras, past and present*, V&A Publications, London, 2002.

MUÑOZ RUBIO, M. V.: "Cristo de la Clemencia, 1603", en *Montañés, maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 261-263.

NAINFA, J. A.: *Costume of Prelates of the Catholic Church according to Roman Etiquette*, John Murphy Company, Baltimore-Maryland, 1926.

NAVARRO GRANELL, A. y ARIAS ANGLÉS, E. (coords.): *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1996.

NOEL, E.: *Semana Santa en Sevilla* (1916), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.

Novena de Nuestra Señora de Aguas Santas, Patrona de Villaverde del Río. Día sexto, Consideración. Ediciones de 1866, 1889, 1956 y 1990.

Officium Hebdomadae Sanctae et Octavae Paschatis juxta Ritum Carmelitarum necnon Missa Resurrectionis cum ordinario Mis-

sae interpositis rubricis Reverendissimi Patris Magistri Aloisii Mariae Galli Prioris Generalis ejusdem Ordinis jussu editum, Tornaci Nerviorum, typis Societatis S. Joannis, Desclée, Lefebvre et Sociorum, S. Sedis Apostolicae et Sacrae Rituum Congregationis typographi, 1899.

OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V.: "La Virgen de los Olmos: Una devoción mariana de antaño", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 440, 1996, pp. 41-43.

OLLERO PINA, J. A.: "La carrera, los libros y la obsesión del Arzobispo D. Pedro de Castro y Quiñones: 1534-1623", en *De libros y bibliotecas: homenaje a Rocío Caracuel*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 265-276.

OLLERO PINA, J.A.: "La exaltación de la Inmaculada Concepción en Sevilla, 1615-1622", en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp. 75-85.

ORDÓÑEZ MÁRQUEZ, J.: *Teología y espiritualidad del Año Litúrgico*, BAC, Madrid, 1978.

OROZCO DÍAZ, E.: "Propósito y conclusión", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, pp. 75-159.

ORTIZ, F.: *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Sevilla, 1687, manuscrito Biblioteca Colombina MS.57-4-23.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Annales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andaluzía*, Imprenta Real, Madrid, 1677.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Tomos I, II, III y V, Imprenta Real, Madrid, 1795.

ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1980.

OSTOS SALCEDO, P. y PARDO RODRÍGUEZ, M. L.: *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIV (1301-1350)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649.

PACHECO, F.: *El arte de la pintura.* Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 2001.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Las vírgenes de la Semana Santa de Sevilla,* Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 575-645.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Ciudad de Retablos. Arte y Religiosidad Popular*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1987.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Las artes suntuarias", en *Esperanza Macarena, en el XXV aniversario de su Coronación Canónica*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1989, pp. 287-386.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Juan Martínez Montañés (talla). Francisco Pacheco (policromía). Cristo de la Clemencia", en *La Iglesia en América: evangelización y cultura*, Catálogo de la exposición, Pabellón de la Santa Sede, Sevilla, 1992, pp. 18-19.

PALOMERO PÁRAMO, J.: "Santas Justa y Rufina", en *Magna Hispalensis: El Universo de una Iglesia [cat. exp.],-* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 79.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Estatuas de San Isidoro y San Leandro", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 82.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Busto relicario de San Laureano", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 82-84.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Busto relicario de San Pío", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 85.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Tríptico relicario de las Tablas Alfonsíes", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 191-193.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "San Fernando", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 193-196.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Virgen de los Olmos", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 327.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Inmaculada, llamada «La Cieguecita»", en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1992, p. 385.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Custodia grande", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp. 388-391.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Altar de plata de la catedral de Sevilla" en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992,* Sevilla, 1992, pp. 524.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "Lignum Crucis de don Pedro Gómez de Albornoz", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia,* Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 535.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Lignum Crucis del arzobispo don Alonso de Fonseca", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 536.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Relicario del *lignum crucis* de Clemente XIV", en *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pp. 538-539.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Instruir, deleitar y reconciliar: a propósito de las Inmaculadas de Martínez Montañés", en *Actas del XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*, Cajasur, Córdoba, 2007, pp. 35-45.

PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Inmaculada Concepción, la Cieguecita, 1629-1631", en *Montañés, maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2019, pp. 254-257.

PALOMO GARCÍA, M.C. y GUEVARA PÉREZ, E.: "El azulejo dedicado a la Virgen de los Reyes en la plaza que lleva su nombre. Nuevos datos sobre el día de su bendición", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 714, 2018, pp. 502-504.

PARRAMÓN, J.M.: *Publicidad. Técnica y práctica,* Instituto Parramón, Barcelona, 1966.

PASTOR, Á., ROBLES, F. y ROLDÁN, M. J.: *Historia de la Semana Santa sevillana*, Jirones de Azul, Sevilla, 2011.

PAZ, O.: *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México,1981.

PEINADO GUZMÁN, J.A.: "Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía", *Archivo teológico granadino*, nº 75, 2012, pp. 167-190.

PERALES PIQUERES, R. Mª.: *Juan de Espinal*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981.

PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.

PÉREZ EMBID, F.: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla,* CSIC, Madrid, 1973.

PÉREZ ESCOLANO, V.: "La plaza de san Francisco y la centralidad urbana", en *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco*, Fundación Cajasol, Sevilla, 2016, pp. 8-44.

PÉREZ FERNÁNDEZ, P.: "Iconografía procesional de la Mater Dolorosa: la evolución del palio en el reino de Sevilla", *Lignum, Revista de investigación, Historia-Cultura-Arte*, nº 5, 2016, pp. 18-23.

PÉREZ GALDEANO, A. M.: "La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES", en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 2016, pp. 671-692.

PÉREZ GARCÍA, R.M.: "Formas interiores y exteriores de la religión en la Baja Andalucía del Renacimiento. Espiritualidad franciscana y religiosidad popular", *Hispania Sacra*, nº 124, 2009, pp. 587-620.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; CARO BAROJA, J. y ARIAS ANGLÉS, E. (coords.): *Pinturas de Paisaje del Romanticismo Español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El azul en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima", en *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XV-XVIII*, Enredars, Sevilla, 2024, pp. 63-94.

PÉREZ VERA, J.: "Cuando la Esperanza de Triana fue la Virgen del Patrocinio" (https://www.gentedepaz.es/cuando-la-esperanza-de-triana-fue-la-virgen-del-patrocinio/.

PÉREZ, N.: *La Inmaculada y España,* Sal Terrae, Santander, 1954.

PÉREZ-EMBID WAMBA, F. J.: *Culto funerario y registro necrológico de la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XV)*, Editorial Dikynson, Madrid, 2015.

PETIT CARO, C.: "Un ilustre erudito andaluz: Don José Vázquez Ruiz", *Archivo Hispalense*, nº 4, 1944, pp. 115-149.

PIÑERO RAMÍREZ, P.M. y REYES CANO, R.: *La imagen de Sevilla en la obra de Cervantes. Espacio y paisaje humano*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: "La Lonja de Mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución", *Archivo Español de Arte*, nº 249, 1990, pp. 15-41.

POLERÓ, V.: "Nuestra Señora de la Antigua", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 4/40, 1896, pp. 57-58.

PONZ, A.*: Viaje de España (1786),* vol. III, Aguilar, Madrid, 1988.

PORRES BENAVIDES, J.: "El desaparecido Monumento Eucarístico de la Catedral de Sevilla. La imagen alegórica de Abraham", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 703, 2017, pp. 630-632.

PORTIER, F.: "German Immigrants and the Birth of the Piano in Great Britain: Bach, Zumpe, their Friends and the square piano", *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, nº 64, 2007, pp. 339-355.

POZA YAGÜE, M.: "San Millan", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, 2012, pp. 29-36.

PRIETO SÁNCHEZ, L. y NUÑEZ DÍAZ, I.: *Las joyas en el vestir de la Virgen*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2020.

PROSKE, B. G.: *Juan Martínez Montañés, sevillian sculptor*, Hispanic Society of América, New York, 1967.

Puntual Relación de la magnífica Translación que del Glorioso e incorrupto cuerpo del Señor San Fernando … se hizo a las nuevas Urnas … el día 14 de mayo de 1729, Sevilla, s.n., ca. 1729.

QUILES GARCÍA, F.: "Una posible obra de juventud de Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 333-340.

QUILES GARCÍA, F.: *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2005.

QUILES GARCÍA, F.: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007.

QUILES GARCÍA, F.: *Sevilla y América en el Barroco*, Vol. 2, Bosque de palabras, Sevilla, 2008.

QUILES GARCÍA, F.: "Luis de Acosta, platero, y Pedro Roldán, escultor. Sobre la amistad que les unió y en relación con un belén que compartieron", *Quintana*, nº 20, 2021, pp. 1-12.

RÁFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Editorial Juventud, Barcelona, 1954.

RAMÓN PARRO, S.: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos*, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857, t. I, p. 806.

RAMÓN SOLANS, F.J.: "Un templo para la nación española: la Basílica del Pilar (1854-1840), *Hispania sacra*, vol. 66, nº extra 1, 2014, pp. 453-484.

RAMOS SOSA, R.: "El Cristo del Perdón", *Boletín de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, nº 7, 1997, s. p.

RAMOS SOSA, R.: "Niño Jesús, 1606-1607", en *Montañés maestro de maestros*, Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2019, pp. 223-224.

RAMOS SUÁREZ, M. A.: "El monumento eucarístico del Jueves Santo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)", *Archivo Hispalense*, nº 288-290, 2012, pp. 297-316.

RECIO, J. P.: *Las Cofradías de Sevilla en la II República*, Abec Editores, Sevilla, 2011.

RECIO MIR, Á.: "La reforma y restauración de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla de 1578-1580", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 73-87.

RECIO MIR, Á.: "Asensio de Maeda y la transformación de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 29, 1998, pp. 51-67.

RECIO MIR, Á.: "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 253-273.

RECIO MIR, Á.: *"Sacrum Senatum". Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1999.

RECIO MIR, Á.: "La llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la catedral", *Archivo Español de Arte*, nº 290, 2000, pp. 182-190.

RECIO MIR, Á: "El escultor Cristóbal Ramos al servicio del cabildo de la catedral de Sevilla", *Boletín de Bellas Artes*, nº 29, 2001, pp. 153-159.

RECIO MIR, Á.: "José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escuela hispalense", *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 133-159.

RECIO MIR Á.: "Per me reges regnan. Carlos IV y María Luisa de Parma en la Capilla Real de Sevilla: patronato regio, academia y neoclasicismo", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº165, 2005, pp. 22-37.

RECIO MIR, Á.: "*Un regalo para el príncipe de la Paz*: Godoy, el Cabildo de la Catedral de Sevilla y el *lignum crucis* de Clemente XIV", en *El jardín de las Hespérides. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, INAH-Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, México-León, 2020, pp. 381-397.

RECIO MIR, Á.: "Nuestra Señora de la Antigua: primera devoción de Sevilla y América", en Jiménez Jiménez, I. y López-Guadalupe Muñoz, M. L. (coords.): *Cofrades y devotos. Estudios institucionales, sociales y económicos entre Andalucía y América (siglos XVI-XVIII)*, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2023, pp. 13-33.

Regla de Coro de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla, Imprenta y librería Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1923.

Reglas de Coro y Cabildo de la S. Iglesia Metropolitana de Sevilla y memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Dean y Cabildo de ella, Sevilla, 1608.

RENAU, J.: *Función social del cartel*, Ed. Fernando Torres, Col. "Arte y Comunicación", Valencia, 1978.

REPETTO JIMÉNEZ, C.: *Nicolás Alpériz, pintor de la realidad*, Talleres Egondi, Sevilla, 1973.

REYES DE LA CARRERA, M. R.: "Un grabado del retablo de Asensio de Maeda para la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp, 887-900.

RIGHETTI, M.: *Historia de la Liturgia*, BAC, Madrid, 1955.

RINCÓN HERNÁNDEZ, F.: *Casi todo sobre la Hermandad de la Carretería,* Ed. Ricardo Rincón, Sevilla, 2006.

RÍOS LLORET, R.: "Centinelas del bienestar. Joyas protectoras en la pintura española del Renacimiento y Barroco", en *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 283-289.

RIVAS CARMONA, J.: "Relicario del *lignun crucis*", en *La ciudad en lo alto. Caravaca de la cruz*, Fundación Caja Murcia, Murcia, 2003, pp. 151-152.

RIVAS CARMONA, J.: "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 85-103.

ROBERTS, D.: *Picturesque sketches in Spain taken during of years 1832 & 1833,* Hodcson & Graves, London, 1837.

RODA PEÑA, J.: "Un nuevo aprendiz de Francisco Antonio Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 341-343.

RODA PEÑA, J.: "El Crucificado en la escultura procesional sevillana", en *Crucificados de Sevilla*, T. I, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 54-91.

RODA PEÑA, J.: "La Capilla del Santo Crucifijo de San Agustín tras la Invasión Francesa", *Boletín de las Cofradías de Sevi*lla, nº 485, 1999, pp. 49-50.

RODA PEÑA, J.: "El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque", *Laboratorio de Arte*, nº 13, 2000, pp. 207-221.

RODA PEÑA, J.: "El paso de Cristo. Un retablo itinerante", en *El poder de las Imágenes*, Diario de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 182-213.

RODA PEÑA, J.: "Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga", *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, pp. 259-286.

RODA PEÑA, J.: *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano*, Siarum Editores, Utrera, 2003.

RODA PEÑA, J.: "Costaleros de la Custodia del Corpus Christi de Sevilla, c. 1686", en *Fiesta y simulacro*, Junta de Andalucía, Málaga, 2007, p. 190.

RODA PEÑA, J.: "De nuevo con Francisco Antonio Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte,* nº 21, 2008/2009, pp. 437-449.

RODA PEÑA, J.: "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 13-14, 2007-2008, pp. 127-160.

RODA PEÑA, J.: "Juan de Astorga, restaurador", *Laboratorio de Arte,* nº 23, 2011, pp. 351-374.

RODA PEÑA, J.: *Pedro Roldán, escultor 1624-1699*, Ed. Arco/Libros, S. L., Madrid, 2012.

RODA PEÑA, J.: "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno Barroco", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 143-178.

RODA PEÑA, J.: "La colección de bordados de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla", en *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2013, pp. 223-252.

RODA PEÑA, J.: "La colección de bordados de la Archicofradía sacramental del Salvador de Sevilla", en *XIV Simposio de Hermandades de Sevilla y Provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2015, pp. 223-252.

RODA PEÑA, J.: "Desde Jorge Fernández a Juan de Mesa: un siglo de crucificados en la escultura sevillana", en *Martínez Montañés y el Cristo de los Desamparados. Entre Pablo de Rojas y Juan de Mesa*, Catálogo de la exposición, Editorial Samarcanda, Sevilla, 2018, pp. 11-47.

RODA PEÑA, J.: "La escultura sevillana del pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2018, pp. 229-266.

RODA PEÑA, J.: "San Isidoro en Sevilla. Itinerario iconográfico" en *San Isidoro de Sevilla en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 31-69.

RODA PEÑA, J.: "El escultor y ensamblador sevillano Antonio de Quirós (1663-1721): trazos de una biografía inédita", en *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2021, pp. 195-227.

RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "En torno a la autoría de Nuestra Señora del Socorro", *Amor. Boletín de la Hermandad del Amor*, nº 51, 1997. s/p.

RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "La Hermandad de las Santas Justa y Rufina del Sagrario", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 509, 2001, pp. 40-42.

RODRÍGUEZ BABÍO, A.: "Un balcón y una corona", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 649, 2013, pp. 251-253.

RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "PLACENTINES, calle", en *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, t. II, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 205-207.

RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "La Virgen de la Cabeza según los textos del siglo XVII", *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, nº 214, 2016, pp.173-174.

RODRÍGUEZ DE QUESADA, J. J.: *Fundación de la capilla Real de Sevilla, por el santo Rey san Fernando […],* Sevilla, 1756-1775, manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla.

RODRÍGUEZ MACÍAS, J. R.: *Los carteles de la Fiesta del Corpus*, Ed. Anel, Granada, 1983.

RODRÍGUEZ MARTÍN, M. C. y DÍAZ BUIZA, F.: *Corpus Christi. Fiesta Grande en Sevilla*, Diario de Sevilla, Sevilla, 1996.

RODRÍGUEZ MATEOS, J.: *Las cofradías y las luces*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2007.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena", en *Esperanza Macarena: historia, arte, hermandad,* Ediciones Tartessos, 2013, pp. 178-259.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Lignum Crucis con la lamentación sobre el cuerpo de Cristo", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 98-99.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Terno de difuntos", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia,* Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 168.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Cáliz del Cardenal Delgado y Venegas", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 204.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Cántaros para los óleos", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 216.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: "Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos", *Cuadernos de Historia del Arte*, nº 34, 2020, pp. 261-297.

ROLDÁN SALGUEIRO, M. J.: *Gran Poder: historia, arte y devoción,* Almuzara, Córdoba, 2014.

ROMÁN VILLALÓN, Á.: *La Divina Pastora en los escritos de Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750),* Gesto Sevilla Comunicación, Sevilla, 2012.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J.: "La evolución del atuendo de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 669, 2014, pp. 189-194.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J.: "La caída del Antiguo Régimen, el ascenso de la sociedad de clases y la devoción al Cristo de San Agustín de Sevilla", en *Miscelánea Histórica Hispalense*, Litopress, Córdoba, 2018, pp. 515-566.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J.: "María Santísima del Rosario, de Montesión", en *Por Sevilla Coronada,* Editorial Miriam, Sevilla, 2019, pp. 64-66.

ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J., BEJARANO RUIZ, A. y SÁNCHEZ RICO, J. I.: *El Arte de vestir a la Virgen*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2024.

ROMERO ABAO, A. R.: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Parte I*, Madrid, Editorial Deimos, 1991.

ROMERO GARCÍA, P. y HEREDIA MORENO, M.C.: "Notas sobre el escultor Agustín de Perea", *Archivo Hispalense*, nº 171-173, 1973, pp. 273-310.

ROMERO MENSAQUE, C.J.: "El Rosario en Sevilla. Orígenes de la devoción y primer desarrollo histórico del fenómeno de los Rosarios públicos", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 464, 1997, pp. 60-71.

ROMERO MENSAQUE, C.J.: *Pleitos y Conflictos en las Hermandades Sevillanas*, Marsay Ediciones, Sevilla, 2000.

ROMERO MENSAQUE, C. J.: *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades (Siglos XV-XXI),* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004.

ROMERO MENSAQUE, C. J.: "Los comienzos del fenómeno de los rosarios públicos en Sevilla. Las noticias de Alonso Martín de Braones (1690-1695)", *Revista de Humanidades*, nº 15, 2008, pp. 199-215.

ROMERO PORTILLO, J.: *Nicolás Alpériz. Arte por Pan*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2020.

ROMERO TORRES, J. L.: "Documentación sobre las Santas Justa y Rufina, de la Catedral hispalense, obras del escultor P. Duque Cornejo", en *III Congreso Español de Historia del Arte, 8-12 de octubre 1980: ponencias y comunicaciones (resúmenes)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980, pp. 83-84.

ROS CARBALLAR, C.: *Fernando III el Santo. El monarca que plantó las raíces de la Sevilla de hoy*, Cabildo Capellanes Reales, Sevilla, 1990, pp. 232-236.

ROS, CARBALLAR, C.: *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1992.

ROS CARBALLAR, C.: *La Inmaculada y Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

ROS CARBALLAR, C.: "La Concepción Inmaculada en la Historia", en *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América* (17 de mayo de 2004), Obra Social y Cultural Cajasur, Sevilla, 2007, pp. 15-34.

ROS CARBALLAR, C.: *Virgen de los Reyes y Fernando III el Santo*, Letras de autor, Sevilla, 2018.

ROS GONZÁLEZ, F.: *Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción en la Hermandad de la Hiniesta*, Hermandad de la Hiniesta, Sevilla, 2012.

ROS GONZÁLEZ, F.: "La hermandad en el inestable siglo XVIII", en *Esperanza Macarena: historia, arte, hermandad,* Ediciones Tartessos, Sevilla, 2013, pp. 130-195.

ROSCOE, T.: *The Tourist in Spain. Andalusia*, Robert Jennings and Cº, London, 1836.

ROSCHINI, G.: *La Madre de Dios según la Fe y la Teología*, Tomo II, Editorial Apostolado de la Prensa, Madrid, 1955.

RUBIN, M.: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, New York, Cambridge University Press, 1991.

RUBIO MERINO, P.: "El arzobispo-virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla", en *I Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1981, tomo II, pp. 117-131.

RUBIO MERINO, P.: *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Ediciones del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1995.

RUBIO MERINO, P.: "Fiestas de la iglesia de Sevilla en la Beatificación de san Fernando a través de los acuerdos del Cabildo Catedral", *Memoria Ecclesiae*, nº 26, 2005, pp. 183-231.

RUIZ FRANCO-BAUX, J. V.: "Domus áurea; los palios de Nuestra Señora del Socorro en el siglo XX", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 638, 2012, pp. 291-294.

RUIZ JIMÉNEZ, J.: *La Librería de Canto de Órgano: creación y pervivencia del repertorio del renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

RUIZ JIMÉNEZ, J.: "From Mozos de Coro towards Seises. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", *Young choristers, 650-1700*, Boydell & Brewer, Suffolk, 2008, pp. 86-103.

RUIZ JIMÉNEZ, J.: "'The Sounds of the Hollow Mountain': Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance", *Early Music History,* nº 29, 2010, pp. 189-239.

RUS HERRERA, V. y GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Leyendas, tradiciones y curiosidades históricas de la Semana Santa de Sevilla,* Editorial Castillejo, Sevilla, 1993.

SÁEZ MILLÁN, R.: "La corona de la Virgen de la Encarnación", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 731, 2019, pp. 862-863.

SALAZAR, F. B.: *Danzas de los seises en la Catedral de Sevilla*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1982.

SALAZAR FERNÁNDEZ, R.: "La colección de láminas de cobre de la Catedral de Sevilla", en *Actas XIII Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Carmona, 2016, pp. 729-778.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J.: "La Amargura, culmen del arte procesional y señera devoción sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, 2004, pp. 819-828.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, F.J.: "Los pasos procesionales y su evolución histórica", en *Triana con su Esperanza*, Editorial Gever, Sevilla, 2010, pp. 230-260.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, F.J: "Formación y estilo. La consolidación de la orfebrería contemporánea", en *Trazos de plata, Juan Borrero*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 105-107.

SÁNCHEZ FRANCO, B.: "Una aproximación al origen y desarrollo devocional", en *Nuestra Señora de la Estrella*. Tomo I, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2002, pp. 129-131.

SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737*. Estudio preliminar, selección de texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

SÁNCHEZ HERRERO, J.: *La Semana Santa de Sevilla,* Sílex, Madrid, 2003.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (et al.): *Constituciones conciliares y sinodales del Arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

SÁNCHEZ HERRERO, J., RODA PEÑA, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (dirs.): *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Tartessos, Sevilla, 1997.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectiva de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte", en *La imagen devocional barroca*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 111-186.

SÁNCHEZ MOGUEL, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, patrona de Sevilla, en cuya santa metropolitana y partriarcal iglesia de Sevilla se venera*, Francisco Álvarez, Sevilla, 1868.

SÁNCHEZ REYES, G.: "Las medallas religiosas. Una forma de promoción de las devociones", en *Plata Formando México*, Ed. Gobierno del estado de México, México D.F., 2011, pp. 264-322.

SÁNCHEZ RICO, J. I. y DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A.: "El ajuar de las Imágenes Titulares", en *Triana con su Esperanza*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2010, pp. 82-135.

SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, Catálogo*, Tipografía Gironés, Sevilla, 1923, pp. 59-101.

SÁNCHEZ-ARJONA, J.: *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, E. Rasco, Sevilla, 1898.

SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: "Relicario del confesor san Florencio", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 232.

SANCHIS Y SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística,* Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909.

SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1970.

SANCHO CORBACHO, A.: *Iconografía de Sevilla*, Abengoa, Sevilla, 1975.

SANCHO CORBACHO, H.: "Historia de la construcción de la Urna de plata que contiene los restos de San Fernando", *Boletín de Bellas Artes*, nº extra 1, 1973, pp. 95-139.

SANTAMARÍA, B.: "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro", *Archivo Español de Arte*, nº 272, 1995, pp. 398-399.

SANTOS GIL, H.: *La romería de Valme 1894-1994*, Ayuntamiento de Dos Hermanas, Dos Hermanas, 1996.

SANTOS GIL, H.: *La coronación canónica de Nuestra Señora de Valme (1942-1973)*, Gráficas Mirte, Dos Hermanas, 1998.

SANTOS HIDALGO, J.: *Oracion Panegyrica en la solemnissima accion de gracias que celebro las Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de esta ciudad de Sevilla por el nuevo breve de ... Clemente XI para que el dia de la Inmaculada Concepcion de la siempre Virgen Maria N. Señora sea perpetuamente festivo de precepto en toda la christiandad*, Juan Francisco de Blas, Sevilla, 1709.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Busto de San Laureano", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 314-315.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "José Portillo, un platero del barroco andaluz", en *Actas del Congreso Internacional de Andalucía Barroca, I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 431-440.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla", en *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Universidad de Murcia, Murcia, 2011, pp. 519-533.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, nº 22, 2012, pp. 88-111.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *José Alexandre y Ezquerra y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2018.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La orfebrería en la Hermandad del Amor. Siglos XVII-XXI", en *Amor (1618-2018)*, Primitiva Archicofradía y Real Hermandad de Nazarenos de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén, Santísimo Cristo del Amor, Nuestra Señora del Socorro y Santiago Apóstol, Sevilla, 2018, pp. 265-290.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La reforma del trono de octavas de la catedral de Sevilla entre 1770 y 1772", en *Estudios de San Eloy 2018*, Editum, Murcia, 2018, pp. 509-524.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Los ostensorios de la octava del Corpus Christi en la catedral de Sevilla", en *Estudios de Platería: San Eloy 2019*, Editum, Murcia, 2019, pp. 527-544.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Sobre el copón de oro que se fabricó en "correspondencia con el gusto y belleza" de la urna de Valadier para el monumento del Jueves Santo de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 32, 2020, pp. 351-364.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 52, 2021, pp. 275-292.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata", en *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco hispánico*, Universidad de Granada, Granada, 2021, pp. 125-142.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El primitivo tabernáculo pétreo de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla (1630-1632)", *Boletín de Arte*, nº 42, 2021, pp. 155-163.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Devociones de ida y vuelta. Plata americana para la Antigua y otras Vírgenes de la Catedral de Sevilla", en *El Paraíso de Fura y Tena. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica: Instituto Nacional de Antropología e Historia, León-México, 2021, pp. 689-701.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Jarro de la Sierpe", en *Arte del Renacimiento en Sevilla*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2022, pp. 152-154.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La Santa Espina de la catedral de Sevilla: historia de la reliquia y de su relicario", en *Estudios de Platería. San Eloy 2022*, Editum, Murcia, 2022, pp. 351-361.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "La terminación del gran proyecto de la urna de San Fernando: el frontal de altar de José de Villaviciosa, platero de la Capilla Real de la catedral de Sevilla", en *Catedrales. Mundo iberoamericano. siglos XVII-XVIII*, Enredars, Sevilla, 2022, vol. 2, pp. 255-282.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Los atriles de plata de la Capilla Real de Sevilla", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, nº 21, 2022, pp. 92-103.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Juan de Arfe y Villafañe. Custodia procesional de asiento", en *Pange Lingua, Custodias de Sevilla*, Catálogo de la exposición, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 62-67.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Custodia chica o de la Santa Espina", en *Pange Lingua, Custodias de Sevilla*, Catálogo de la exposición, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2022, pp. 68-73.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2023.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Reliquias y relicarios de san Leandro en la catedral de Sevilla", *Goya: Revista de arte*, nº 382, 2023, pp. 3-14.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El platero romano Lorenzo de Caporali y su obra en la catedral de Sevilla", *BSAA Arte*, nº 89, 2023, pp. 229-248.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la Catedral de Sevilla", *Norba: Revista de Arte*, nº 43, 2023, pp. 119-138.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "El relicario de la Catedral de Sevilla: donaciones desde los inicios de la Contrarreforma hasta fines del siglo XVIII", en *Spolia Sancta: reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, Akal, Sevilla, 2023, pp. 209-224.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)", en *Ruina montium, estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, UNAM y Universidad de León, México-León, 2023, pp. 285-314.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La creatividad femenina en la Catedral de Sevilla: las bordadoras que trabajaron para su fábrica durante los siglos XV al XVIII", en *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia. Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, Sílex, Madrid, 2023, pp. 181-184.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "El bordado rococó en la Catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo", *OADI, Rivista dell'osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 30, 2024, pp. 81-86.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *La plata y otras dádivas indianas en la catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2024.

SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Talleres Voluntad, Madrid, 1930.

SANZ SERRANO, M. J.: "La orfebrería cordobesa en la catedral de Sevilla", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Tomo IV. Andalucía Moderna (s. XVIII)*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1976, pp. 275-288.

SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla,* Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan Laureano de Pina*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981.

SANZ SERRANO, M. J.: "Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla", *Archivo Hispalense,* nº 198, 1982, pp. 75-82.

SANZ SERRANO, M. J.: "La Semana Santa en la Catedral: aspectos ornamentales (III)", *ABC de Sevilla*, 26-3-1987, pp. 76-77.

SANZ SERRANO, M.J.: "Otras procesiones del Corpus en Sevilla", *Isidorianum*, nº 3, 1993, pp. 163-181.

SANZ SERRANO, M. J.: "Orfebrería italiana en Sevilla (I)", *Laboratorio de Arte,* nº 7, 1994, pp. 97-113.

SANZ SERRANO, M. J.: "El ajuar de plata", en *Sevilla Penitente*, volumen III, editorial Gever, Sevilla, 1995, pp. 175-241.

SANZ SERRANO, M. J.: "El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros", *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, p. 73-101.

SANZ SERRANO, M. J.: *La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Fundación el Monte, Sevilla, 1995.

SANZ SERRANO, M. J.: "Reliquias y relicarios de Lignum Crucis", en *Las Cofradías de la Santa Vera-Cruz*, Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza, Sevilla, 1995, pp. 257-276.

SANZ SERRANO, M. J.: "El arte de la platería", en *Esperanza de Triana*, Editorial Tartessos, Sevilla, 1996, tomo II, pp. 115-136.

SANZ SERRANO, M.J.: "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: Castillos y danzas", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 123-137.

SANZ SERRANO, M. J.: "Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado", *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 47-56.

SANZ SERRANO, M. J.: "Fuente de Paiva", en *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 391-392.

SANZ SERRANO, M.J.: "Aguamanil de la Sierpe", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 178.

SANZ SERRANO, M. J.: "Arqueta-relicario de San Servando y San Germán", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 179.

SANZ SERRANO, M. J.: "Relicario de San Lorenzo", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 183.

SANZ SERRANO, M. J.: "Relicario de San Clemente", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 184.

SANZ SERRANO, M.J.: "La custodia de oro de la Catedral de Sevilla", en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 569-594.

SANZ SERRANO, M. J.: "La estancia sevillana y la obra de la custodia hispalense", en *Jornadas Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Fundación El Monte, Sevilla, 2003, pp. 93-124.

SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla,* Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006.

SANZ SERRANO, M. J.: "El altar de plata de la catedral de Sevilla", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Cajasur Publicaciones, Córdoba, 2006, pp. 623-640.

SANZ SERRANO, M. J.: "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", *Ars Longa*, nº 16, 2007, pp. 55-72.

SANZ SERRANO, M. J.: "La «custodia chica»", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 254-255.

SANZ SERRANO, M. J.: "Damián de Castro. Cáliz", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 340.

SANZ SERRANO, M.J. "Vicente Gargallo. Bandeja", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, 2007, Sevilla, p. 364.

SANZ SERRANO, M. J.: "Damián de Castro. Bandeja", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 440.

SANZ SERRANO, M. J.: *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2008.

SANZ SERRANO, M. J.: "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 22, 2010, pp. 185-215.

SANZ SERRANO, M. J.: "Transformaciones en el ajuar de la capilla de la Estrella en la catedral de Sevilla", en *Pulchrum: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, Gobierno de Navarra- Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 743-752.

SANZ SERRANO, M. J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Platería mexicana en Andalucía Occidental", *Buenavista de Indias*, nº 5, 1992, pp. 36-53.

SANZ SERRANO, M. J. y SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Busto de San Pío", en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 316-317.

SANZ SERRANO, M. J. y SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*, Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, Sevilla, 2013.

SANZ y SANZ, H.: "Don Raimundo de Losana", *Estudios Segovianos*, nº 52, 1966, pp. 47-61.

SCHENONE, H.: *Santa María*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008.

SCHUMAN, W.: *Guía de las piedras preciosas y ornamentales*, Ediciones Omega, Barcelona, 1983.

SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J.: "Breve noticia de las Imágenes de la Santísima Virgen María veneradas con especial devoción en Sevilla en los días del Descubrimiento y Colonización de América y que figuraron en la magna procesión del Primer Congreso Mariano Hispano Americano celebrada el 19 de Mayo de 1929", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 69, 1944, pp. 43-89.

SEGURA Y SÁENZ, P.: *En torno al VII Centenario de la Conquista de Sevilla*, Editorial Católica Española, Sevilla, 1948.

Semanario Pintoresco Español, Madrid, 1842, t. IV, 2ª serie, pp. 97-98.

SENTAURENS, J.: *Séville et le théâtre,* de *la fin de Môyen âge a la fin de du XVIIe*, 2 vols., Presses Universitaires de Bourdeux, Bourdeux, 1984.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*, E. Rasco, Sevilla, 1893.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *El Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla: memoria premiada en el certamen literario y artístico para conmemorar el VI centenario de su invención*, Imp. de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *Noticia histórico-artística de la sagrada imagen del Señor del Gran Poder*, Caja San Fernando, Sevilla, 1991.

SERRANO Y ORTEGA, M.: *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción y culto que la ... ciudad de Sevilla ha profesado*

a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Estudio preliminar José Roda Peña, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004.

SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditada en 1991), pp. 353-404.

SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Sevilla: Imágenes de una Ciudad", en *Iconografía de Sevilla 1650-1790,* Ediciones El Viso, Madrid, 1989, pp. 95-96, 255-256.

SERRERA CONTRERAS, J. M.: "La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVII y XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 223, 1990, pp. 181-188.

SERRERA, J.M., OLIVER, A. y PORTÚS, J.: *Iconografía de Sevilla 1650-1790,* Focus-Ediciones el Viso, Sevilla-Madrid, 1989.

SOLÍS Y RIBADENEYRA, A.: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Imprenta Manuel de la Puerta, Sevilla,1739.

SOLÍS Y RIBADENEYRA, A. (S.I.): *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla,* Edición Facsímil, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Fiestas Mayores, Sevilla, 2004.

SORO CAÑAS, S: *Domingo Martínez*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982.

TAIT, H.: *7000 Years of jewellery*, The British Museum Press, London, 2009.

TEJADA VIZUETE, F.: *Real Monasterio de Guadalupe. Plata, oro, bronce y otras muestras de artes aplicadas*, Edita Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres), 2007.

TEJEDOR, A.: *Mystico sagrado panegyris, que en el plausible estreno de la ostentosa capilla de la reyna de los Ángeles venerada en su portentosa imagen de Nuestra de la Antigua sita en el glorioso patriarcal y metropolitano templo de Sevilla y renovada con profusa imponderable grandeza a expensas de nuestro exemplarísssimo prelado el excelentísimo señor don Luis de Salzedo y Azcona,* Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada, 1738.

TÉLLEZ, G. (MOLINA, T. de): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes. Madrid, Provincia de la Merced de Castilla: (v. II. 1568-1639)*, Provincia de la Merced de Castilla, Madrid, 1974.

TELLO LASO DE LA VEGA, D.: *San Laureano, obispo metropolitano de Sevilla, y mártir. Segunda Parte*, Imprenta del Doctor Gerónimo de Castilla, Sevilla, 1760.

THUILLIER, J.: *Charles Le Brun: peintre et dessinateur*, Éditions des Musées Nationaux, París, 1963.

TOBAJA VILLEGAS, M. (com.): *Vera-Cruz*, Caja San Fernando, Sevilla, 1992.

TREND, J. B.: "The Dance of the Seises at Seville", *Music & Letters,* nº 2, 1921, pp. 10-28.

TRENS, M.: *Las custodias españolas*, Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1952.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (siglo XVI a XVIII*), Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955.

VALDIVIESO, E.: *Catálogo de pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Editorial Sever-Cuesta, 1978.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, El autor, Sevilla, 1981.

VALDIVIESO, E.: "La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (reeditado en 1991), pp. 405-472.

VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1986 (reeditado en 1992 y 2002).

VALDIVIESO, E.: "Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 3, 1990, pp. 109-122.

VALDIVIESO, E.: *Francisco Pacheco*, Caja San Fernando, Sevilla, 1991.

VALDIVIESO, E.: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Ediciones Galve, Sevilla, 1993.

VALDIVIESO, E.: "Representaciones pictóricas", en *Sevilla Penitente*, Editorial Gever, Sevilla, 1995, vol. I, pp. 343-382.

VALDIVIESO, E.: *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2003.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M.: *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII,* Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, 1985.

VALSECA, A.: "Casulla (Terno del Corpus)", en *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, p. 529.

VARAS RIVERO, M.: "Ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, nº 276-277, 2018, pp. 441-458.

VÁZQUEZ SOTO, J. M.: *El santoral sevillano en los grabados de estampas*, ed. del autor, Sevilla, 1984.

VÁZQUEZ SOTO, J. M.: *Pinturas y grabados marianos en Sevilla*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1988.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.: *Anales de Sevilla: reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza de 1800 á 1850*, Imp. y Librería de Hijos de Fé, Sevilla, 1872.

VENCES VIDAL, M.: *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, UNAM, México, 2013.

Verídica noticia, que especifica el jubiloso aplauso, con que la Ciudad de Sevilla recibió a sus Magestades, Príncipes, y Altezas el Domingo de Ramos. Y la devoción fervorosa, con que sus Magestades, y Familia Real asistieron en su Santa Iglesia Metropolitana en los días de Semana Santa a los Divinos Oficios, y Festividad de la Pasqua, en este mes de Abril de este año 1729, Viuda de Francisco Leefdael, Sevilla, 1729.

VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "El ajuar de Nuestra Señora del Socorro: bordados, orfebrería y joyas", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 638, 2012, pp. 299-307.

VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "En el IV centenario de la hechura de Nuestra Señora del Socorro", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 715, 2018, p. 752.

VILLANUEVA ROMERO, E. y FERRERAS ROMERO, G.: "La colección artística de la antigua colegial del Salvador. Obras restauradas: cronología, devoción y ornamentación", en *El Salvador en el IAPH. Conservación de un patrimonio histórico devocional*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2007, pp. 24-39.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del modernismo en Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1973.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla. Guía oficial*, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977.

VIZCARRETO Y LUJÁN, F.: *Prodigio de la Providencia de Dios en el miserable caso del contagio de Sevilla,* Impreso por Nicolás Rodríguez de Abrego, Sevilla, 1650.

VIZUETE, J. C.: "Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi", en *La fiesta del Corpus Christi*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 17-42.

VON HOLZSCHUER, L. F.: *Psicología de la Publicidad*, Ed. Rialp, Madrid, 1966.

VRANICH, S.: "Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense,* nº 137-138, 1966, pp. 241-274.

VV. AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. I, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1927.

VV. AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. III, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1931.

VV. AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. VI, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1933.

VV. AA.: *Otras fiestas de Sevilla (Cruces de mayo, Corpus y Virgen de los Reyes)*, Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Fiestas Mayores, Sevilla, 1997.

VV. AA.: *El artista Joaquín Castilla*, catálogo de la exposición, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.

VV.AA.: *100 años, 100 imágenes: La Virgen de los Reyes. Cien años de su coronación,* Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004.

VV. AA.: *Palios de Sevilla*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2006.

VV. AA.: *Historia de La O. Una hermandad para un barrio*, Hermandad de La O, Sevilla, 2007.

VV.AA.: *Colección Luque Cabrera. La Catedral de Sevilla en 100 estampas (siglos XVIII-XX),* Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2013.

VV.AA.: *Sevilla en la estampa: Donación Luque Cabrera,* Catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2017.

VV. AA.: *Catálogo de la exposición conmemorativa de la fusión de las hermandades de la Sagrada Entrada en Jerusalén y del Smo. Cristo del Amor y Ntra. Sra. del Socorro y Santiago Apóstol, 1618-2018,* Hermandad del Amor, Sevilla, 2018.

VV. AA: "Imágenes de Santa María Coronadas en Sevilla*", Miriam. Revista Mariana Universal,* mayo-agosto 2019, pp. 90-93.

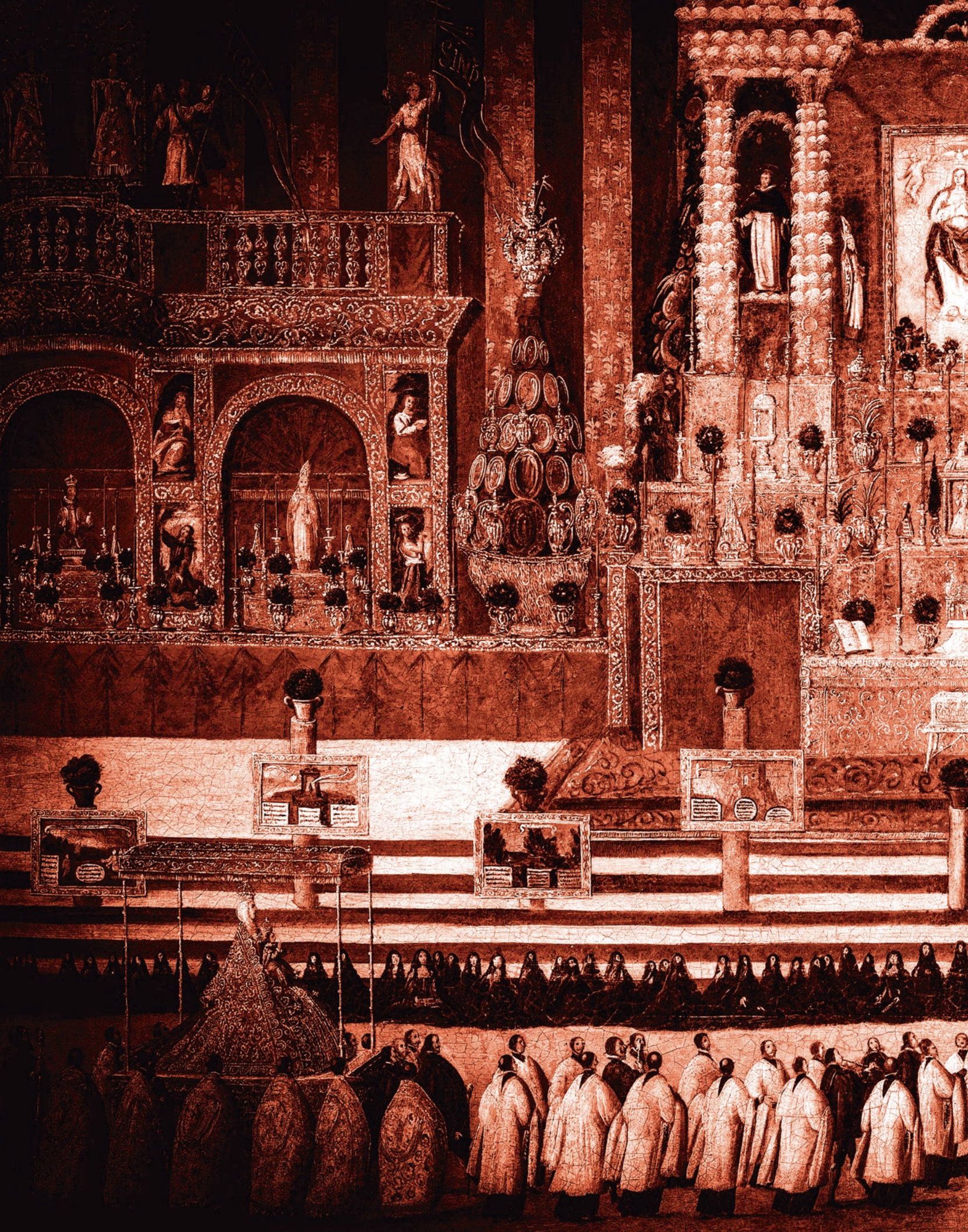
WALCOTT, M. E. C.: "On Capitular and Conventual Arrangement", en *The Ecclesiologist*, vol. XXVI, nº CLIX, The Ecclesiological Society, Joseph Masters, Londres, 1865, pp. 189-210.

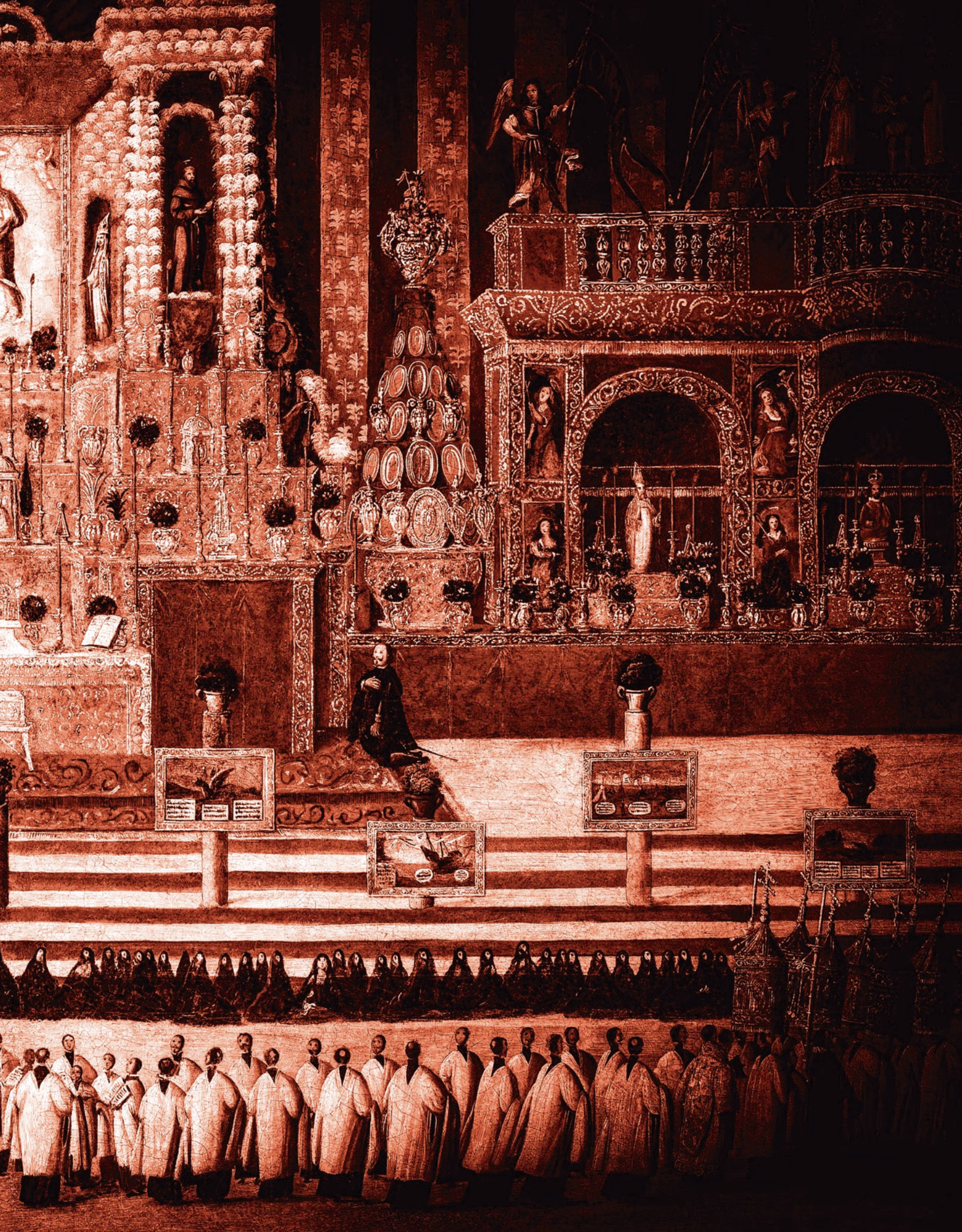
WALCOTT, M. E. C.: *Cathedralia: A Constitutional History of Cathedrals of the Western Church*, Joseph Masters, London, 1865.

WOLFGANG MÜLER, H. y THIEM, E.: *El oro de los faraones*, Ed. Libsa, Madrid, 2001.

WUNDER, A.: *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2017.

Esta publicación se terminó de componer
en las dependencias de Páginas del Sur
el día ocho de diciembre del año dos mil veinticinco,
celebración de la Inmaculada Concepción de la Virgen María.





CABILDO CATEDRAL
METROPOLITANO
SEVILLA