



Nº 8

2023

R

ARTE Y
PATRIMONIO



Asociación para la investigación
de la Historia del Arte
y del Patrimonio Cultural
"Hurtado Izquierdo"

ARTE Y PATRIMONIO

Nº 8

**Revista de la Asociación para la
Investigación de la Historia del Arte y
del Patrimonio Cultural “Hurtado
Izquierdo**

ARTE Y PATRIMONIO. *Revista de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural, n° 8 (2023)*

CONSEJO EDITORIAL

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación “Hurtado Izquierdo”

Secretaria: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

COMITÉ CIENTÍFICO

José Manuel Almansa Moreno, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén
Nancy Berthier, Université Paris-Sorbonne (Francia)

Rosario Camacho Martínez, catedrática de Historia del Arte, Universidad de Málaga

José Policarpo Cruz Cabrera, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Nuno Cruz Grancho, Instituto de Historia del Arte, FLUL, Lisboa (Portugal)

María Luisa García Valverde, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Ángel Justo Estebaranz, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla

Mercedes Fernández Martín, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Teresa Leonor M. Valle, Instituto de Historia del Arte, FLUL, Lisboa (Portugal)

Josefa Mata Torres, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba

Víctor Manuel Mínguez Cornelles, catedrático de Historia del Arte, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana

Alfredo J. Morales Martínez, catedrático de Historia del Arte, Universidad de Sevilla

José María Morillas Alcázar, catedrático de Historia del Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Huelva

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba

José Antonio Peinado Guzmán, Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada y Profesor de Educación Secundaria, Junta de Andalucía

Maria João Pereira Coutinho, Instituto de História del Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Pedro Poyato Sánchez, catedrático de Historia del Arte, Universidad de Córdoba

Fernando Quiles García, Facultad de Humanidades, Universidad Pablo Olavide, Sevilla

Juan Antonio Sánchez-López, catedrático acreditado, Universidad de Málaga

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid

Sara Tagliagamba, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes; Milano, Politecnico

Silveli Maria de Toledo Russo, Universidad de São Paulo (Brasil)

Francisco Manuel Valiñas López, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Susan Verdi Webster, Catedrática de Historia del Arte, The College of William and Mary, Virginia (EE.UU.)

Juan Zapata Alarcón, Facultad de Educación, Universidad de Castilla la Mancha

EDITA: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”.

Lugar de Edición: Montilla (Córdoba).

Diseño y maquetación: Asociación “Hurtado Izquierdo”.

ISSN: 2530-0814.

Depósito Legal: CO 1576-2016.

Dirección electrónica: <https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/>.

Periodicidad: Anual.

Foto de la portada: Ana Martín García.

Diseño de la portada: José Antonio Díaz Gómez.

ART AND HERITAGE. Review of the association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage, n° 8 (2028)

EDITORIAL BOARD

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación "Hurtado Izquierdo"

Secretary: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

SCIENTIFIC COMMITTEE

José Manuel Almansa Moreno, Faculty of humanities and educational sciences, ad de Humanidades y Ciencias de la Educación, University Jaen

Nancy Berthier, professor of University Paris-Sorbonne (Francia)

Rosario Camacho Martínez, professor of History of Art, Málaga University

José Policarpo Cruz Cabrera, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Nuno Cruz Grancho, Institute of art history, FLUL, Lisboa (Portugal)

María Luisa García Valverde, Faculty of Philosophy of Letters, Granada University

Ángel Justo Estebanz, Faculty of Geography and History, Sevilla University

Mercedes Fernández Martín, Faculty of Geography and History, Sevilla University

Juan Jesús López-Guadalupe Guzmán, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Miguel Luis López-Guadalupe Guzmán, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Teresa Leonor M. Valle, ARTIS, Institute of art history, FLUL, Lisboa (Portugal)

Josefa Mata Torres, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

Víctor Manuel Mínguez Cornelles, professor of Jaume I University, Castellón de la Plana

Alfredo J. Morales Martínez, professor of Sevilla University

José María Morillas Alcázar, professor of Huelva University

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

José Antonio Peinado Guzmán, doctor History of Art, Granada University and teacher of Secondary School

Maria João Pereira Coutinho, Faculty of Social and Human Science, Lisboa University (Portugal)

Pedro Poyato Sánchez, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

Fernando Quiles García, Faculty of Humanities, Pablo Olavide University

Juan Antonio Sánchez López, Faculty of Philosophy and Letters, Málaga University

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Faculty of Education, Madrid Complutense University

Sara Tagliagambara, High Practice School, París (Francia) and Polytechnic, Milan University

Silveli Maria de Toledo Russo, São Paulo University (Brasil)

Francisco Manuel Valiñas López, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Susan Verdi Webster, the College of William and Mary, Virginia (EE.UU.)

Juan Zapata Alarcón, Faculty of Education, Castilla la Mancha University

EDIT: Review of the association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage

Place of edition: Montilla (Córdoba)

Design and layout Asociación "Hurtado Izquierdo"

ISSN: 2530-0814

Legal deposit: CO 1576-2016

Electronic address: <https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/>

Periodicity: Anual

Cover photo: Ana Martín García.

Cover design: José Antonio Díaz Gómez.

ÍNDICE

| | |
|---------------------------|---|
| PRESENTACIÓN | 7 |
|---------------------------|---|

ARTÍCULOS

| | |
|--|-----|
| ABOUT THE SAN JULIÁN AND SAN ANTONIO CONVENT (LA CABRERA, MADRID), Hortensia Chamorro Villanueva ^a ; Consuelo Sendino ^b ; Gregorio Yáñez Santiago ^c and Mark Lewis ^d | 10 |
| ANTONIO PANTIÓN PÉREZ (1898 – 1974), PARADIGMA DEL <i>RONDÓ</i> EN LA MARCHA PROCESIONAL Y NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS, José Luis de la Torre Castellano, Consejería de Educación – Junta de Andalucía..... | 26 |
| LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE CAPUCHINOS DE SEVILLA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIADEMA DE ORO PARA LA DIVINA PASTORA, José Manuel García Rodríguez, Conservador-Restaurador de Bienes Culturales | 48 |
| ANÁLISIS Y ATRIBUCIÓN DEL RETABLO Y LAS YESERÍAS DE LA ERMITA DE SAN SEBASTIÁN DE RUTE, Óscar Gómez Ruiz, Universidad de Córdoba | 57 |
| EL ESCULTOR Y PINTOR JUAN DE FREILA GUEVARA. OBRAS DOCUMENTADAS ENTRE 1620 Y 1632, María Soledad Lázaro Damas, Universidad de Granada..... | 76 |
| EL ALTAR MONUMENTAL DEDICADO A SAN GIOVANNI BOSCO EN LA IGLESIA DE LA CASA MADRE DE LA CONGREGACIÓN SALESIANA: UN PROYECTO DEL ARQUITECTO MARIO CERADINI, Ana Martín García, Universidad de Bolonia | 93 |
| LA ESTÉTICA BARROCA DE JESÚS NAZARENO EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA: TIPOLOGÍA, ATRIBUTOS Y REPRESENTACIÓN, Sergio Ollero Lara, Universidad de Huelva..... | 116 |

RESEÑAS

| | |
|---|-----|
| Juan Luque Carrillo y María del Pilar Saura Pérez: El “Capitán Divino” de Fray Juan de Molina en la Catedral de Córdoba. Estudio histórico de una devoción cristífera,..... | 137 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| INDICACIONES PARA LOS AUTORES | 140 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS | 143 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE | 146 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM | 147 |
|--|-----|

PRESENTACIÓN

El buen trabajo siempre se revierte en jugosos frutos, y ese es el caso de esta octava edición de la revista *Arte y Patrimonio*, que un año más se presenta ante ustedes. De este modo queda sorteado cualquier tipo de escollo encontrado en el camino de la renovación constante que lleva consigo el mundo de la investigación.

Presentamos en esta edición un interesante plantel de estudios sobre variados temas artísticos y patrimoniales que engloban diversos campos y por supuesto, desde distintos puntos geográficos europeos, manteniendo de este modo el carácter internacional y de nuestra revista, y con ello una muestra de su alcance territorial en el ámbito científico.

Abre este octavo número un estudio completo sobre el conjunto monumental madrileño, en concreto un monasterio románico, lo que nos abre hacia un arco temporal medieval y que revela una joya poco conocida.

Se aborda también el tema del revestimiento de los templos desde el arte de la retablistica tanto en orden monumental como a menor escala, dentro y fuera de España. De igual modo, la decoración epidérmica a través del trabajo de las yeserías barrocas.

Si en algunos planos artísticos se plantean estudios de atribución, otros traen a la luz piezas documentadas de artistas que destacan por su versatilidad del dominio de la escultura y la pintura. En este caso se presenta la figura de un artista barroco cuya destreza comienza a ponerse en valor.

El ámbito de la iconografía y el simbolismo se abre hueco analizando y estudiando uno de los referentes cristológicos más destacados del Cristianismo y en especial de devoción popular hispana, Jesús Nazareno, a través de sus representaciones plásticas barrocas.

La orfebrería se manifiesta en esta ocasión a través del estudio del mecenazgo que la hizo una realidad plausible. No puede quedar ajeno a este número una temática que alcanza casi el rango de tradicional en esta publicación nuestra, se trata de la música de carácter procesional, en este caso a través del estudio de un compositor desde el plano creativo y biográfico.

Dispuestos a dejarse imbuir en los estudios que los investigadores han confiado a nuestra revista, y a los que desde estas líneas expresamos nuestra enorme gratitud, abrimos las puertas a la octava edición de *Arte y Patrimonio*.

Isaac Palomino Ruiz
Director de la Revista



ARTÍCULOS



ABOUT THE SAN JULIÁN AND SAN ANTONIO CONVENT (LA CABRERA, MADRID)

A propósito del Convento de San Julián y San Antonio (La Cabrera,
Madrid)

**Hortensia Chamorro Villanueva^a; Consuelo Sendino^b;
Gregorio Yáñez Santiago^c and Mark Lewis^d**

^aIndependent scholar, Madrid, Spain; ^bMuseo Nacional de CC Naturales, Madrid, Spain; ^cIndependent scholar, Madrid, Spain; ^dDepartment Earth Sciences, Natural History Museum, London, UK

Recepción: 31/05/2023.

Aceptación: 3/06/2023.

ABSTRACT: This paper reviews the history of the Convent of San Julián and San Antonio in La Cabrera (Madrid), declared an Asset of Cultural Interest in the Monument category by the Community of Madrid in 2020. At the same time, it shows its relationship with two of the greatest figures of Spanish painting of all time, Velázquez and Goya. In both cases, these are links generated after the death of the two painters.

KEYWORDS: Convento of San Julián and San Antonio, La Cabrera (Madrid), Velázquez, Goya, Heritage of Cultural Interest.

RESUMEN: El presente trabajo repasa la historia del Convento de San Julián y San Antonio, en La Cabrera (Madrid), declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de Monumento por la Comunidad de Madrid en el año 2020. Al tiempo que muestra su relación con dos de los más grandes genios de la pintura española de todos los tiempos, Velázquez y Goya. En ambos casos, se trata de vínculos generados después del fallecimiento de los dos pintores.

PALABRAS CLAVE: Convento de San Julián and San Antonio, La Cabrera (Madrid), Velázquez, Goya, Patrimonio de Interés Cultural.

1.- INTRODUCTION

The Convent of San Julián and San Antonio is an example of medieval religious architecture representative of the beginning of Romanesque art in Madrid (Spain) and probably one of the oldest Romanesque buildings in Madrid province (López de Silanes Valgañón, 2014; Sendino *et al.*, 2020: 85-86). It is situated about 60 km north of Madrid City (coordinates 40.868326, -3.637209) and 2 km northwest of La Cabrera town (Fig. 1A), which gives its name to the mountain range where the Convent is situated (*Sierra de La Cabrera*) and the Convent short name (Convent of *San Antonio de La Cabrera*) (Fig. 1A-1B). The Convent is nestled on the southern slopes of *Cancho Gordo* (Fig. 1B), on the well-known hiking route GR-10 that passes within just a few meters, and at 1190 metres above sea level (MASL) has exceptional views. Differential erosion has produced the berroqueño landscape which is composed of local spheroid granitic boulders that are considered a Global Heritage Stone Resource, and the region is well-known for the tradition of granitic stone masonry.

2.- GEOGRAPHICAL AND HISTORICAL CONTEXT

Archaeological remains found at *Cancho Gordo* (the highest peak of the *Sierra de La Cabrera*, at 1563 MASL) (Fig. 1A) confirm the presence of human settlements in the area during the Bronze Age, between the 3rd and the 1st millennium BCE. Iron Age Celtiberian remains from the 5th to 4th centuries BCE were found nearby at *Cerro de la Cabeza* (Fig. 1B) and the buildings were later occupied by the Visigoths in the 5th century (Mateos, 2013: 13-32). Researchers point out that although there have been no definite indications of a place of worship in the hill fort of *Cerro de la Cabeza*, it would not have been far away, perhaps at the site occupied by the current Convent (Mateos, 2013: 30). Possibly associated with the town, on the southern slopes of the same hill, is the Visigothic necropolis *La Tumba del Moro* (The Tomb of the Moor, 7th century) (Fig. 1B) consisting of ten tombs (Mateos, 2013: 29-30).

Although there are still many unknowns to be resolved about its origin, in a general view of the Convent, two stages (Fig. 1C) are seen: the Benedictine [Romanesque] and the Franciscan [Romanesque-Gothic] stages. The Benedictine part belongs to the Convent church (Fig. 2A) which preserves original architectural features and is of great interest. Although modest in size, its ornamentation and construction details display characteristics of larger Benedictine churches. The Franciscan stage is represented by the allotment and the bell tower.

The previous refurbishments throughout the Convent's history are shown through historical events and the characters that have inhabited it. Centuries of history lie buried just beneath the surface and in 1989 the first archaeological dig started to yield interesting results. The recent restoration is an excellent example of reconditioning, keeping the building's original spirit alive.

Over almost 1000 years the building has undergone several refurbishments, but always retaining its original connection with the medieval period. We will journey through the history of Spain, distinguishing five different periods. The first, from the

11th to 15th centuries, where the church remains are the only legacy. The second period starts in the 15th century, after a refurbishment. It is a period of splendor, when the building had different uses such as a center of studies, Inquisition prison, hospice and burial place for religious and illustrious personalities, as is speculated with the Velázquez tomb. The third period, the 19th century, shows the building in a dark time marked by looting and abandonment during the Peninsular War and the Confiscation of Mendizábal. By the turn of the 19th to the 20th centuries it had had several owners, including Goya's only grandson who used it as a residence. Finally, in 1987 it returned to the church's hands, when the Madrid Government took over its conservation bringing its authenticity alive.

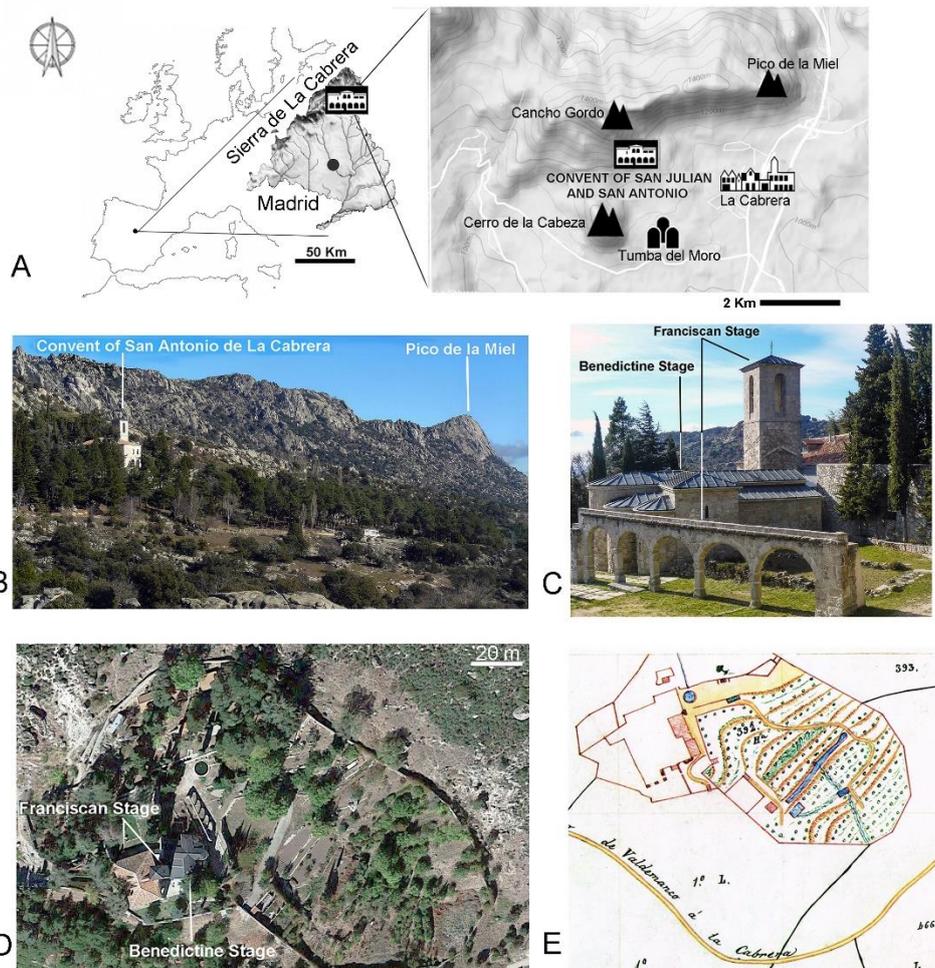


Fig. 1: A. Location of Madrid, Spain, and (inset) the Convent location within Madrid province, on the right magnified area with the Convent and some local archaeological sites - see text - with a topographic map in 3D made with Maps 3D. B. View of the Convent on the southern slopes of the Sierra de La Cabrera, to the west of the well-known Pico de la Miel. C. Present view of the Convent with both building stages: Benedictine and Franciscan. D. Aerial view of the Convent premises with Google Earth. The church and the bell tower can be seen by the dark roofs, added during restoration. E. Historical map of the allotment area with distribution of different crops (*Instituto Geográfico Nacional*, 1870). The circular blue area represents the pond. This map corresponds to the aerial view in D. (B&C taken by the authors).

2.1. First Period: Benedictine Stage

This is the original building. Despite the absence of any written documentation, it is believed there was a Christian settlement at the small hermitage of San Julián (7th century bishop of Toledo) during the Christian Reconquest and repopulation of the area at the end of the 11th century, probably during Alfonso VI's (1040-1109) kingdom. In about 1088 this territory would have been controlled by this northern Castilian king and, in order to repopulate the conquered space, the installation of Benedictine monasteries was ordered. The exact date of its foundation is not known, its small size perhaps being the reason for the absence of written documental evidence, but it is considered to be between the 11th and the 12th centuries (Quintano Ripollés, 1953: 41; Abad Castro and Cuadrado Sánchez, 1989: 24,26). Likewise, the construction date of a nearby building, the oratory of Santa María Egipcíaca, which was for women and depended on the hermitage of San Julián, is also unknown. This oratory is thought to be at the base of *Pico de la Miel* (Fig. 1B), where the fountain named after the hill is currently located.

At present the church is the only Benedictine element that has survived, and this is considered to be the most interesting unit from an architectural point of view (Fig. 1C & 2A-2B). Although it is small, 15 meters long and 14 meters wide in the transept and just over 9 meters in the naves, and has an austere design, the floor plan stands out for its originality. The church consists of three simple naves with transept and the altar at the end with five semi-circular apses, staggered, arranged in a battery and of different heights, giving five independent chapels. The central chapel (Fig. 2A) is deeper and larger than the lateral ones, following the Benedictine architecture prototype. The three central apses correspond to the naves, and those at the ends open at the transept arms, all with half-point windows. Inside, it is plastered and presents four columns each composed of three granite drums of circular section. Externally, there is granite stone masonry (Fig. 2B). On the other hand, the church floor plan has characteristics of larger churches of the Cistercian Provençal Romanesque style (López de Silanes Valgañón, 2015: 47), partly why it is believed its construction was interrupted.

It is known that King Enrique II (1334-1379) and also the aristocratic family Mendoza (which was granted with the *Señorío de Buitrago*, including La Cabrera), favoured the arrival of Franciscans to La Cabrera. A '*Señorío*' was a large territory given by kings to nobles who had contributed to the Reconquest of Spain, where peasants worked the land for their landlord, who had ultimate power over them.

2.2. Second Period: Franciscan stage

This corresponds with the first building extension (Fig. 1C) when Franciscans established the first convent of the Order in what is now the Madrid province (*Cisneros*, 1982: 8). The presence of Franciscans is well documented, mainly because of the chronicles and research by the Order itself (Salazar, 1612: 241-244; Omaechevarría, 1956: 129-186). It was around the year 1400 when they occupied the building and added the name of San Antonio to the previous Convent of San Julián, in honour of the Portuguese Franciscan saint Anthony of Padua. The Convent was

founded by Pedro de Villacreces (1350-1422), a relevant figure of the Franciscan Order and supporter of the more radical position that imposed values such as austerity, poverty, study, prayer and meditation, opting for small hermitages instead of large convents. Soon after, the Villacreces Reform would be absorbed by the Observance Reform, less rigorous and giving more importance to the development of a convent. The Convent (Fig. 1C) was built attached to the old church in the 15th century, which was later expanded and reformed as it gained fame and received donations and privileges of nobles and kings of Castile, without losing the Franciscan qualities of simplicity and austerity. No doubt the splendour of the building arrived along with the presence of the Franciscan Order.

In 1413, the Antipope Benedict XIII, also known as Pope Luna (1328-1423), authorized Franciscans to occupy the hermitages of San Julián and Santa María Egipciaca and to construct a dwelling in the former and an oratory in the latter. In 1435, Pope Eugene IV (1383-1447) authorized the construction of the bell tower, located in the southwest corner of the church (Fig. 1C-1D). The normal procedure in those times was to build before asking for permission to do the works (Palanco Aguado, 2013: 38). Therefore, it is likely that the house and the oratory already existed at that time.

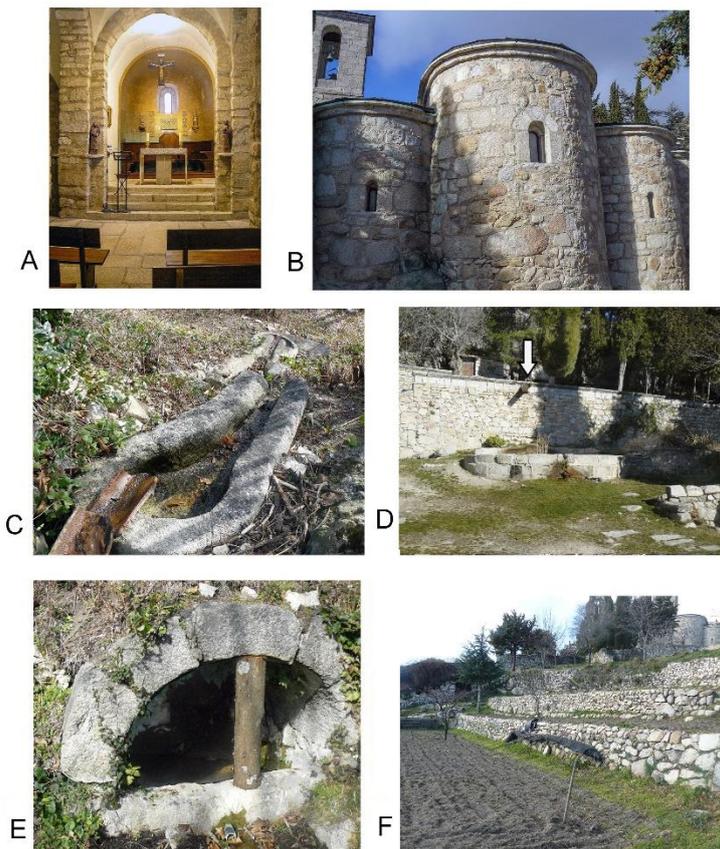


Figure 2. A. Central chapel of the church showing altar in the main apse. B. External view of the central apses. C. Part of the water network on the Convent premises, transfer from one channel to another. D. Supply to the pond (white arrow above the water supply). E. The allotment spring, La Fuente del Duque. F. Stepped terraces of the allotment on the east hillside. (Photographs taken by the authors).

With the Franciscans came not only the building extensions, but also the Gothic reforms in the old Romanesque temple (Quintano Ripollés, 1953: 41-42). During the first decades of the Franciscan presence, aqueduct works were undertaken and they continued in the following centuries, bringing water from several springs in the mountains and forming a network of supply to the ponds (Fig. 2C-2D), fountains and allotment, a considerable achievement of hydraulic engineering. The friars maintained the rich allotment (Fig. 1E), well-known in the region, with the water coming from the *Cancho Gordo* (Fig. 1A) which supplied an effective irrigation system and created a microhabitat. The friars grew a large variety of trees and plants which made the space stand out for its greenness in relation to the drier, more arid surrounding environment, a fertile fruit and vegetable garden between rock cliffs. The soil, of good quality, was taken there from more fertile places as gifts to the friars or as payment for their religious services (Gómez Merino, 2013: 82). This allotment, at one hectare, occupies over half of the premises (Fig. 1D-1E), with virtually all of the steep eastern part on stepped terraces (Fig. 2F) on the mountainside. It has its own spring, *La Fuente del Duque* [The Duke's Fountain] (Fig. 2E), and a pond six meters in diameter and one meter deep (Fig. 1D, 2D & 1E), constructed in the 16th century. The allotment was used occasionally as a place for walking and exercise and the Convent for retreat or for rest during the hunts by monarchs and members of the nobility (Quintano Ripollés, 1953: 42).

In about 1530 the Convent became the place of scholarship, or Theological University, for Castilian provinces, where renowned Franciscans such as Fray Francisco Gonzaga (1546-1620), the later Cardinal Gonzaga, studied (Quintano Ripollés, 1953: 42). Later, it became a place of retreat and prayer from 1570 until 1797. It was so commonplace to use the Convent for meditation that one of the most eminent ecclesiastic figures, Jiménez de Cisneros (1436-1517), also known as Cardinal Cisneros, used to visit the Convent as one of his favourite places for contemplation (Quintano Ripollés, 1953: 42; Fernández Peña, 2007: 462). The Cardinal felt very close to the Convent as he belonged to the Franciscan Order and was born in Torrelaguna, only 12 km away from La Cabrera. His reputation came from being the confessor of Isabella the Catholic Queen, as Cardinal Archbishop of Toledo, as well as governor of Castile twice and third General inquisitor of Castile. During his tenure, he supported the Franciscan Order giving them more buildings in Torrelaguna for recovering sick friars. At one point, so many people lived in the area that he felt the necessity to create rules, such as forbidding games and noise near the buildings in order not to disturb the recovering friars (Meseguer Fernández, 1974: 272) and allow meditation. He had so much affection for the Convent that he buried his father, Alonso Ximénez de Cisneros, in the main chapel of the Convent's church in 1488; later in 1661 the body was transferred to the Franciscan monastery of Torrelaguna. According to one of Cardinal Cisneros' biographers, this Convent was the most favoured by him as it was the largest Franciscan sanctuary in Spain (Aranda Quintanilla y Mendoza, 1653: 212).

Another well-known Franciscan who stayed in the Convent was the controversial Fray Diego de Landa Calderón (1524-1579) who, after having been a guardian in about 1547, was sent to South America to evangelize the Indians. He would return to Spain after the *Auto-da-fé of Maní* in 1562, when, due to the resistance of many

natives to abandon their beliefs, thousands of images, sacred objects and codices of the Mayan culture were burned (Palanco Aguado, 2013: 43). Landa, as Great Inquisitor in that unfortunate event, was judged at the Council of the Indies in Spain and finally acquitted. He then retired to the Convent of San Antonio in La Cabrera, where he wrote part of his well-known work *Relación de las cosas del Yucatán* (1566-1568) [Regarding Yucatan issues, Landa Calderón, 1566], perhaps repentant and with the intention of recovering part of the lost Mayan culture.

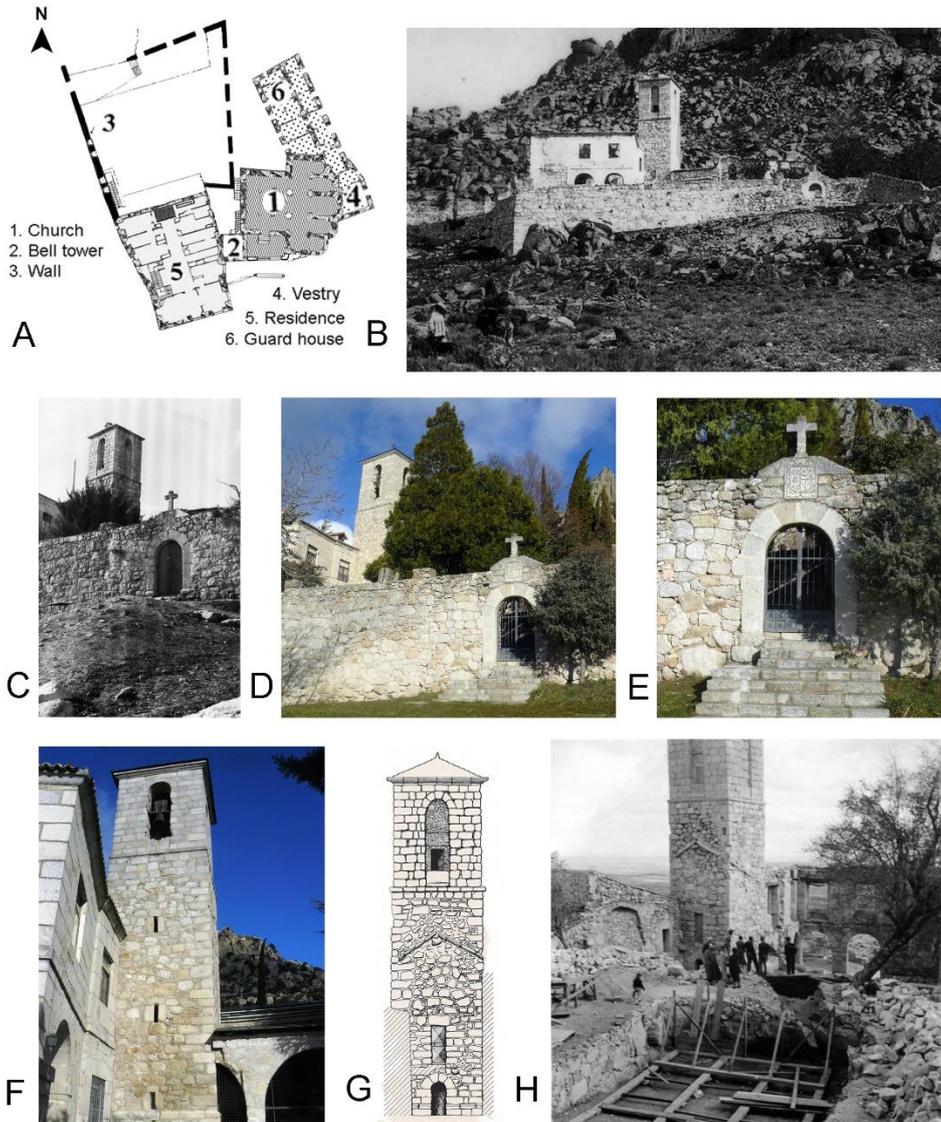


Figure 3. A. Floor map of the Convent premises. The vestry and guardhouse were demolished during the 20th century renovations. B. Photograph of the Franciscan part of the building taken around 1917; south gate at right. C. Photograph of the south gate of the building taken around 1935 (Franciscan part.) The wall is of 15th-16th centuries with a Franciscan symbol above the gate and a stone cross above that. D. Current view of the south gate. E. Closer view of the Franciscan shield above the gate crowned by a granite cross dated to 1563. F. View of the bell tower from the south. Note the windows of closed off semi-circular arches. G. Drawing of the north side with remains of a gable. H. Photograph taken around 1935 during the construction of the swimming pool in the cloister's central courtyard. (B, C, & H Courtesy of the Convent Archives). (D, E & F taken by the authors).

For several centuries the Convent was considered very prestigious, playing an important role in the religious life of the region, and successive extensions and renovations were carried out to the building. The bell tower has large, semi-circular arched windows which were later closed off. The lower part of the tower dates to the 15th century and the height of the tower was then increased in the 17th century to that which we see today (Fig. 1C & 3F-3G). In 1622 the old cloister was demolished and a new one built with three arches on the larger sides and two on the smaller ones. The arches have been dated to between the 15th and 16th centuries and it is thought that they may have been moved from their original place in the construction of a new cloister in the 17th century.

3.- THE SHADOW OF THE GREAT PAINTER VELÁZQUEZ

During the celebration of the fourth centenary of the painter's birth it was speculated that the remains of the brilliant Spanish painter Velázquez and his wife, who died a little earlier in 1660, may be buried in the Convent. The media quickly echoed the news in 1999 (Amado, 1999: 86; Otaí, 1999a: 31 & 1999b: 28), when researchers analysed an important document deposited in the Historical Archive of Protocols of Madrid. This had been signed in 1664 by Gaspar de Fuensalida (1569-1664), royal secretary and intimate friend of the painter. In this document Fuensalida asked for his own remains to be buried in his family tomb at the Convent on his death. At that time the tomb was under construction, therefore his remains were taken to the Church of San Juan Bautista in Madrid and later transferred [in secret] with those of Fuensalida's parents and grandparents to the Convent (Lasso de la Vega, 1949: 478). This inferred that his friend the painter Velázquez and the painter's wife, who were both buried in a crypt given by Gaspar de Fuensalida in that same church in Madrid, could also have been transferred and buried in the Convent. Unfortunately, there are no documents that can confirm this (Corral, 2004: 113). Other researchers raised the possibility that Velázquez's remains had been transferred to the Madrid convent of San Plácido (Amado, 1999: 86). On the other hand, the Church of San Juan Bautista was demolished in 1811 during the Independence War and turned into a central square. None of the archaeological excavations carried out since the mid-19th century at the church, currently in *Plaza de Ramales* (Madrid), have provided more information. The first archaeological campaign carried out at the Convent of San Antonio in La Cabrera, in 1989, documented some burials under the floor of the Convent church, from between the 15th and 18th centuries. Unfortunately, other burials have been lost due to works carried there in the middle of the 19th century and subsequent abandonment. The fact that some burials were neglected made them the goal of vandalism, removing tombstones probably in search of valuables. Currently, the whereabouts of the Velázquez remains is an enigma.

4.- THE INQUISITION

From the mid-17th century the Convent began a period of decline, as reflected in the numerous alms they received and the decrease in the number of friars. In the 18th century part of the extension that had been constructed was used as a prison of the

Archbishopric of Toledo. Therefore, during the last decades of the Spanish Inquisition, which was begun by the Catholic Monarchs in 1478, some opponents of the institution were imprisoned in the Convent. This was the case with Manuel Quintano Bonifaz (1699-1774), Bishop of Farsalia, who had represented the highest official authority of the Spanish Inquisition for two decades and was exiled and imprisoned in the Convent by Carlos III. Another ecclesiastic who suffered imprisonment as a result of his criticism towards the Inquisition was Juan Antonio Llorente González (1756-1823), canon and former secretary of the Court of the Inquisition (Madrid) and one of the first historians of it, who was imprisoned by the General Inquisitor (Rodríguez Burón, 1823: 24). Both of them were not there for too long. The former was released after asking the king for forgiveness in 1761 and the latter for a month in 1801.

5.- DARKNESS

The fact that La Cabrera town was located on the royal road that linked Madrid with Burgos, one of the main roads between the capital and the north of the peninsula, made it a popular place of pilgrimage over the centuries, particularly pilgrimages regarding San Antonio, but also had tragic consequences for the Convent. In November 1808, when Napoleon's troops passed through the area on their way to Madrid, one of the toughest battles of the War of Independence took place at nearby Somosierra, with the French troops victorious thanks to the support of the Polish horse regiment. La Cabrera town and the Convent were annihilated by the Napoleonic troops, and the remains of the Convent were used as a barracks for French forces. The inhabitants of the town and the friars fled to places further from the Burgos road to be safe. In the case of the Franciscans, they did not return until 1812 and it is then that they began the arduous task of restoring the Convent. Once the war was finished in 1814 and Fernando VII returned to Spain, it was used again as a prison, hosting luminaries such as the liberal deputy and canon Antonio Oliveros Sánchez (1764-1820), who served a four-year sentence and died in the Convent in 1820, and the erudite writer, archaeologist and geographer Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891), who was imprisoned for his liberal ideas in 1824 (Hualde Pascual, 2013: 225).

In 1834 the friars were again forced to leave the Convent, this time due to a decree of exclaustation and disentanglement signed by Juan Álvarez de Mendizábal (1790-1853). This was one of the successive expropriations of Church property that the liberals carried out in the 19th century in Spain, in order to clear up debt in public finances but resulting in the loss of a good part of Spanish cultural and artistic heritage. The law affected the movable and immovable property of what they considered 'dead hands' and was sold at public auction. Many of these buildings became ruins after being used as factories, warehouses, barracks, etc. and of others nothing remains. The practice of repurposing religious buildings to serve residential purposes was widespread. The disentanglement process transferred ownership of the Convent to private hands. With this transfer, the first refurbishments to make the Convent a home started, but nothing was recorded until the 1930s. As part of one of

the 20th century renovations, the guardhouse (Fig. 3A) was demolished to give more visibility to the 15th and 16th century cloister arches (Yáñez Santiago, 2001).

6.- THE SHADOW OF THE GREAT PAINTER GOYA

One of the inhabitants of this house was the grandson of the great painter Francisco de Goya, who bought the Convent and its surrounding lands. Pío Mariano de Goya y Goicoechea (1806-1874), the only grandson of Goya, lived without a known profession and invested the great family wealth in the most common speculative business of the time, the sale and purchase of disentailed goods and mines. By 1859, the painter's only grandson had already sold the extensive estate *Quinta de Goya* or *Quinta del Sordo*, leaving on the house walls *Pinturas Negras* made by his grandfather Francisco de Goya. He arrived at La Cabrera in 1865 from Madrid, whence he had fled from his numerous creditors, having already lost almost everything inherited from his grandfather and father including many paintings. With him he was able to take what he could of the large inheritable family patrimony. In 1866 he sold *El Autorretrato* of 1815 to the Museo del Prado along with three other works (Álvarez Lopera, 2004, as cited in Antigüedad del Castillo, 2020: 171). The same year some of the landscape paintings were sold at an auction. Eventually, a painting of King Fernando VII would be kept by the painter's grandson until the end of his days, which would later be sold by one of his daughters due to his deprived economic situation (Olmo Losada and Olmos, 1955: 9).

He was quite well known in La Cabrera mountain range, as he had been the owner of a popular silver mine in the region and of another in the same mountain range ten years earlier (Chamorro Villanueva, 2016: 58-59). A few months after his arrival, he bought the Convent, probably with his second wife's money since he was practically bankrupt, perhaps with the intent of staying in a secluded place where he could not be easily found. In 1872 he mortgaged the property of the Convent in his wife's name. He died in the town in 1874, and is buried in the town cemetery. One of their daughters died in the Convent in early 1891 after complications giving birth, as did the child (Palanco Aguado, 2013: 56-57). In 1894 the title passed to his other daughter, Francisca de Goya Vildósola (1865-1925), who in turn left as her heir her husband, Dr Mariano Sainz García-Limones (1858-1933). The descendants of Goya lived in the guardhouse (Fig. 3A), the only habitable building at that time, but the exact date of its construction is unknown and it is no longer preserved. In 1928, a friend of the Goya family, Araceli Márquez Aranguren, took over the property, renting rooms in the Convent during the summer (*El Heraldo de Madrid*, 1929: 15).

7.- DR JIMÉNEZ DÍAZ

In 1934 she sold the old Franciscan Convent, with other estates, to the prestigious Dr Carlos Jiménez Díaz (1898-1967), considered one of the most important Spanish doctors of medicine of all time and a key figure in contemporary medicine. This was the last private owner, who lived in the Convent as his second residence. It was he

who undertook large restoration works, mainly preserving the original structure, but also doing specific works to adapt it to be a home.

Dr Jiménez Díaz used to travel close to the Convent for many years and he was attracted by the large green patch of vegetation, i.e. the vegetable and Convent gardens, which he could see between the rock cliffs (Jiménez Casado, 1993: 205). He bought the Convent and the Goya family estates in 1934, as his second residence for weekends and summers, the same year that the Institute of Medical Research with his name was created. By then only the building's walls, the tower and the guardhouse (built in the 19th century after the confiscation) remained standing. At the time of purchase the doctor was unaware that the old church remains still survived, buried under the ruins of an adjoining building. This discovery was a surprise, and fortunately its state of conservation was good; with the exception of the demolished roof and the exterior of some apses (Fig. 3B & 3C), it was in good condition internally.

Dr Jiménez Díaz took the decision to renovate the building. For this, his brother Eusebio, an engineer, directed the restoration (Jiménez Casado, 1993: 209). Eusebio made use of the stone ruins, but he did not have time to finish the work as the Spanish Civil War broke out in July 1936. The doctor was enjoying his historical summer residence at the time. He took refuge there and also admitted some of his neighbours from the nearest town, La Cabrera. These included the town's mayor and other personalities who had left their residences after seeing assassinations. During the first days of the war, the doctor transformed his Convent residence into an improvised hospital, deploying his maids as nurses. This was one of the reasons why, years later, he had to testify at the Tribunal of Political Responsibilities, accused of establishing a clinic on his estate at the service of the Republican side (Jiménez Casado, 1993: 309; Pérez Peña, 2005: 120).

Being a privately-owned building at that time, the Convent was spared the destruction or burning suffered by a lot of religious buildings during the Civil War. After the war, the prestigious doctor took over the works of restoration of the Convent to turn it into a private retreat. The small church was transformed into a family chapel after permission was obtained, before the Civil War, to celebrate semi-public masses (Fernández Peña, 2007: 465). It was plastered inside, the doctor and his wife decorating with their own hands, adding Romanesque ornamentation in bright colours, reproducing those preserved in the church of *Sant Climent de Taüll* in Lleida. They also renovated the gardens and part of the old water channel from the mountains, and also built a swimming pool in what was the central patio of the cloister, for which they had to dynamite the rock (Jiménez Casado, 1993: 210) (Fig. 3H).

There, the doctor developed his hobby of botany and took care of the trout farm that the Franciscans had created. It seems that of all private owners of the Convent after the disentailment, Dr Jiménez Díaz was the only one who took care of its restoration, halting the deterioration that had threatened it. Although he did not restore it to its original condition, carrying out works to turn it into a private residence with swimming pool and destroying part of the old structures and graves in the cloister's courtyard, he did rebuild some of the building, therefore partly preserving the former structure. In other words, he combined the restoration with present-day needs. The

doctor died in 1967 and his wife two years later, bequeathing the property of the Convent in the long term to the Franciscan Order by testamentary donation, but more immediately as a lifelong usufructuary to a niece who, after removing her belongings, left the property abandoned.

Other artistic elements that have been incorporated in more recent times are those introduced by Dr Jiménez Díaz. These include a granite bench, made from one piece of stone, and an octagonal fountain designed by him. There are also inscriptions with the names of two of the founding Franciscan friars carved into the stone and written in Latin, therefore not clashing with the original elements of ornamentation.

Although Dr Jiménez Díaz, as the last private owner, added stone sculptures, these were in keeping with the rest of the building and its environment. The granite sculptures included, among others, two stone bulls or boars (in consonance to ancient sculptures located on the hill of Guisando, Ávila) placed at the entrance (Gómez Merino, 2013: 76). These sculptures and the swimming pool have since been removed over the last few decades.

8.- BACK IN CHURCH'S HANDS

In 1982, the local authorities acted on the total abandonment of property and the vandalism that had taken place there for years. The doctor's niece decided to renounce the usufruct, preferring that the building could be declared an artistic historical monument, meaning she would no longer be financially responsible for renovations. Therefore, the ownership reverted back to the Franciscan Order in 1987, after a century and a half of forced absence. That same year, the Department of Culture of the Madrid Government commissioned a project starting with the restoration of the church initially, which would continue with the remains of the Franciscan Convent and the allotment. Between 1988 and 1993, there were several archaeological campaigns and the restoration of the monastic building took place (*Franciscanos*, Lopera Arazola and Yáñez Santiago 1994: 2-3). The cost of this restoration and consolidation was shared between the Madrid Government and the Franciscan Order. The Franciscans returned to the Convent in 1991 and transferred it to the Idente Missionaries in 2004. Nowadays the Convent is occupied by a small community of ecclesiastics who preserve it and try to maintain this architectural treasure. Its doors are open to the public for cultural use such as conferences, concerts and spiritual retreats and they have the support of the Association of Friends of the Convent of *San Antonio de La Cabrera*.

In January 2020 the Convent, including the stone remains of the water supply system, the terraced allotment (well known in the region for centuries) and the perimeter wall with two entrances surrounding the monastic complex, was declared an Asset of Cultural Interest (*Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, 2020: 28-29).

The medieval religious spirit has been respected through the centuries, and the building reformations also follow the original structure as is seen with the walls and the main gate (Fig. 4A & 4C-4E). An example of how the building is merged with the natural environment can be seen from the stairs carved into the rock accessing the allotment (Fig. 4F).



Figure 4. A. Convent wall where the preserved older section meets the restored one. B. Roman stele. C. Photograph of the west and current main gate of the building before the Convent's restoration. D. Closer view of the door; the Duke of Infantado shield is on the door lintel. E. Current external view of door. F. Stairs carved into the rock accessing the allotment on the Convent premises. G. Pathway running from the main gate to the building. (A, B, E & F taken by the authors). (C, D & G Courtesy of Convent Archives, taken around 1935).

Although there are more recent buildings in the complex, they do not clash with the surroundings. Some of them combine ornamental features from other times, as is the case of the Franciscan building shown in Figure 4G. This was probably built in the 18th century and has an exceptional element on its facade, a Roman funerary stele (Fig. 4B), the only one found in the region, placed into the main south façade at about

one and a half meters above the ground. Surprisingly, it is made of limestone and not the local granitic rock. Although reused in previous construction, probably in the 18th century, it has been dated to between the 1st and 2nd centuries AD; it has a bas-relief of high quality with two birds pecking a bunch of grapes. There is an inscription on the lower part (Transcription: *G(aio) · Val(erio) / Marc[el]lo / an(norum) LXIV / M(arcela?) M/ON[um(entum) / ...* Translation: to Gayo Valerio Marcelo, sixty-four years old, M(arcela?) (Hoyo, 2002: 284).

The grandiloquent eclectic facades that elevate the environment's status, all reflect the significance attached to religious medieval times. The restoration has been made with precision, using all the current available information, to make an accurate renovation of the medieval monastic complex that was once the Convent. All the details incorporated later do not detract from the authenticity and identity to the building. They generate coherence and contribute richness with their texture and qualities. The use of natural materials, the granitic stone, gives the setting an air of quality, colour and texture.

The idea of a building that is more than its physical structure resonates across many European heritage properties, like the Gregorian chants that once echoed from the stones of the Convent when it first served as a monastery in the 11th-12th centuries. Additionally, the environment here also plays a crucial role in helping the visitor to feel the peace that the friars enjoyed almost 1000 years ago. There are many unknowns about the Convent's origin and its history, to which another can be added: did the Diego de Velázquez remains coincide in the convent along with Francisco de Goya's descendants and works? If this occurred, it may have happened between the last third of the 19th century and the first third of the 20th century.

ACKNOWLEDGEMENTS

We are very thankful to Dr Constantino Gómez Merino, rector of the Convent, for his efforts in providing us with historical photographs, information and any other help needed.

REFERENCES

Abad Castro, C. and Cuadrado Sánchez, M. La supervivencia de una vieja estructura románica en la baja edad media: la iglesia conventual de La Cabrera (Madrid), *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1 (1989), pp. 19-32. <http://hdl.handle.net/10486/1079>

Amado, M.I. (1999). Un documento inédito acerca aún más los restos de Velázquez a San Plácido. *ABC*, 3 September, p. 86.

Antigüedad del Castillo, M. D. (2020). La formación del Museo del Prado y de los museos del Estado. In Lacarra, M. del C. *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares* (pp. 121-176). Institución " Fernando el Católico".

Aranda Quintanilla y Mendoza, P. de (1653). *Archetypo de virtudes, espexo de prelados el venerable padre y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo: Nicolás Bua.

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid (2020). DECRETO 5/2020, de 21 de enero, del Consejo de Gobierno, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, el convento monasterio de San Julián y San Antonio, en La Cabrera (Madrid). *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, 20, pp. 28-38.

Chamorro Villanueva, H. Los negocios mineros del nieto de Goya, *De Re Metallica*: revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero, 26 (2016), pp. 55-65.

Cisneros (1982). El Convento de La Cabrera, monumento histórico-artístico, 6 August, p. 8.

Franciscanos, Lopera Arazola, A. and Yáñez Santiago, G.I. (1994). Restauración y recuperación de la iglesia conventual de San Antonio de La Cabrera. Colección *Madrid Restaura en Comunidad*. Servicio de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Inmueble. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Corral, P. (2004). Locos por tus huesos. *ABC*, 5 June, pp. 112-114.

Convent of San Antonio de la Cabrera Archives. Madrid, Spain.

El Heraldo de Madrid (1929). Sección anuncios, 6 April, p. 15.

Fernández Peña, M.R. (2007). “La desamortización en el convento de San Antonio de la Cabrera (Madrid)”. In Campos y Fernández de Sevilla, F.J. *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*: Actas del Simposium 6/9-IX-2007 (pp. 453-467). Madrid: Ediciones Escorialenses.

Gómez Merino, C. (2013). “Un recorrido por el convento”. In Gómez Merino, C. and Palanco Aguado, F. *El Convento de San Antonio de La Cabrera. Madrid* (pp. 73-94). Madrid: Asociación de Amigos del Convento de San Antonio de La Cabrera.

Hoyo, J. del. Estela funeraria hallada en La Cabrera (Madrid). *Studia Philologica Valentina*, 6 (2002), pp. 281-284.

Hualde Pascual, P. La villa de Salmerón en el viaje alcarreño de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1849): notas de historia y etnografía. *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 45 (2013), pp. 223-260.

Instituto Geográfico Nacional (1870). Hoja kilométrica 2C-2D (término de La Cabrera). Escala 1:2.000. 1860-1870. Madrid: Instituto Geográfico Nacional.

Jiménez Casado, M. (1993). *Doctor Jiménez Díaz. Vida y obra. La persecución de un sueño*. Madrid: Fundación Conchita Rábago de Jiménez Díaz.

Lasso de la Vega, M. Fichas biográficas: Gaspar de Fuensalida, testamentario de Velázquez (1569-1664). *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 124 (1949), pp. 473-479.

López de Silanes Valgañón, J.I. (2014). *El románico en Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.

López de Silanes Valgañón, J.I. El románico madrileño. *Madrid Histórico*, 56 (2015), pp. 40-56.

- Mateos, V. (2013). "Viaje a las fuentes de nuestra historia". In Gómez Merino, C. and Palanco Aguado, F. *El Convento de San Antonio de La Cabrera* (pp. 13-32). Madrid: Asociación de Amigos del Convento de San Antonio de La Cabrera.
- Meseguer Fernández, J. Noticias sobre el cardenal Cisneros; sus padres y parientes. *Archivo Ibero-Americano*, 134-135 (1974), pp. 269-302.
- Olmo Losada, J. and Olmo, V.M. (1955). La tataranieta de Goya vive en Bustarviejo. *ABC*, 5 January, p. 8-9.
- Omaechevarría, I. San Antonio de La Cabrera. *Archivo Ibero-Americano*, 62 (1956), pp. 129-186.
- Otal, C. (1999a). Los restos de Velázquez podrían estar en La Cabrera. *La Razón*, 25 May, p. 31.
- Otal, C. (1999b). Documentos inéditos aportan nuevas teorías sobre los restos de Velázquez. *La Razón*, 8 September, p. 28.
- Palanco Aguado, F. (2013). "Recorrido por una historia milenaria". In Gómez Merino, C. and Palanco Aguado, F. *El Convento de San Antonio de La Cabrera* (pp. 33-60). Madrid: Asociación de Amigos del Convento de San Antonio de La Cabrera.
- Pérez Peña, F. (2005). *Exilio y depuración política: En la Facultad de Medicina de San Carlos*. Madrid: Visión Libros.
- Quintano Ripollés, A. Una residencia señorial en La Cabrera. *Cisneros*, III, 5 (1953), pp. 41-44.
- Rodríguez Burón (1823). *Compendio de la Historia Crítica de la Inquisición de España precedido de una noticia biográfica de D. Juan Antonio Llorente, traducido del francés, y aumentado de un extracto de los procesos mas celebres que ha formado la Inquisicion*. Vol. 1. París: A. Bobée.
- Salazar, P. de (1612). *Coronica y historia de la fundación y progreso de la provincia de Castella de la Orden del Bienaventurado padre San Francisco*. Madrid: Imp. Real por Juan Flamenco.
- Sendino, C., Chamorro Villanueva, H., Yáñez Santiago, G. and Lewis, M. The Oldest Convent in Madrid. Collections: *A Journal for Museum and Archives Professionals*, 16(1) (2020), pp. 85-93. Doi: [10.1177/1550190620904796](https://doi.org/10.1177/1550190620904796).
- Yáñez Santiago, G.I. San Antonio de La Cabrera: historia y arqueología. *Cuadernos de Estudios: revista de investigación de la Asociación Cultural "Pico San Pedro"*, 14 (2001), pp. 251-270.

ANTONIO PANTIÓN PÉREZ (1898 – 1974), PARADIGMA DEL RONDÓ EN LA MARCHA PROCESIONAL Y NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS

Antonio Pantión Pérez (1898-1974), paradigm of the *rondó* in
the processional march and new biographical data

**José Luis de la Torre Castellano, Consejería de Educación –
Junta de Andalucía**

Fecha recepción: 11/02/2023.

Fecha aceptación: 6/04/2023.

RESUMEN:

El surgimiento de la marcha de procesión para banda de música a finales del siglo XIX y principios del siglo XX trae consigo, en Andalucía, el establecimiento de unos parámetros básicos para su composición, sobre todo, de la mano de Manuel López Farfán. Sin embargo, el auge de este género a partir de mediados del siglo XX va a propiciar que diversos autores experimenten alejándose de esas pautas compositivas. Este es el caso de Antonio Pantión Pérez, pianista, compositor y pedagogo sevillano que aportará una nueva visión de las marchas procesionales con un estilo propio muy característico, utilizando la forma *rondó* en las mismas. En las siguientes líneas intentaremos ordenar y aportar nuevos datos biográficos acerca del autor y abordaremos un análisis de una de sus primeras composiciones, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), para observar ese estilo tan personal.

PALABRAS CLAVE: Semana Santa, música, marchas de procesión, Antonio Pantión, Sevilla, bandas de música.

ABSTRACT:

The emergence of the processional march for wind band at the end of the 19th and beginning of the 20th century brought with it, in Andalusia, the establishment of some basic parameters for its composition, especially by Manuel López Farfán. However, the rise of this genre from the mid-twentieth century onwards led various composers to experiment by moving away from these compositional guidelines. This is the case of Antonio Pantión Pérez, pianist, composer and pedagogue from Seville, who will bring a new vision of processional marches with his own very characteristic style, using the *rondó* form in them. In the following lines we will try to organize and provide new biographical information about the author and we will analyse one of his first compositions, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), in order to observe his very personal style.

KEYWORDS: Holly Week, Music, Processional Marches, Antonio Pantión, Seville, Wind Bands.

INTRODUCCIÓN

La evolución del género procesional andaluz para banda de música desde el último cuarto del siglo XIX e inicios del siglo XX, tiene su eco en las marchas de procesión de mediados del siglo XX. La importante transición de la música para los actos de culto interno como motetes, coplas, etc.; hacia las marchas de procesión más propias del culto externo, refleja la importancia que va a alcanzar este género para el esplendor de los desfiles procesionales en este lapso de tiempo en Andalucía (Sánchez Herrero, 2000: 64-65).

Del mismo modo, los diferentes músicos y compositores que dedican sus esfuerzos al género cofrade para banda de música durante gran parte del siglo XX, van a contar con varios referentes como fuente de inspiración. Para ello, el establecimiento de unas pautas básicas para este tipo de composiciones es fundamental en el devenir de las marchas de procesión.

Sin embargo, no todos los músicos y compositores van a transitar los mismos caminos en este tipo de composiciones a pesar de provenir de una misma raíz. Así, encontramos autores más propios de la carrera militar que centran su atención, aunque con variaciones y aportaciones propias, en las composiciones más afamadas de Manuel López Farfán (1872-1944) del año 1925, especialmente *La Estrella Sublime* (Castroviejo, 2016: 191). Esta fuente de inspiración permitirá absorber elementos tan trascendentales como la forma, los cambios armónicos, la instrumentación o el ritmo (Gutiérrez Juan, 2009: 87). De igual modo, otros compositores deciden romper los moldes utilizados por los músicos de la esfera militar y buscar otras fórmulas en las que se van a encontrar más cómodos por su formación o por su cercanía con su actividad profesional.

Es en este contexto donde encontramos al autor que centra la atención de la presente investigación: Antonio Pantión Pérez. Pantión, músico sevillano, va a experimentar con la forma y la estructura en sus marchas de procesión, legándonos un catálogo de composiciones con unas características muy propias.

De la órbita académica, lo cierto es que, a lo largo de los años, no se ha prestado demasiada atención a los aspectos biográficos ni a su gran aportación al género cofrade, sobre todo si tenemos en cuenta su profunda formación musical que, entre otros aspectos, le lleva a experimentar con la música del culto interno y externo de las hermandades de Sevilla en un momento de cambios y transiciones.

Durante la década de los años cincuenta, en Sevilla, y ya como profesor del Conservatorio de música de la ciudad, Pantión se acerca al género procesional para banda de música, introduciendo desde estas primeras composiciones, sus modificaciones más personales.

Contemporáneo de Luis Lerate, compañero en el Conservatorio de Sevilla (De la Torre, 2020: 59-60); de Pedro Braña, director de la Banda de Música Municipal de Sevilla (De la Torre, 2021: 74-77), o de Juan Vicente Más Quiles, director de la Música del Regimiento Soria N° 9 (Castroviejo, 2016: 287-290); Pantión desarrolló un estilo muy personal presente en este tipo de composiciones, alejado de muchas de las reglas establecidas y de larga tradición en el género.

Trataremos, a lo largo de las siguientes l3neas, ofrecer nuevos datos biogr3ficos acerca del autor, ordenando la escasa bibliograf3a existente; y estudiar en profundidad algunas importantes caracter3sticas sobre sus marchas de procesi3n, ejemplificadas en la marcha procesional titulada *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras*, de 1955, la tercera en su cat3logo de marchas de procesi3n.

ANTONIO PANTI3N P3REZ (1898-1974): NUEVOS DATOS BIOGR3FICOS



Fig. 1: Antonio Panti3n P3rez (1898-1974). Tomado de Carmona Rodr3guez, 1993, p. 195.

La figura de Antonio Panti3n P3rez (Fig. 1) est3 rodeada de ciertas lagunas en lo que a datos biogr3ficos se refiere. Son escasos y dispersos los textos que aportan informaci3n acerca de su biograf3a m3s all3 de sus composiciones m3s afamadas o su papel como pedagogo en el Conservatorio de Sevilla. Por eso, en las siguientes l3neas nos proponemos ordenar y aportar nuevos datos a la biograf3a del pianista, compositor y pedagogo sevillano.

Antonio Panti3n P3rez nace el 1 de febrero de 1898 en la ciudad de Sevilla (Carmona, 1993: 207) en el seno de una familia de m3sicos ligada a la vida musical sevillana de principios del siglo XX (3lvarez Cañibano, 1999: 442) (Fig. 2). Sus hermanos, Diego y Manuel, tambi3n contribuyeron a consolidar el apellido dentro de la escena musical sevillana (Pineda Arjona, 2015: 48). Manuel

Panti3n fue un consumado compositor que, a pesar de su prematura muerte y sus problemas de ceguera, desempeñ3 importantes cargos musicales, como el de organista de la Capilla Real; y nos dej3 importantes composiciones, como las *Coplas a Nuestra Señora de la Esperanza de Triana*, las *Coplas a Nuestro Padre Jes3s Nazareno* para la Hermandad del Silencio de Sevilla (Otero Nieto, 1997, 400-405) o su 3nica marcha de procesi3n de 1954, *Nuestra Señora de la Esperanza de Triana* (Castroviejo, 2016: 296). Tambi3n por la prensa hist3rica, que nos aporta este nuevo dato, sabemos que fue un importante concertador, participando en diferentes eventos. El diario *Patria* de la Falange Española en Granada, fundado entre agosto de 1936 y junio de 1937 sobre los restos del diario lerrouxista *La Publicidad* (Checa, 2011: 455), publicaba una noticia en noviembre de 1937 sobre la participaci3n en Granada de Manuel Panti3n como concertador en una representaci3n zarzuel3stica:

La inmortal zarzuela del maestro Serrano «La Dolorosa» se pondr3 en escena, con todo esmero y fastuosidad, para lo cual y exclusivamente para ello, llegar3 de Sevilla la Compañ3a de zarzuela Gali3n y Compañ3a, en la cual, entre otros elementos de gran nombre y val3a, figuraran el divo-tenor Eduardo Barr3n; la tiple señorita Rosario Cayuso,

y Antonia Poveda; el barítono G. Galián; el maestro concertador Manuel Pantión, y otros elementos de gran valía, cuyos nombres daremos a conocer¹.

De Diego Pantión, por su parte, sabemos que fue violinista y que formó parte de la Orquesta Bética de Cámara, fundada en 1924 por Manuel de Falla, Eduardo Torres y Segismundo Romero; como violín segundo y desde el concierto inaugural (García, 2021: 171).

Con todo, Antonio Pantión inicia sus estudios de la mano de su padre, Diego Pantión García y, posteriormente, marcharía a Madrid para completar su formación de la mano de Joaquín Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953) o Emilio Vega (1877-1943) (Carmona, 1993: 207).

En esta investigación hemos constatado que la prensa histórica se hace eco de algunos de los viajes que realiza el joven Pantión para seguir formándose en Madrid. Así, el diario conservador fundado en 1852 en Jerez de la Frontera, *El Guadalete* (Checa, 2011: 118), incluye la siguiente noticia:

Ha regresado a Madrid el músico sevillano D. Antonio Pantión, que estudia en la corte con el insigne maestro Turina.²



Fig. 2: Antonio Pantión Pérez (primero por la derecha en segundo plano) junto a su hermano (a la izquierda de este), Francisca Lerate Santaella y Telmo Vela. Tomado de Otero Nieto, 1997.

Una vez completados estos estudios, regresa a Sevilla donde, en sus primeros años profesionales, la década de los años veinte, logra estrenar diversas zarzuelas en

¹ *Patria*: «Grandioso espectáculo a beneficio del Aguinaldo del Soldado», sábado 27 de noviembre de 1937, p. 2.

² *El Guadalete*: «noticias sevillanas», miércoles, 2 de enero de 1929, p. 1.

teatros sevillanos como el Teatro del Duque con temática andalucista y popular, dentro de la corriente imperante (Álvarez Cañibano, 1999: 442); además de diferentes piezas para el culto religioso de diversas hermandades (Gutiérrez Juan, 2009: 84).

En el plano religioso, Pantión fue un reputado organista y director de capillas de música sacra (Otero Nieto, 1997: 397), que participaban en los cultos solemnes de las hermandades (García, 2015: 47). Dirigió durante las primeras décadas del siglo XX una agrupación dedicada exclusivamente a la interpretación de música sacra para los cultos de las diferentes iglesias o cofradías y hermandades de la ciudad (Pineda Arjona, 2015: 46-49). Fruto del maridaje entre composición y música sacra surgirán sus *Coplas a Jesús Nazareno* (1926) en Re menor (Fig. 3), para la Hermandad del Silencio de Sevilla (Otero Nieto, 1997: 397-400); y las *Coplas a Nuestro Padre Jesús de las Penas* (1959) para orquesta u órgano, coro y barítono solista, para la Hermandad de las Penas de San Vicente de Sevilla (Otero Nieto, 1997: 480-484).

Durante su formación también experimenta con la composición audiovisual para el NO-DO (Noticiario Cinematográfico del régimen franquista) y, fruto de este proceso, nacería en 1943 la que es, sin duda, su composición cofrade más afamada: *Jesús de las Penas*. Escrita inicialmente para teclado y lejos de la ciudad de Sevilla (Otero Nieto, 1995: 300), fue instrumentada posteriormente por su compañero y amigo José Olmedo (Carmona, 1993: 207), y alcanzaría tal relevancia que, a partir de 1959, se interpretará a la salida del paso de Jesús de las Penas desde la Iglesia de San Vicente de Sevilla, propiciando que otros pasos de Cristo que procesionan en silencio o con otro tipo de formación musical distinta a la banda de música, lo hagan de la misma forma, a los sones de una marcha de procesión con banda de música (Castroviejo, 2016: 264).

Fig. 3: Detalle del inicio de las Coplas a Jesús Nazareno (arriba y en Re Mayor) y del inicio de la intervención del tenor (abajo y en Re menor). Tomado de Otero Nieto, 1997: 398.

Aunque tradicionalmente se ha asociado la figura de Antonio Pantión con su perfil pedagógico ligado al piano, paralelamente a su formación académica, nuestro personaje desarrolla, como hemos constatado en la organización de la información biográfica en la presente investigación, una importante labor y carrera concertística con otro instrumento en la Sevilla de los años veinte. Con todo, parece que aprendió a tocar la viola, ya que participa en diversos conciertos como violista, como por ejemplo en las audiciones cuartetísticas que se desarrollan en la temporada 1920-1921 en la Sección de Música del Ateneo de Sevilla, bajo la dirección de otro de los nombres propios de la marcha procesional andaluza, Vicente Gómez-Zarzuela (1870-1956). Así, participa como viola y como pianista en esta temporada junto a Segismundo Romero (1886-1974) al violonchelo y Fernando Palatín (1852-1927) y Francisco Infante al violín (García, 2017: 43), en varias audiciones fechadas entre el 26 de febrero y el 28 de abril de 1921. En estas audiciones se abordan programas y repertorios relacionados con obras clásicas europeas de autores como Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven o Mendelssohn; o compositores españoles más contemporáneos como Joaquín Turina o Eduardo Torres (1872-1934), en un total de cuatro apariciones (Zalduondo, 1997: 658). Podemos demostrar así en la presente investigación, que Pantión debía de contar con una técnica y conocimientos suficientes del instrumento de cuerda como para enfrentarse a un repertorio tan exigente junto a instrumentistas de tan alto nivel.

En este contexto concertístico y camerístico, Pantión formará parte de otra agrupación durante los años veinte, el Trío Hispalense. Esta formación camerística, donde volverá a coincidir con Francisco Infante al violín y Segismundo Romero al violonchelo, y donde nuestro autor cambiará la viola por el piano; nace paralelamente al inicio de las emisiones del Radio Club Sevillano en 1924. Aunque inicialmente estas emisiones se harían de forma clandestina, posteriormente, en 1925, se oficializarían y el Trío figuraría como inscrito para ocupar el espacio de la emisión musical en vivo durante la programación diaria. Pese a que se habían inscrito como trío, a partir del verano de 1925, podemos encontrar a los miembros del mismo formando parte del quinteto o del sexteto en la programación de la estación. Además, entre 1925 y 1926, esta formación sería la encargada de estrenar algunas de las composiciones de Pantión, como, por ejemplo, su tango *Kiriki* (García Alcantarilla, 2018: 332-335).

De nuevo, hemos constatado en la presente investigación que la prensa histórica deja constancia de algunas interpretaciones de la Orquesta de la Estación de obras del propio Pantión. Por ejemplo, el ya mencionado diario *El Guadalete*, publica entre mayo y agosto de 1929 interpretaciones de obras como el anteriormente visto tango *Kiriki*³ o los pasodobles *Rosita*⁴ y *Rosariyo*⁵.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 tuvo como gran protagonista la música “en una gran variedad de escenarios, multitud de fiestas, conciertos, espectáculos y representaciones” (Pulla, 2018: 137). Así pues, los pabellones, restaurantes e incluso el Teatro de la Exposición, acogieron a diferentes agrupaciones

³ *El Guadalete*: «De radio», martes, 20 de agosto de 1929, p. 4.

⁴ *El Guadalete*: «De radio», jueves, 30 de mayo de 1929, p. 4.

⁵ *El Guadalete*: «De radio», jueves, 9 de mayo de 1929, p. 4.

y repertorios que amenizaban tertulias, animaban el baile y diversificaban el repertorio (García, 2018a: 155). Con todo, aunque no tenemos certeza absoluta de cuál de los dos hermanos se trata, encontramos a un Pantión participando en alguno de los conciertos celebrados en este efeméride iberoamericana, como el concierto inaugural de la Semana de Brasil, que tuvo lugar del 11 al 15 de noviembre, con la Orquesta Ibérica (García, 2018a: 177). Además, el Ateneo de Sevilla organizaría una serie de veladas musicales donde participará Pantión junto a nombres propios de la escena musical sevillana, como Luis Lerate o Manuel Navarro; en un foro donde años antes había hecho su debut con catorce años Joaquín Turina (Pineda, 2015: 40-42).

También en la década de los años veinte, durante la Dictadura de Primo de Rivera, Pantión continuó su actividad como concertista, apareciendo en varios eventos. A finales de la década, en Sevilla encontramos unas capas marginales hacia las que los poderes públicos dirigían su atención con diversos actos benéficos. El salón aristocrático Pathé Cinema acogió varios de estos actos donde, en el último de los conocidos “jueves benéficos”, el 29 de marzo de 1928, participó Pantión como pianista acompañante del tenor Pedro Chezsán y su profesora Magdalena Díaz, interpretando obras de Gluck, Caccini, Bamberg, Massenet, Gounod, Padilla y Bizet (García, 2021: 214-216),

En este mismo período, en Sevilla se celebraron setenta funciones de compañías de ópera italiana en el Teatro San Fernando. Al final de la temporada de 1925-1926, con el empresario Vicente Llorens al cargo del mismo, este decide invitar a un almuerzo en la Venta de Eritaña a todas las personas que habían contribuido al éxito artístico de la compañía lírica y musical. En el transcurso de esa velada, los comensales, entre los que encontramos a Eduardo Torres (1872-1934) o Ernesto Halffter (1905-1989), pudieron escuchar a Antonio Pantión al piano interpretando las *Danzas Siberianas* de Fernando Díaz Giles (1887-1860), también presente en la sala, junto a otros intérpretes que interpretaron otras obras de Falla (1876-1946), Halffter o Francisco Alonso (1887-1948) (García, 2021: 231-245).

En cuanto a su etapa pedagógica, en la presente investigación hemos constatado que el primer contacto de Pantión con el Conservatorio de Sevilla se produce en 1942, cuando la titular de la plaza de acompañamiento de piano, Clara Peralto, que había accedido a esta responsabilidad en el proceso de selección de personal para el recién inaugurado conservatorio a principios de 1935 procedente de la Academia Filarmónica de Sevilla (Cansino, 2018: 169-170), y que se ocupaba inicialmente de las clases para las señoritas (García, 2018b, 179), obtiene la cátedra de Piano superior, sacándose la plaza anterior a concurso-oposición. Este proceso se verifica en Madrid y Pantión obtiene la mejor nota eligiendo la capital sevillana como nuevo destino (Pineda Arjona, 2015: 49); a continuación, en 1943, según la Orden de 11 de junio, publicada el 18 del mismo mes, Pantión es nombrado Catedrático interino de «Solfeo y Piano» del Conservatorio de Música y Declamación de Córdoba, por fallecimiento del titular y generación de plaza vacante, con un sueldo anual de seis mil pesetas⁶. Posteriormente, según la Orden de 21 de julio de 1943, es nombrado

⁶ Boletín Oficial del Estado. Viernes 18 de Junio de 1943. Orden de 11 de julio de 1943, p. 5897.

Catedrático interino de «Solfeo» del Conservatorio de Música y Declamación de Sevilla⁷. De estas publicaciones inferimos que, finalmente, Pantión no ejercería como tal en Córdoba y que, presumiblemente, se incorporaría a su plaza interina en Sevilla en 1943.

Más tarde, según la Orden de 13 de enero de 1945⁸, Pantión cesa como profesor interino de «Solfeo» para desempeñar los servicios de profesor interino de «Solfeo y Teoría de la Música». Finalmente, tras un proceso de concurso-oposición en el que es admitido según el BOE de 2 de mayo de 1949⁹, consigue en 1950 la plaza de Catedrático numerario de Acompañamiento de Piano del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Sevilla, según la Orden de 20 de junio de 1950¹⁰.

Pedagógicamente, bajo la tutela de Pantión encontramos a célebres personajes de la esfera musical sevillana. Así pues, entre sus alumnos más destacados hallamos a uno de los nombres propios del panorama musical de finales del siglo XX en Andalucía y, más concretamente, en Sevilla: Manuel Castillo (1930-2005). Aunque Castillo ya había tenido otros profesores anteriormente (Pineda, 2015: 46), lo cierto es que este considera su primer gran maestro a Pantión, que además le impulsó su dedicación a la música y lo guió en sus primeros pasos. Rápidamente Pantión se dio cuenta de las posibilidades de su joven alumno y le animó a seguir su formación junto a Norberto Almandoz (1893-1970) (Pineda, 2014: 163). También fue profesor del pianista flamenco y compositor Arturo Pavón (1930-2005), hijo del cantaor Arturo Pavón Cruz y de la bailaora Eloísa Albéniz, y sobrino de La Niña de Los Peines y Tomás Pavón (Trancoso, 2012: 179-180).

Ya establecido en su puesto de Catedrático, al año siguiente se convoca una plaza por concurso-oposición para la cátedra de «Danza Folklórica Andaluza» en el Conservatorio de Sevilla y Pantión es nombrado vocal suplente del tribunal que habría de juzgar dicho proceso, según la Orden de 5 de julio de 1951¹¹. Entendemos que, finalmente, no habría de cubrir dicho proceso al encontrarse como suplente.

En cuanto a sus composiciones, a pesar de contar con una gran producción compositiva, como las ya citadas coplas o algunas de sus obras interpretadas en Radio Sevilla, Pantión destaca por sus marchas de procesión, muy especialmente la celebrada y ya mencionada *Jesús de las Penas* (1943) (Pineda, 2015: 47-49). Su catálogo cofrade lo componen un total de 12 marchas de procesión escritas entre 1943 y 1973: *Jesús de las Penas* (1943), *Nuestra Señora de Montserrat* (1955), *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), *Nuestra Señora de los Ángeles* (1960), *Expirando en tu Rosario* (1968), *Nuestra Señora de Guadalupe* (1968), *Tus Dolores son mis Penas* (1970), *Esperanza Trinitaria* (1971), *Madre de Dios del Rosario (De los Costaleros)* (1971), *María Santísima de las Penas* (1973), *Nuestra Señora de la Cabeza* (1973) y *Rosario de la Aurora* (1973)¹².

⁷ Boletín Oficial del Estado. Jueves 19 de Agosto de 1943. Orden de 21 de julio de 1943, p. 8060.

⁸ Boletín Oficial del Estado. Domingo 21 de Enero de 1945. Orden de 13 de enero de 1945, p. 683.

⁹ Boletín Oficial del Estado. Lunes 2 de Mayo de 1949. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, p. 2013.

¹⁰ Boletín Oficial del Estado. Sábado 8 de julio de 1950. Orden de 20 de junio de 1950, pp. 2976-2977.

¹¹ Boletín Oficial del Estado. Martes 24 de Junio de 1951. Orden de 5 de julio de 1951, p. 3511.

¹² PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36>> [Consulta 20/12/2022].

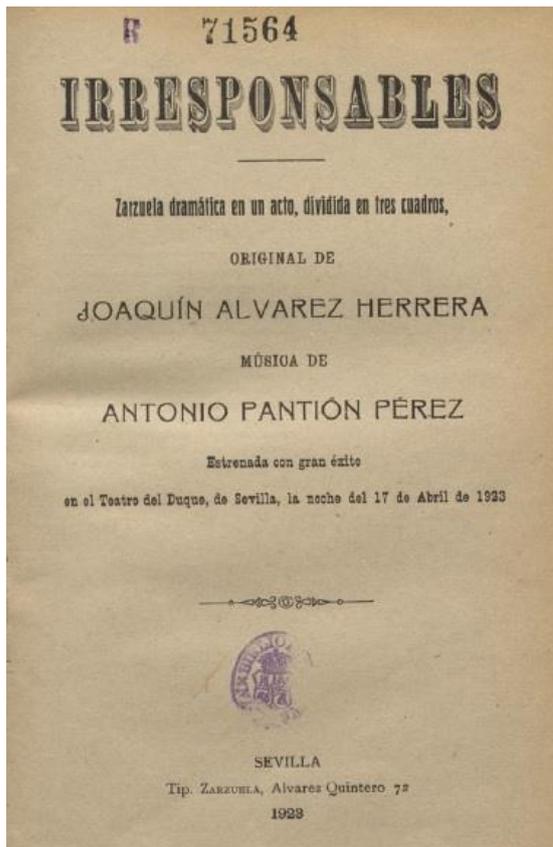


Fig. 4: Portada de la zarzuela *Irresponsables* (1923). Fuente: Biblioteca Nacional de España, T/27968.

También compuso piezas de capilla para la Hermandad del Silencio, la Vera Cruz o la Soledad de San Buenaventura, con la capilla musical que dirigió durante más de treinta años. Además, cuenta su catálogo con zarzuelas como *Los Cabezones* (s.f.), *El alma del cortijo* (s.f.), *Macarena* (s.f.) e *Irresponsables* (1923) (Carmona, 1993: 208), con libreto de Joaquín Álvarez Herrera y estrenada en el Teatro del Duque el 17 de abril (Fig. 4). Incluso puede haber constancia de una zarzuela más, pues el ya citado diario jerezano *El Guadalete* publica, el 25 de diciembre de 1917, la siguiente noticia:

*En el Duque de Sevilla se han [sic.] estrenado, gustando mucho, el sainete lírico «La sombra del otro», original de los Sres. Medina y Milla, música del maestro Pantión.*¹³

No podemos afirmar a ciencia cierta que se trate de nuestro personaje, ya que ha sido imposible localizar dato alguno sobre este sainete lírico. Sin embargo, todo hace indicar que se trate de nuestro autor, habida cuenta que, salvo Manuel Pantión, que compuso algunas coplas ya referenciadas, ningún otro se dedicaría a la composición.

Finalmente, después de una vida de éxitos y reconocimientos dentro de la vida musical sevillana y con una amplia experiencia formativa, una dilatada carrera concertística y una importante labor docente, Antonio Pantión muere en Sevilla el 28 de noviembre de 1974 (Carmona, 1993: 207).

¹³ *El Guadalete*: «Teatros y Artistas», martes 25 de Diciembre de 1917, p. 3.

EL RONDÓ EN LA MARCHA PROCESIONAL: *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955)

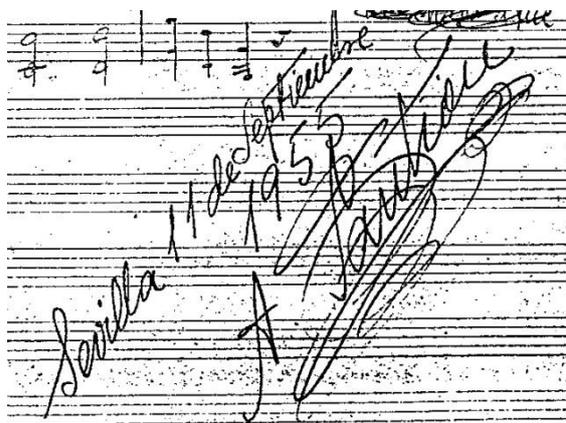


Fig. 5: Detalle de la fecha y lugar de finalización de la composición. Se aprecia también la firma del autor. Fuente: Manuscrito del autor.

La composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras*, dedicada a la hermandad y titular homónimos, ocupa el tercer lugar en el catálogo de marchas de procesión de Antonio Pantión. Firmada el 11 de septiembre de 1955 (Fig. 5), nuestro autor ya había experimentado en el género con dos grandes composiciones, como *Jesús de las Penas* y *Nuestra Señora de Montserrat*, esta última del mismo año y fechada en febrero (Gutiérrez Juan, 2009: 376). Con todo, 1955 será un año prolífico en este género, junto con los años 1968, 1971 y 1973. Esta marcha de procesión se incorporará rápidamente a los repertorios, atestiguándose en el repertorio de la banda del Maestro Tejera desde el año 1960 (Castroviejo, 2016: 354).

Por esta época, la Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora del Rosario, Ánimas Benditas del Purgatorio y Primitiva Archicofradía del Sagrado Corazón y Clavos de Jesús, Nuestro Padre Jesús de la Divina Misericordia, Santísimo Cristo de las Siete Palabras, María Santísima de los Remedios, Nuestra Señora de la Cabeza y San Juan Evangelista; contaba, hasta 1957, tan solo con el paso de misterio, compuesto por el Santísimo Cristo de las Siete Palabras y María Santísima de los Remedios, siendo acompañado en esta década por la Banda de Música del Maestro Tejera, Santa Cecilia de Sanlúcar la Mayor, Carrión de los Céspedes y Cornetas y Tambores *La Giralda*. Posteriormente, en 1958 se incorpora el paso de palio de la Virgen de la Cabeza, siendo acompañado por la banda del Maestro Tejera a partir de 1959; y el paso del Nazareno de la Divina Providencia en 1977, de carácter silente o con música de capilla (Castroviejo, 2016: 60-62).

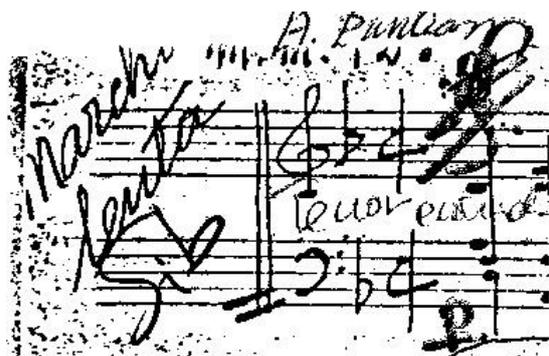


Fig. 6: Detalle de la indicación “marcha lenta” al inicio de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Inicialmente, la composición se presenta como “marcha lenta”, al igual que ocurre con *Jesús de las Penas*, o a diferencia de lo indicado en *Nuestra Señora de Montserrat*, donde escribe “marcha fúnebre” (Gutiérrez, 2009: 84) (Fig. 6).

Para la estructura, Pantión utiliza una forma con la que ya había experimentado inicialmente en su anterior composición para la Hermandad de Montserrat: la forma *rondó* (Gutiérrez Juan, 376-379) Sin embargo, con respecto a la anterior marcha de procesión, nuestro autor incluye algunas modificaciones que veremos a continuación.

El *rondó*, definido actualmente como una forma instrumental individual integrante de una composición en varios movimientos de mayor entidad llamada “suite barroca”, tiene un origen francés y debemos retrotraernos al siglo XIII con el movimiento trovero y trovadoresco para encontrar su génesis y sus primeros usos musicales. A efectos prácticos, diremos que consiste en la alternancia entre un estribillo fijo en la tonalidad principal con una serie de estrofas que pueden variar en contenido y tonalidad. Normalmente sigue el esquema: A – B – A – C – A – D – etc. (De Pedro, 1993: 53-58). Por simplificación, podemos resumirlo como una alternancia de estribillo y copla.

En efecto, Pantión utilizará esta forma de origen medieval en gran parte de su catálogo de marchas de procesión, aunque con sutiles variaciones en cada composición (Gutiérrez, 2009: 360-400). Además, dentro del género cofrade son varias las composiciones que utilizan esta forma dentro de las marchas procesionales. Este es el caso de *Reina del Carmelo* (1920) y *Cristo de la Expiración* (1921) de German Álvarez-Beigbeder (1882-1968), o *Regina Pacis* de Manuel Borrego Hernández (1899-1958) (Gutiérrez Juan, 2009: 275-283), compuesta en torno a 1945 (Castroviejo, 2016: 295).

Con todo, la composición que nos ocupa sigue más o menos fielmente la estructura de la forma *rondó*. La misma se inicia sin introducción alguna, algo que sí ocurre en *Tus Dolores son mis Penas* (1970) del mismo autor, o en *María Santísima del Dulce Nombre* (1955), de su compañero de claustro en el Conservatorio de Sevilla, Luis Lerate Santaella (1910-1994) (De la Torre, 2020: 64). También es frecuente encontrar este tipo de sección bien establecida y con entidad propia en composiciones de cofrades para banda de música del ámbito militar, como el caso de Pedro Morales (De la Torre, 2019: 57). Por otro lado, hay autores contemporáneos que la obvian, como Pedro Braña (1902-1995) en *Coronación de la Macarena* (1963) o *La Asunción de Cantillana* (1971) (De la Torre, 2021: 79), entre otros muchos ejemplos.

Al no existir esta sección, la marcha procesional se inicia con lo que vamos a denominar Tema A. Se trata de una sección importante en la composición, pues articulará la misma. Consta de una frase que se repite de ocho compases dividida en dos semifrases según la fórmula 4+4. A continuación, el Tema B consta de un período binario con un total de dieciocho compases, dividido en dos frases de diez y ocho compases respectivamente, según la fórmula de semifrases internas 5+5 y 4+4.

Seguidamente se reexpone el Tema A al completo utilizando para ello el tradicional recurso de salto de signo a farol (Fig. 7).



Fig. 7: Detalle de las indicaciones de saltos de signo a farol de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Gutiérrez Juan, 2009: 308.

En esta composición, a diferencia de las anteriores, utiliza dos elementos temáticos para lo que denominamos Trío: el Tema C o trío propiamente dicho, y un segundo tema o Tema D de carácter muy modulante y transicional. Este patrón lo repetirá años después en *Madre de Dios del Rosario* y *Esperanza Trinitaria*, ambas de 1971 (Gutiérrez Juan, 2009: 371-375). El Tema C, un período binario, consta de quince compases, divididos en dos frases de ocho y siete compases respectivamente, con una subdivisión interna en semifrases de 4+4 y 4+3. Por su parte, el Tema D es otro período binario de dieciséis compases, con dos frases bien diferenciadas de ocho compases cada una y dos semifrases de 4+4 compases para cada frase.

Para la vuelta al Tema A, Pantión hace la indicación, de nuevo, del salto del signo al farol, incluyendo en este caso el salto hasta la pequeña coda final de dos compases que resuelve la composición (Fig. 8), recurso que utiliza en otras composiciones como en la composición *Expirando en tu Rosarios* de 1974¹⁴ (Gutiérrez Juan, 2009: 359-361). Sin entrar en el debate sobre dicha reexposición y los cambios o mutilaciones producidos a lo largo de los años en las particellas a los que se refiere Gutiérrez Juan (Gutiérrez Juan, 2009: 380-382), lo cierto es que, si se cumple lo que aparece en los manuscritos, modificados o no, la forma *rondó* queda claramente establecida, con un Trío de dos elementos temáticos (Tema C y Tema D). Por tanto, un Trío de doble extensión con respecto al resto de las secciones, como viene siendo habitual en la forma marcha establecida por Manuel López Farfán (1872-1944) (De la Torre, 2018: 172-173) con *La Estrella Sublime* (1925).

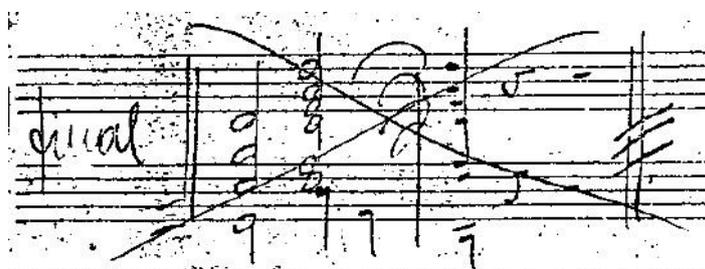


Fig. 8: Detalle de la coda final de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

¹⁴ La fecha de composición de la marcha de procesión se sitúa en 1968. Sin embargo, en 1974 Pantión cambia el título inicial, *Virgo Dolorosissima*, al actual con motivo de la dedicatoria a la Hermandad de la Expiración de Córdoba. Ver: HERMANDAD EXPIRACIÓN DE CÓRDOBA. «Patrimonio Musical». -<http://expiracioncordoba.es/musical/>- [Consultado 07/06/2023].

Así pues, atendiendo a la definición de período, frase y semifrase que realiza Llaçer Pla (Llaçer Pla, 2001: 14), la estructura de la composición quedaría de la siguiente forma:

| Tema A | Tema B | Tema A | Tema C y Tema D (Trío) | | Tema A | Coda |
|--------|--------------|--------|------------------------|-------------------|--------|------|
| 4+4 c. | (5+5)(4+4)c. | 4+4 c. | (4+4) (4+3) c. | (4+4) (4+4) c. | 4+4 c. | 2 c. |

En lo que a instrumentación se refiere, a pesar de que su primera marcha procesional fue instrumentada para banda de música por su amigo Olmedo, a partir de la segunda, Pantión se hizo cargo de este proceso, utilizando una plantilla básica para banda de música (De la Torre, 2018: 173-174). Así, la marcha de procesión que nos ocupa, se encuentra instrumentada para la siguiente plantilla: flauta, oboe, requinto, cuatro partes de clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), dos saxos altos (1º y 2º), saxo tenor y saxo barítono, dos partes de trompas y dos de trompetas (1ª y 2ª), tres partes de trombones (1º, 2º y 3º), dos fliscornos y dos bombardinos (1º y 2º), bajos, caja, bombo y platos:

| Viento Madera | Viento Metal | Percusión |
|---------------------------------|-------------------------|-----------|
| Flauta | Trompas (1ª y 2ª) | Caja |
| Oboe | Trompetas (1ª y 2ª) | Bombo |
| Requinto | Trombones (1º, 2º y 3º) | Platos |
| Clarinetes (pral., 1º, 2º y 3º) | Fliscornos (1º y 2º) | |
| Saxos Altos (1º y 2º) | Bombardinos (1º y 2º) | |
| Saxo Tenor | Bajo | |
| Saxo Barítono | | |

Llama la atención en esta instrumentación la ausencia de timbales en la percusión, fagot o clarinete bajo en el viento madera y, sobre todo, la corneta, instrumento cofrade ligado a las marchas procesionales para banda de música de origen militar (De la Chica, 1999: 253-256).

En efecto, el hecho de la ausencia de este instrumento de viento metal en las marchas de nuestro autor queda reafirmado por las propias palabras de Pantión en una entrevista en *El Correo de Andalucía* de 1959. Opinaba así (Castroviejo, 2016: 327):

Veo una gran diferencia entre las marchas de Cristo y las de palio. Las primeras deben llevar llamadas por instrumentos de metal, y las de Virgen tienen que ser más melódicas, con contrastes definidos. Compongo indistintamente con dos o tres temas o partes, y no es de mi gusto que intervengan las cornetas y tambores. Me agradan más las líneas melódicas de las marchas fúnebres, que sirven para expresarnos mejor que nada los misterios de la Pasión.

Este fragmento de esa entrevista es ciertamente revelador en cuanto a las intenciones de nuestro autor en lo que al género cofrade se refiere. No solo acerca de la instrumentación, sino también sobre la tipología de composición y su dedicatoria. Pantión distingue entre marchas de Cristo y de palio. Y es que, efectivamente, contrariamente a lo que ocurre en la actualidad, donde las marchas de procesión para banda de música se suelen dedicar a titulares marianas; décadas atrás, incluyendo los años cincuenta del siglo XX, las bandas de música podían acompañar a los pasos de Cristo o de misterio y, por tanto, parte de las composiciones cofrades podrían estar dedicadas a los mismos (De la Torre, 2021: 71-72). No obstante, a pesar de estas palabras, Pantión hará uso de las cornetas en marchas como *Madre de Dios del Rosario* (1971) (Gutiérrez Juan, 2009: 363-364) o *Esperanza Trinitaria* (1971) (Gutiérrez Juan, 2009: 375).

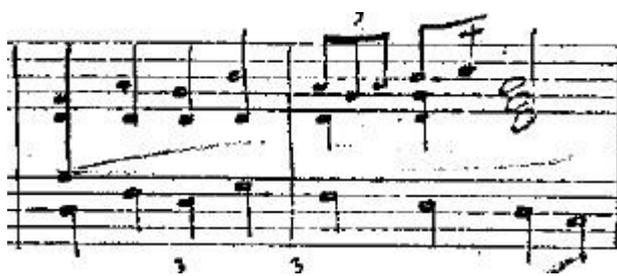


Fig. 9: Detalle del Tema A de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Con todo, en cuanto a la melodía, Pantión también hace una interesante revelación, refiriéndose a una mayor intervención de los metales en las dedicadas a titulares cristíferos, como es nuestro caso.

Así, el Tema A tiene un carácter netamente coral, con una textura casi homorrítmica (Larue, 1989: 20) y una melodía que se mueve por grados conjuntos, contrariamente a lo que ocurre en *Nuestra Señora de Guadalupe* (1968) (Gutiérrez Juan, 2009: 368). En el caso que nos ocupa, utiliza figuras de negras y corcheas en tres diseños que se repiten cada dos compases al principio, y cada compás en la segunda semifrase de cuatro compases (Fig. 9). En esta sección interviene toda la instrumentación, salvo trompas, bombardino 2º y bajo, que se encargan del sustento rítmico-armónico.

El Tema B es totalmente contrastante y recuerda, en cierto modo, al famoso “fuerte de graves” de otras composiciones del género (De la Torre, 2018: 173). En este caso, tiene forma de fanfarria, entendida esta como una sección donde predominan los instrumentos de viento metal con carácter festivo o ceremonial (Gallego, 2013: 47-51). En nuestro caso, Pantión vuelve a utilizar de nuevo la homorrítmia y el carácter acórdico y coral en toda la instrumentación, con un diseño de tresillos de corchea, corchea con puntillo y semicorchea, negras y redondas (Fig. 10); tan solo roto por la tuba con diseños de negra en partes fuertes del compás durante las redondas ligadas o por un diseño rítmico de la caja. La segunda parte de esta sección es más rica en figuración ya que incluye negras con puntillo y dos semicorcheas.



Fig. 10: Detalle del Tema B de la composici3n *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

En el Tema C la melod3a adquiere otra dimensi3n. Pasamos de una textura homorr3tmica, ac3rdica y casi coral de los temas anteriores, a otra de melod3a acompa3ada (Larue, 1989: 20). La l3nea mel3dica se expande llegando a la octava y, donde antes encontr3bamos una sucesi3n por grados conjuntos, ahora observamos saltos de tercera. La figuraci3n cambia y encontramos negras con puntillo y corcheas que finalizan en blancas y redondas est3ticas, donde se produce un peque3o dise3o contrapunt3stico ausente en el resto de temas (Fig. 12). En este caso, la melod3a propiamente est3 encomendada al viento madera con el apoyo del fliscorno.

Por su parte, el Tema D, dentro de lo que hemos denominado Tr3o, tiene un car3cter netamente modulante y vuelve al dise3o fanf3rrico homorr3tmico, tan solo roto por un peque3o dise3o contrapunt3stico en los graves cuando la melod3a permanece est3tica. Adquiere tambi3n cierto car3cter coral con dise3os de blancas, redondas y negras con puntillo y corcheas (Fig. 11). En cuanto a la instrumentaci3n, participa toda la plantilla, predominando la secci3n de viento metal.



Fig. 11: Detalle del Tema D de la composici3n *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Por 3ltimo, la coda final, que consta de dos compases, es un peque3o fragmento coral y homorr3tmico para finalizar la composici3n con la cadencia.

Los signos de expresi3n (Herrera, 2009a: 30-32) de la composici3n no son excesivamente ricos. El Tema A se articula en torno al matiz *piano* con reguladores expresivos abriendo y cerrando cada dos compases. Por su parte, el car3cter fanf3rrico del Tema B hace que el matiz sea *forte* o *fort3simo* durante toda la secci3n, sin el uso de cualquier otro signo de expresi3n m3s. A continuaci3n, para el Tema C vuelve a hacer uso del matiz *piano* sin m3s indicaciones, hasta llegar al Tema D donde recupera el *forte*, haci3ndolo reiterativo en las diferentes frases y semifrases.

Todas las frases tienen inicio t3tico, es decir, coincidiendo con el acento m3trico; y un final femenino, produci3ndose con posterioridad al acento m3trico. Por su parte, la composici3n en su conjunto finaliza de forma masculina en la coda, esto es, coincidiendo con el acento m3trico (De Pedro, 2014b: 12-13). En cuanto a la

articulación y fraseo, solo nos vamos a encontrar diferentes ligaduras de expresión (De Pedro, 2014a: 162-166), sobre todo en el Tema C.

Armónicamente la partitura es rica en recursos y en modulaciones, entendidas estas como cambios de unas tonalidades a otras que, casi siempre se llevan a cabo a tonalidades vecinas y mediante acorde “pivote” (Herrera, 2009b: 35-41). No podemos establecer un único centro tonal ya que Pantión modula en cada uno de los temas e, incluso, dentro de los mismos.

Así pues, el Tema A lo encontramos enteramente en Do menor, visualizando en la armadura tres bemoles. Utiliza un ritmo armónico (De Pedro, 2014: 8) fluido con, prácticamente, un acorde por parte del compás, haciendo uso de acordes en estado fundamental y algunas inversiones, sobre todo primera o acordes de sexta (De Pedro, 2014b: 35-39). Utiliza la semicadencia antes de la repetición de la sección y la cadencia perfecta (De Pedro, 2014b: 50) para finalizar la misma.

Por su parte, el Tema B se inicia en Do Mayor donde, sin modificar la armadura, observamos becuadros en las notas Mi, Si y La. Seguidamente la sección comienza a modular de forma directa (Herrera, 2009b: 35-38), primero a La menor, después a Fa Mayor, para volver finalmente a Do menor en el final de la sección. En este caso, Pantión hace una especie de arpeggio descendente: Do-La-Fa-Do. A diferencia de la anterior sección, hace uso de acordes en segunda inversión y numerosos desplazamientos a la región de la dominante, para culminar con una semicadencia todo el tema.

Para iniciar el Tema C encontramos una modulación directa o cambio de tono hacia La B Mayor, utilizando una armonía convencional de acordes de las tres regiones tonales (Herrera, 2009a: 47-52) con escasas inversiones. Más adelante observamos un movimiento hacia la dominante de la tonalidad y lo que podríamos decir Mi b Mayor. Culmina de nuevo la sección con una cadencia perfecta en forma de sexta-cuarta cadencial (De Pedro, 2014b: 54) y una semicadencia en la primera frase.

Por último, el Tema D es netamente modulante, con suspensiones sobre el V grado recurrentes, uso de acordes de novena de dominante y dominantes secundarias, y vuelta a la tonalidad de La b Mayor en la repetición. Utiliza la semicadencia y la cadencia perfecta al final de la sección antes de la reexposición del Tema A.

La coda es un despliegue de tres acordes con una cadencia perfecta en Do menor para finalizar la composición.

El contrapunto, como esa melodía auxiliar que se “contrapone” o complementa a la principal (De la Torre, 2018: 173), solo está presente en el Tema C y con un diseño de corcheas muy sutil mientras la melodía principal se mantiene estática. También encontramos pequeñas células de respuesta a la melodía principal caracterizada por corchea en parte débil del compás ligada a negra. Ambos diseños los encontramos instrumentados en clarinetes 3º, saxos tenores y bombardino 1º. Este diseño de corcheas por grados conjuntos mientras la melodía principal permanece estática también lo encontramos en la segunda frase del Tema D, apoyado igualmente en este caso por el saxo barítono, trombón 3º, tuba, fliscorno, saxos altos y clarinetes 2º (Fig. 12).



Fig. 12: Detalle de la melodía, el contrapunto y el ritmo en el Tema C de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

El ritmo de *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* se subyuga a la propia melodía en los temas A, B y D, siendo parte de esa textura homorrítmica y de ese carácter coral y fanfarrónico. Sin embargo, en el Tema C, el ritmo se hace presente en la famosa fórmula de negras en parte fuerte del compás por parte de la sección más grave de la instrumentación, siendo respondido con negras en parte débil, con el despliegue del acorde, encomendado a secciones más agudas del viento metal y parte del viento madera (Fig. 12). Por su parte, el compás que utiliza Pantión, referido a la unidad de tiempo en la que se divide la composición, es el de compasillo a binario (Herrera, 2009a: 15-17).

Por último, esta marcha de procesión cuenta con un total de tres grabaciones diferentes. La primera de ellas tiene lugar en 1971 con la banda de Soria 9 bajo la dirección de Pedro Morales y la casa PAX, bajo el título *Nuevas marchas de la Semana Santa de Sevilla*, llevándose a cabo una importante labor de difusión del nuevo patrimonio musical cofrade de la época (Castroviejo, 2016: 323). Las siguientes grabaciones tienen lugar ya en nuestro siglo, de la mano de la Banda de Música “Nuestra Señora de la Oliva” de la localidad sevillana de Salteras en el año 2005 y en el álbum titulado *Mektub “Estaba Escrito”* (Fig. 13); y con la Banda de Música Municipal de Coria en 2007, en el álbum titulado *Música procesional*¹⁵.

Fig. 13: Portada del trabajo discográfico *Mektub “Estaba Escrito”* (2005) de la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de la Oliva de Salteras. Fuente: Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. de la Oliva de Salteras. Discografía. - <https://laolivadesalteras.com/discografia/> - (Consultado 28/12/2022).



¹⁵ PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36/> - [Consulta 26/12/2022].

CONCLUSIONES

En conclusión, hemos observado como el surgimiento de la marcha de procesión para banda de música a finales del siglo XIX y el establecimiento de ciertos parámetros marco para su composición a inicios del siglo XX gracias a Manuel López Farfán y la esfera militar, no es un condicionante para otros autores que deciden salirse de los cánones establecidos.

Este es el caso de Antonio Panti3n P3rez, pianista, compositor y pedagogo sevillano que, en un extenso cat3logo de marchas de procesi3n, demuestra el alejamiento con respecto a estos par3metros establecidos para la composici3n de marchas de procesi3n para banda de m3sica.

Nuestro autor, que como hemos visto tambi3n fue int3rprete de viola, llev3 a cabo una importante carrera concertística, sobre todo en las d3cadas de los a3os veinte y treinta del siglo XX; manteniendo una prolífica formaci3n musical desde los primeros a3os de su vida, llegando a formarse en Madrid con m3sicos de la talla de Joaquín Turina o Conrado del Campo. Del mismo modo, se acerc3 a la composici3n muy tempranamente, dej3ndonos diferentes zarzuelas de car3cter costumbrista, m3sica de capilla y para los cultos internos de las hermandades de Sevilla, y piezas menores, como su tango *Kirikí*.

Lleg3 a Catedr3tico del Conservatorio de Sevilla en 1950, despu3s de m3s de ocho a3os de relaci3n de forma interina en diferentes especialidades. Bajo su tutela pedag3gica encontramos a figuras tan importantes como Manuel Castillo o Arturo Pav3n.

En el 3mbito cofrade, cuenta con un total de doce marchas procesionales escritas entre 1943 y 1973, siendo *Jesús de las Penas* la primera y m3s afamada, aunque inicialmente fuera compuesta para el NODO.

En este sentido, a finales de 1955 ve la luz su tercera composici3n cofrade, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras*, dedicada a la hermandad sevillana hom3nima y a un titular cristífero, hecho relevante en la 3poca de su composici3n. En esta marcha de procesi3n temprana de su cat3logo se resumen gran parte de los elementos que ser3n recurrentes en este tipo de composiciones.

En primer lugar, llama la atenci3n el uso de la forma *rond3*, estructura musical que hunde sus raíces en la tradici3n medieval, como marco para la composici3n y como elemento que repetirá en el resto de marchas posteriores. As3, la estructura queda de la siguiente manera: A-B-A-(CD)-A, con un Tema A que hace de nexo de toda la composici3n y un Tema D que amplía el Trío con un car3cter modulante y transicional. Adem3s, utiliza para la instrumentaci3n la plantilla b3sica de la banda de m3sica, omitiendo la corneta.

Arm3nicamente no funciona con un centro tonal, sino que va modulando constantemente entre los diferentes elementos tem3ticos y dentro de los mismos, con secciones netamente modulantes, como el Tema D. Hace uso de un ritmo arm3nico fluido, con una armonía simple, rota tan solo en algunas secciones donde observamos acordes m3s complejos. Del mismo modo, el contrapunto solo est3 presente en

algunos detalles en corcheas en los temas C y D cuando la melodía permanece estática.

En cuanto a la melodía, podemos especificar que la encontramos mejor desarrollada en el Tema C, donde la textura de melodía acompañada permite hacer uso de más recursos melódicos. En el Tema A, con una textura homorrítmica y casi coral, la melodía se mueve por grados conjuntos. Por su parte, tanto el Tema B como el D, tienen carácter fanfarrico, también con textura homorrítmica.

El ritmo solo está presente como tal en el Tema C con diseños de negras en cada parte, mientras que en el resto de temas se encuentra subyugado a la propia textura y carácter de la sección.

La composición se incorpora rápidamente a los repertorios bandísticos, teniendo constancia en los mismos desde 1960. Del mismo modo, se verá incluida en diversos trabajos discográficos desde 1971 hasta los primeros años del siglo XXI.

En definitiva, encontramos una composición que marca claramente las características del estilo propio de un autor en las marchas de procesión y el camino que tomaría en adelante en las siguientes composiciones cofrades para banda de música.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A (1999). “Pantión Pérez, Antonio”, en Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 442) Madrid: SGAE, vol. 8.

CANSINO GONZÁLEZ, J. I. (2018). “La creación del Conservatorio de Música de Sevilla desde el germen de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1926-1933)”, en López-Fernández, M. (ed.): *La música en Sevilla en el siglo XX*. Granada: Editorial Libargo, pp. 151-176.

CARMONA RODRÍGUEZ, M. (1993). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Ediciones Castilleja de la Cuesta.

CASTROVIEJO LÓPEZ J. M. (2016). *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Editorial Samarcanda.

CHECA GODOY, A. (2011). *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Alfar.

DE LA CHICA, J. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Editorial Comares.

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Francisco Higuero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 3 (2018), pp.: 169-189, [Consulta: 27/12/2019], - <https://bit.ly/2C9F7LY>-

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y Esperanza Macarena, paradigma de un estilo, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 4 (2019), pp.: 49-72, [Consulta: 27/12/2022], - <https://bit.ly/2n3PfBR>-

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Luis Lerate Santaella (1910-1994): el *academicismo* en la marcha procesional, *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, N° 5 (2020), pp.: 54-80, [Consulta 23/12/2022], -<https://bit.ly/3vsuDDn>-

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla. *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, N° 6 (2021), pp. 70-94, -<https://bit.ly/33qi40D>- [Consulta: 12/12/2022].

DE PEDRO, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.

DE PEDRO, D. (2014a). *Teoría Completa de la Música, Vol. I*. Madrid: Real Musical.

DE PEDRO, D. (2014b). *Teoría Completa de la Música, Vol. II*. Madrid: Real Musical.

GALLEGO GALLEGU, A. Datos para el análisis de "Fanfare sobre el nombre de Arbós" de Manuel de Falla. *Quodlibet: revista de especialización musical*, n° 53 (2013), pp.: 45-67.

GARCÍA ALCANTARILLA, A. (2018). "El Trío Hispalense en el Radio Club Sevillano (1925-26): otra vía de difusión del Teatro Lírico", en Suárez García, J. I.; Sobrino Sánchez, R. y Cortizo Rodríguez, M. E. (ed.): *Música lírica y prensa en España (1868-1936)*, (pp. 331-33). Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2015). *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur: historia de un músico en Sevilla*. Granada: Editorial Libargo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2018a). "Los conciertos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa", en Graciani García A. y Barrientos Bueno, M. (coord.): *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana* (pp. 155-182). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2018b). "Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española", en López-Fernández, M. (ed.): *Música en Sevilla en el Siglo XX* (pp.: 177-202). Granada: Editorial Libargo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2021). *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.

HERRERA, E. (2009a). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch.

HERRERA, E. (2009b). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*. Barcelona: Antoni Bosch.

LARUE, J. (1989): *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.

LLAÇER PLA, F. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.

OTERO NIETO, I. (1995) “La música litúrgica y procesional de las hermandades”, en AA.VV. *Sevilla penitente*, t. I. (pp. 271-302). Sevilla: Editorial Gever, S.A.

OTERO NIETO, I. (1997). *La música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

PINEDA ARJONA, J. (2015) *El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo*. González Jiménez, C. y Arañó Gisbert, J. C., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

PINEDA ARJONA, J. Aproximación analítico-pedagógica sobre la música de Manuel Castillo. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, N° 28 (2014), pp. 161-180.

PULLA ESCOBAR, E. (2018). “La música y sus intérpretes en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Una crónica sonora”, en Graciani García A. y Barrientos Bueno, M. (coord.): *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana* (pp. 137-154). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (1992) “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla entre 1875 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica, e implicaciones políticas”, en Álvarez Rey, L. et al., *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp.: 45-123). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

TRANCOSO GONZÁLEZ, J. (2012) “Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol”, en Díaz-Báñez, J. M., Escobar Borrego, F. J. y Ventura Molina, I. (coord.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 179-190). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

ZALDUONDO PÉREZ, G. El auge de la música en Sevilla durante los años veinte, *Revista de Musicología*, Vol. 20, N° 1 (1997), pp.: 655-668.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Guadalete: «Teatros y Artistas», martes 25 de diciembre de 1917, p. 3.

El Guadalete: «noticias sevillanas», miércoles, 2 de enero de 1929, p. 1.

El Guadalete: «De radio», jueves, 9 de mayo de 1929, p. 4.

El Guadalete: «De radio», jueves, 30 de mayo de 1929, p. 4.

El Guadalete: «De radio», martes, 20 de agosto de 1929, p. 4.

Patria: «Grandioso espectáculo a beneficio del Aguinaldo del Soldado», sábado 27 de noviembre de 1937, p. 2.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO

Boletín Oficial del Estado. Viernes 18 de junio de 1943. Orden de 11 de julio de 1943, p. 5897.

Boletín Oficial del Estado. Jueves 19 de agosto de 1943. Orden de 21 de julio de 1943, p. 8060.

Boletín Oficial del Estado. Domingo 21 de enero de 1945. Orden de 13 de enero de 1945, p. 683.

Boletín Oficial del Estado. Lunes 2 de mayo de 1949. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, p. 2013.

Boletín Oficial del Estado. Sábado 8 de julio de 1950. Orden de 20 de junio de 1950, pp. 2976-2977.

Boletín Oficial del Estado. Martes 24 de junio de 1951. Orden de 5 de julio de 1951, p. 3511.

WEBGRAFÍA

HERMANDAD EXPIRACIÓN DE CÓRDOBA. «Patrimonio Musical». - <http://expiracioncordoba.es/musical/>- [Consultado 07/06/2023].

PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36-> [Consulta 22/12/2022].

Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. de la Oliva de Salteras. Discografía. - <https://laolivadesalteras.com/discografia/>- [Consultado 28/12/2022].

LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE CAPUCHINOS DE SEVILLA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIADEMA DE ORO PARA LA DIVINA PASTORA

The Sevillian Capuchino's Venerable Third Order and the contribution
whit the golden diadem of the Divina Pastora

**José Manuel García Rodríguez, Conservador-Restaurador
de Bienes Culturales**

Recepción: 12/02/2023.

Aceptación: 16/06/2023.

RESUMEN: En este artículo se aportan los desconocidos datos sobre la colaboración de la Venerable Orden Tercera de Capuchinos de Sevilla en la realización de la diadema de oro de la Divina Pastora del mismo convento.

PALABRAS CLAVE: Orfebrería, Venerable Orden Tercera (V.O.T.), Divina Pastora, Convento de Capuchinos, Sevilla.

ABSTRACT: This article provides the unknown data about the collaboration of the Venerable Third Order of Seville Capuchins in making the gold diadem of the Divina Pastora to the same convent.

KEY WORDS: Goldsmith, Venerable Third Order (V.T.O.), Divina Pastora, Capuchins Convent, Seville.

Desde los inicios del siglo XX, los frailes capuchinos de Sevilla tenían la idea de labrar una áurea diadema de estrellas a la *Divina Pastora* de su convento. No fue hasta casi finales del año 1918 cuando el padre fray Juan Bautista de Ardales comenzó a gestionar definitivamente el proyecto. Así, tras conseguir los pertinentes permisos, se abrió una suscripción con el fin de recoger el oro necesario para su construcción (Ubrique, 1918: 291 y 303).

El reconocimiento y la devoción hacia la talla hicieron que la recolección de materiales se realizase en menos de un año. Así lo demuestran las donaciones que se apuntaban en la revista capuchina *El Adalid Seráfico*, desde septiembre de 1918 (291, 303, 315, 327, 381, 391, 417, 425) hasta mayo de 1919 (18, 32, 42, 52, 80, 104, 129, 202). De esta forma, se consiguieron reunir numerosas dádivas provenientes de Sevilla y el resto de España¹⁶.

El anhelado encargo se materializó el 22 de mayo de 1921, cuando le fueron impuestas a la imagen la *diadema de oro y piedras preciosas*, junto a la *corona de plata*, que sus devotos regalaron como muestra de filial veneración (Fig. 1).



Fig. 1. Fotografía de la *Divina Pastora* tomada el 22 de mayo de 1921 tras su coronación Foto: AHPCA.

¹⁶ Martínez Alcalde (2011: 16-17) da buena cuenta de las más significativas.

UNA DIADEMA DE ORO PARA LA *DIVINA PASTORA*

El juego de atributos fue realizado por el orfebre cordobés Antonio Amián Austria (1843-1933). Este artista, nombrado cincelador de la Casa Real en 1880, se estableció a finales del siglo XIX en Sevilla. Debido a su creatividad fue muy afamado entre los cofrades sevillanos, realizando diseños de bordados y orfebrería, amén de sus trabajos como asesor y director artístico (García Olloqui, 2000: 4. León Calzado, 2018: 22. León Calzado, 2020: 40-43).

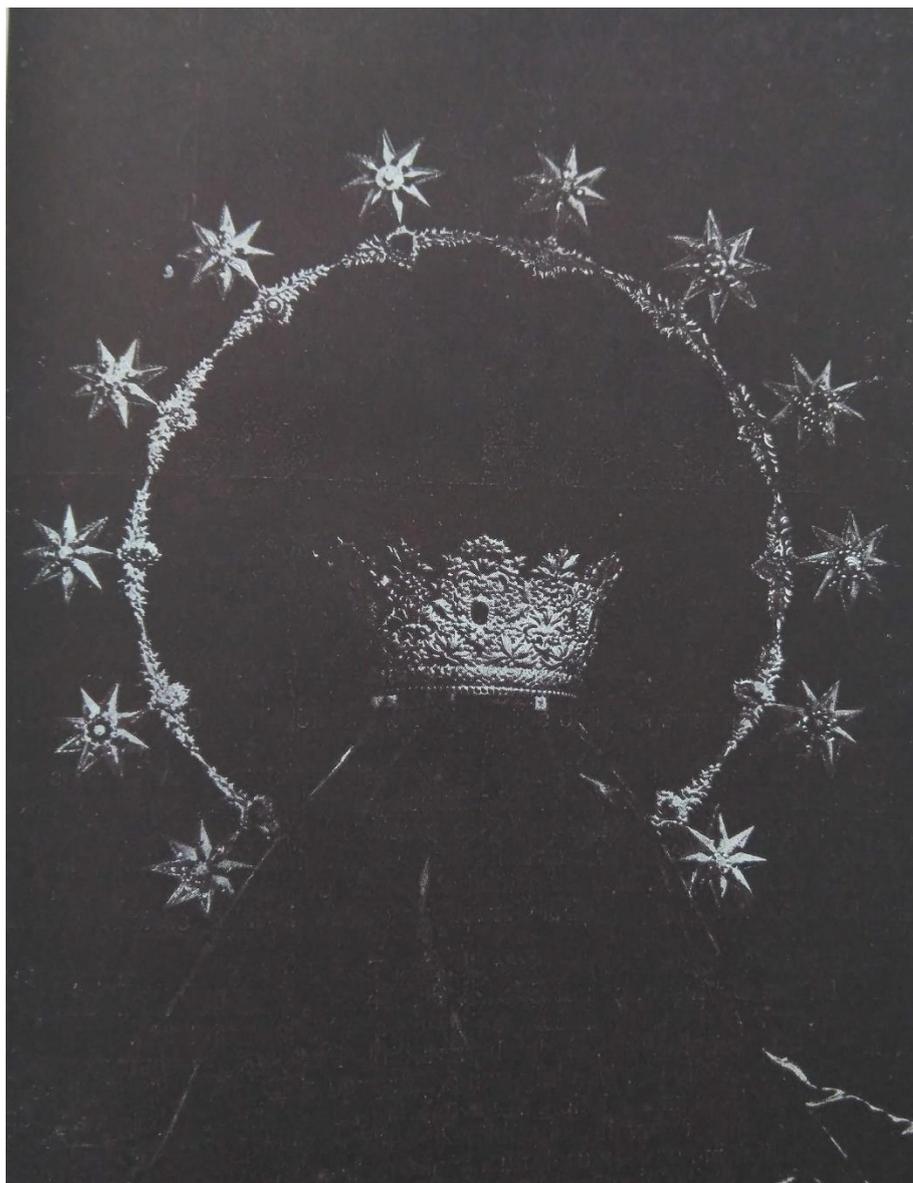


Fig. 2. *Diadema de estrellas y corona para la Divina Pastora de las Almas.* Antonio Amián y Austria, 1921. Convento de Capuchinos, Sevilla. Foto: AHPCA.

Su relación de amistad con el padre Juan de Ardales lo llevó a ser el creador de la popular visión arquetípica de la *Pastora de Capuchinos*. Este hecho fue posible gracias a la materialización de un proyecto muy particular, labrando, en estilo neogótico, tanto la aureola como la corona (Santos Márquez, 2023) (Fig. 2). Ninguna de las piezas posee marcas¹⁷. Sin embargo, es abundante la documentación que se refiere al señor Amián como autor intelectual y material del conjunto que nos ocupa¹⁸. Esto último es algo excepcional en el ámbito cofrade sevillano, debido a que el artista se dedicó principalmente a dibujar los diseños que luego realizarían otros orfebres, como ya apuntó León Calzado¹⁹ (2020).

La primera de estas piezas es de oro y sumamente rica y original. El aro, aunque es liso, posee la novedad de encontrarse completamente cubierto en la delantera por doce planchas repujadas y cinceladas en forma de festones. Estos elementos decorativos siguen un mismo patrón simétrico y bilateral, componiendo su eje central una joya disímil en cada uno²⁰; desde ese elemento vertebral, se despliegan especies fitomorfas hacia ambos lados.

A su vez, sobre cada guirnalda, se yerguen tangencialmente otras tantas estrellas de ocho puntas biseladas, recamadas en su totalidad de brillantes, esmeraldas, rubíes, zafiros, etc. Las mencionadas piedras recrean un diseño diferente y único para cada ejemplar. Es de interés reseñar que la posición de los luceros tampoco es la habitual, pues en los modelos tradicionales se insertan en la circunferencia y no se yerguen sobre ella, como en este caso.

Llama la atención la riqueza ornamental que aquí se observa, tanto en el labrado como en el empleo de las pedrerías, no siendo algo habitual en el ámbito sevillano ni andaluz, donde predomina la simplicidad, debido a su uso limitado, en la mayoría de las ocasiones, a los retablos o camarines²¹. Si bien, ésta de la *Divina Pastora* del

¹⁷ La corona posee sendas inscripciones en la pletina que sirve de anclaje a la imagen. En ellas se lee: “A LA DIVINA PASOTRA FRAY JUAN DE ARDALES 1921=1958”, “RESTAURADA POR FRAY ANTONIO CASTROVIEJO MAYO 1982”. Estas letras quedan como apuntes de las intervenciones que sufrió la obra en 1958 y en 1982.

¹⁸ Pese a no encontrar ningún recibo o contrato en el archivo del convento, la revista el *Adalid Seráfico* se encargó de anunciar sus trabajos para la Divina Pastora. Las relaciones comerciales comenzaron en 1917, con la realización del báculo de plata y piedras preciosas para la imagen (Ardales, 1917: 201). A este proyecto siguió el de la aureola o diadema y corona para la Virgen fechado en 1921 (De un año a otro, 1920: 176. Notas varias, 1921: 162).

¹⁹ Se caracterizó por trabajar como orfebre objetos civiles de adorno y uso personal. Para las cofradías proyectó, y no materializó, varias obras. Así, la corona de la *Virgen del Dulce Nombre* fue realizada bajo sus ideas por la Joyería Dalmás, o la diadema y la orfebrería del paso procesional de la *Virgen de la Merced*, por la Joyería Reyes y José Moguel y Eduardo Seco respectivamente (Santos Márquez, 2023). De hecho, en el *Adalid Seráfico* se llegó a apuntar “solamente la Divina Pastora puede gloriarse de tener su juego completo de diadema corona y báculo cincelado y firmado [entiendo que el diseño al no encontrar marcas en las obras] por Amián” (Notas varias, 1921: 162), siendo estas, junto a las cartelas del paso del *Cristo del Calvario* (León Calzado, 2020: 41), sus únicas obras sacras diseñadas y elaboradas íntegramente por él.

²⁰ Se encuentran pendientes, broches o anillos de variados estilos y materiales adaptados a la ornamentación del aro.

²¹ En localidades de fuera de Andalucía se encuentran ricos ejemplares de diademas o aureolas procesionales, sobre todo en imágenes de dolorosas, ya que las letíficas llevan coronas.

convento de Capuchinos de Sevilla fue el precedente para nuevas ideas que desarrollaron diversos orfebres en décadas posteriores²².

La segunda pieza es una corona de plata sobredorada, repujada y cincelada, que sigue el modelo de las denominadas “de aro”, por no tener imperiales ni ráfaga. Su cuerpo arranca de un aro liso. Sobre él, surge la minuciosa decoración calada de la pieza, conformada por seis tarjas vegetales de dibujo ascendente con florecillas en la cúspide y centradas por un espejo ovalado. Éstas son alternadas con otras tantas composiciones ascendentes de motivos fitomórficos que convergen con los anteriores elementos, componiendo la valiente crestería del canasto.

El uso de este elemento asentado en la cabeza de una imagen de la Divina Pastora es poco usual. Lo más común es que se encuentren soportadas por ángeles en ademán de coronarla, siguiendo el icono primitivo. No obstante, hay excepcionales representaciones pictóricas en las que se plasma la corona posada sobre las sienes de la Virgen, bien como elemento original de la obra o como una aplicación metálica posterior²³. En el ámbito de la escultura, también existen antiguos ejemplos coronados como los de El Coronil y Olivares (Román Villalón, 2012: 844-845). Sin embargo, las referidas coronas metálicas siguen los modelos imperiales de fines del siglo XVIII, por lo que podríamos encontrarnos ante la primera pieza donde se emplean la aureola de estrellas y la corona de aro en conjunto.

De este modo, la *Divina Pastora* del Convento de Capuchinos de Sevilla sentó un precedente nunca antes visto, que siguieron, mucho más tarde, imágenes como la del convento capuchino de Córdoba o la de la ciudad de San Fernando, esta última con motivo de su Coronación Canónica en 2004. En los demás casos, las imágenes de la Divina Pastora, habitualmente, salvo en situaciones muy extraordinarias, prescinden de este elemento regio.

LA VENERABLE ORDEN TERCERA DEL CONVENTO DE CAPUCHINOS DE SEVILLA Y SU COLABORACIÓN EN EL PROYECTO

Más de un siglo después, me encuentro en la situación de unir a lo publicado en la ya citada revista *El Adalid Seráfico*, la hasta ahora desconocida contribución de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) establecida en el convento de Capuchinos de Sevilla. Gracias a los archivos de esta institución seglar, se puede constatar su activa participación en los fastos de la Coronación de la *Divina Pastora*, ya que ésta se enmarcó en su VII centenario fundacional²⁴. Asimismo, puedo dar a conocer la nada

²² En Sevilla destaco la de la *Divina Pastora* de Triana (Sevilla), formada en base a un ancho aro que se asemeja a un gran sol más que a un sutil resplandor que corona de estrellas a la Virgen. Fue realizada en la década de 1950. También sigue este modelo la de *María Auxiliadora*, de la década de 1970. Fuera de la capital andaluza se encuentran los ejemplos de la *Divina Pastora* de Aracena (Huelva) o la de Málaga, siendo esta una de las más recientes. Igualmente, una de las dolorosas que destaca por el uso de ricas aureolas es la *Soledad de Mena* de Málaga.

²³ En el *libro de reglas* de la Hermandad Sacramental de Dos Hermanas, el retablo de la *Divina Pastora* de Carmona y algunos casos de la escuela virreinal el pintor representó a la Divina Pastora coronada. En lo referente a las piezas sobrepuestas, el argénteo elemento regio se encuentra en un *atril* del Convento de Capuchinos de Sevilla o en el *Simpecado* de la Hermandad de la Pastora de Cantillana.

²⁴ Archivo Histórico Provincial de Capuchinos de Andalucía (AHPCA), Leg. 252, *Libro 5º*, Acta de la Junta, p. 90. También el padre fr. Juan de Ardales (1921: 15, 27 y s.p.) da buena cuenta de ello en su

desdeñable contribución de esta congregación al ambicioso proyecto de la aureola de oro para la imagen del convento sevillano.

La primera referencia que relaciona la colaboración de los terciarios capuchinos en el proyecto de la presea aparece en el acta de la Junta de Celadores celebrada el 19 de enero de 1919, donde se cita lo siguiente: “*Expuesto por el P. Director el proyecto de la diadema que los PP. piensan hacer para la Divina Pastora, esta V.O.T. acoge el proyecto y pensamiento como cosa propia, y no pudiendo de momento manifestar dicha adhesión y entusiasmo de otro modo, se acordó ponerse a la disposición de los PP. para dicha empresa, y poner a estudio del Discretorio la forma en que ha de contribuir esta V.O.T. a obra tan laudable y meritoria*”²⁵.

Esto no tardó en hacerse tangible pues, en la siguiente Junta de Celadores celebrada el 16 del mes siguiente -febrero-, se acordó la idea de “*contribuir con doce monedas de oro, de a veinticinco pesetas cada una, para la diadema de la Divina Pastora*”; de las cuales, “*seis donarán nuestras hermanas y seis los hermanos de esta V.O.T.*”²⁶.

De esta forma, se puede comprobar la estimable cantidad que se entregó a la causa. Pero, además, en el mes de febrero del año siguiente -1920-, se acordó “*abrir la suscripción para las cinco monedas de oro, con que esta V.O.T. contribuye para la corona de la Divina Pastora, en que el valor ha de ser de media libra esterlina cada una como mínimo*”²⁷.

Llama la atención la fecha tan tardía de esta contribución, estando la suscripción cerrada desde meses atrás. Esto se podría interpretar como una ayuda de última hora frente a algún imprevisto que sorprendiese la finalización del proyecto, aunque nada más lejos de la realidad. Si se revisan las páginas de *El Adalid Seráfico* de 1920 (176), se exponía: “*¿Qué ha sido del proyecto de la diadema? Pues lo que hace unos años hubiera sido una locura, es hoy una realidad. [...] Se piensa ahora en que sea no solamente diadema, sino diadema y corona [...]*”.

De este modo, se comprende que, al no contemplarse la idea de realizar una corona desde un principio, tras conocerse la intención de la comunidad capuchina de aumentar el proyecto con la citada presea, la V.O.T. no dudaría en contribuir también en el nuevo ofrecimiento a la *Divina Pastora* de los frailes. No obstante, con respecto al destino de los importantes donativos terciarios, no se han encontrado más documentos que, hasta el momento, certifiquen de manera directa la entrega a la comunidad capuchina de lo aquí expuesto.

Como se ha expresado en la relación de donaciones recogidas por *El Adalid Seráfico*, no aparecen ninguna de las dos contribuciones de la institución -sobre la corona se llega a publicar en esas mismas páginas (Coronación de la Divina Pastora, 1921: 139-140) que fue regalada por Don Rafael Simón-. Tampoco existen documentos en el archivo terciario donde se anoten las colaboraciones de los hermanos para ambos proyectos.

circular a la Orden tercera de capuchinos.

²⁵ AHPCA, Leg. 252, *Libro 5º*, Acta de la Junta celebrada el día 19 de enero de 1919, pp. 71-72.

²⁶ AHPCA, Leg. 252, *Libro 5º*, Acta de la Junta celebrada el día 16 de febrero de 1919, p. 73.

²⁷ AHPCA, Leg. 252, *Libro 5º*, Acta de la Junta celebrada el día 15 de febrero de 1920, p. 83.

CONSIDERACIONES FINALES: LA MATERIALIZACIÓN DE UNA CONTRIBUCIÓN

Sin embargo, pese a la carencia de documentación ya enunciada, no cabe la menor duda de que la empresa de los terciarios llegaría a buen puerto. Corrobora esta hipótesis la revista *El Adalid*, ya que en la noticia donde se daban a conocer las bases para el certamen literario que se organizó con motivo de los fastos de la Coronación (Fig. 3), se anota que el premio a una de las modalidades corría por la cuenta del “centro de la V. Orden Tercera de Capuchinos” y que serían “seis monedas de oro de 25 pesetas” (Fiestas de la Coronación de la Divina Pastora, 1921: 39). Todo ello podría certificar que una parte del donativo fue empleado, no para la realización de las preseas, sino para los festejos; entendiendo, de esta forma, que las once monedas restantes sí que pudieron entregarse para la construcción de estas joyas de la orfebrería sevillana de principios del siglo XX.

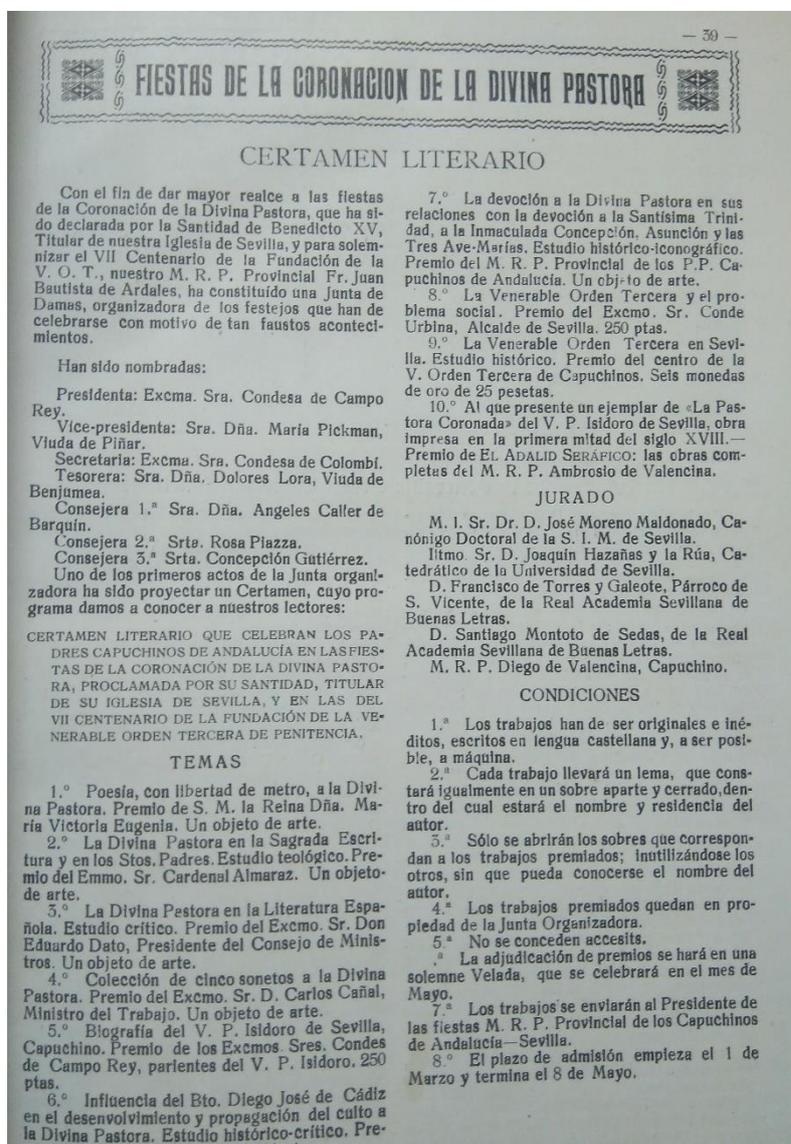


Fig. 3. Página de *El Adalid Seráfico* (1921: 39) donde aparecen las bases y premios para el Certamen Literario celebrado con motivo de las fiestas de la coronación.

Con esta nueva aportación se demuestra la participación efectiva y directa de varias instituciones ligadas a la orden capuchina de Sevilla a favor de esta importante obra. Fueron todas estas ayudas las que hicieron posible la configuración, en la talla de la *Divina Pastora*, de una silueta propia y singular, diferenciada del resto de imágenes de la ciudad, siendo ésta, además, de las pocas representaciones de la Virgen Pastora que porta el atributo de la realeza con cierta asiduidad (Fig. 4).



Fig. 4. La *Divina Pastora* luciendo la *diadema de oro* y la *corona* de su Coronación. Foto: Jesús Burgos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardales, J. B. de. La procesión de la Divina Pastora. *El Adalid Seráfico*, 18 (1917), p. 201.
- Ardales, J. B. de. Circular sobre la V. O. Tercera. *El Adalid Seráfico*, 22 (1921), pp. 15, 27, s.p.
- De un año a otro. *El Adalid Seráfico*, 21 (1920), p. 176.
- Coronación de la Divina Pastora. *El Adalid Seráfico*, 22 (1921a), pp. 139-140.
- Fiestas de la Coronación de la Divina Pastora. Certamen literario. *El Adalid Seráfico*, 22 (1921), p. 39.
- García Olloqui, M. V. (2000). *La orfebrería sevillana del siglo XX. Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, vol. 8. Sevilla: El Correo de Andalucía.
- León Calzado, J. (16 de marzo de 2018). Antonio Amián Austria: el artista y su reflejo. *El Correo de Andalucía*, Sevilla, p. 22.
- León Calzado, J. Antonio Amián Austria. El primer vestidor de la Virgen del Dulce Nombre. *Boletín de las Cofradías*, 732 (2020), pp. 40-43.
- Martínez Alcalde, J. (2011). *Anales histórico-artísticos de las hermandades de Gloria de Sevilla*, Tomo II. Sevilla: Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla.
- Notas varias. *El Adalid Seráfico*, 20 (1921), p. 162.
- Román Villalón, A. (2012). *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla (1662-1750)*. Sevilla: s.i.
- Santos Márquez, A.J. (2023). Oro, plata y piedras preciosas para la Divina Pastora de Capuchinos: las novedades introducidas en su ajuar durante su Coronación de 1921. En J.M. Lozano Muñoz (Coord.). *Pastora, que Reina incluye; Reina, que incluye Pastora. 1921- Cien años de Pastora Coronada- 2021* [en imprenta].
- Suscripción para la Diadema de la Divina Pastora. *El Adalid Seráfico*, 19 (1918), pp. 291, 303, 315, 327, 381, 391, 417 y 425.
- Suscripción para la Diadema de la Divina Pastora. *El Adalid Seráfico*, 20 (1919), pp. 18, 32, 42, 52, 80, 104, 129 y 202.
- Ubrique, S. de. La diadema de la Divina Pastora. *El Adalid Seráfico*, 19 (1918), pp. 291 y 303.

ANÁLISIS Y ATRIBUCIÓN DEL RETABLO Y LAS YESERÍAS DE LA ERMITA DE SAN SEBASTIÁN DE RUTE

Analysis and attribution of the altarpiece and plasterwork of the Hermitage of San Sebastian in Rute

Óscar Gómez Ruiz, Universidad de Córdoba

Recepción: 6/06/2023.

Aceptación: 6/07/2023.

RESUMEN: El presente trabajo está dedicado a la ermita de San Sebastián ubicada en la localidad cordobesa de Rute. Aunque hasta el momento sus orígenes no estaban bien delimitados y se ignora quiénes fueron los artífices que realizaron las obras de su interior, un estudio detallado nos permitirá revelar algunos datos inéditos acerca de la misma y proceder a contrastar las atribuciones que proponen a Cecilio Antonio Franco Roldán como autor del retablo y las yeserías de su interior. Para dicha investigación se procederá a un análisis histórico-artístico en el que se tendrán en cuenta tanto los registros materiales (documentación de archivo, estudios previos, obras conservadas, etc.), como los de tradición oral.

PALABRAS CLAVE: ermita de San Sebastián, Rute, yeserías, retablo, Barroco.

ABSTRACT: This paper is devoted to the hermitage of San Sebastian located in the town of Rute in Cordoba. Although until now its origins have not been well defined and it is not known who were the artisans who carried out the works inside it, a detailed study will allow us to reveal some unpublished data about it and to proceed to contrast the attributions that propose Cecilio Antonio Franco Roldan as the author of the altarpiece and the plasterwork of its interior. For this research, a historical-artistic analysis will be carried out, taking into account both the material records (archive documentation, previous studies, preserved works, etc.) such as those of oral tradition.

KEY WORDS: hermitage of San Sebastian, Rute, plasterworks, altarpiece, Baroque.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA

El cambio de ubicación desde la antigua fortaleza de Rute Viejo hasta la actual villa de Rute, hace que debamos considerar a esta última como un asentamiento de nueva creación, por lo que la Edad Moderna supondría una etapa de constantes cambios tanto en la morfología urbana como en la demografía. Los primeros datos poblacionales del municipio, correspondientes al año 1530, nos hablan de una población aproximada de 500 habitantes, los cuales contrastan sobremanera con los 2400 habitantes registrados en el año 1571. A partir de este momento, la población de Rute irá creciendo de forma progresiva hasta los primeros años del siglo XIX. (García Jiménez, 1987: 20-21).

En lo que se refiere a la sociedad ruteña, esta será muy desigual. El grupo de los “privilegiados”, formado por la nobleza y el clero, tendrá una minúscula representación dentro de la población, llegando a rondar el 6% de la misma en la segunda mitad del siglo XVIII. La presencia de la nobleza será nula, a excepción de algunos hidalgos sin relevancia y de la importante casa del Señor de Rute, señorío posteriormente integrado en el Condado de Cabra y en el Ducado de Sesa (García Jiménez, 1987: 41-43). En cuanto al grupo de los “no privilegiados”, hay constancia de algunas familias adineradas, pero la mayoría de la población ruteña en estos siglos estará formada por campesinos, bien pequeños propietarios, yunteros o braceros, que dependían económicamente de propietarios, arrendatarios o administradores (García Jiménez, 1987: 43-44).

En cuanto a la economía de Rute durante la Edad Moderna, esta se basará fundamentalmente en actividades agrícolas, ganaderas y comerciales, a las que debemos sumar las mínimas actividades artesanales o de servicios que cubrían las necesidades básicas de la población (García Jiménez, 1987: 49-50).

Este panorama fue el propicio para que se fundara el que conoceremos como hospital de San Sebastián y, por tanto, la ermita homónima que se levantaría junto él donde se le daría culto al Santo mártir. Este hospital fue, junto al cercano hospital de la Vera-Cruz, una de las instituciones caritativas de Rute dedicada a hospedar a los pobres y enfermos que llegaran a la localidad, de hecho, su ubicación en el límite del pueblo responde al desarrollo de esta actividad. Según podemos saber por los documentos consultados en el archivo de la parroquia de San Catalina Mártir de Rute, ya desde 1559 se ofrecían misas por el alma de los difuntos en la ermita del hospital y bajo la intercesión de San Sebastián²⁸. Este hecho llama poderosamente la atención puesto que la Cofradía del Santo no se fundaría hasta el año 1582, lo que nos indica la existencia del hospital y de la devoción a San Sebastián mucho antes de la creación de la Cofradía. Por tanto, teniendo en cuenta estos datos, podemos aventurarnos a fechar la construcción de este hospicio durante los años centrales del siglo XVI.

Siguiendo la documentación conservada y las constituciones de la Cofradía de San Sebastián formadas y aprobadas el veinte de abril de 1582, sabemos que el día veinte de enero de cada año, festividad del Santo, se hacía una procesión matutina llevando

²⁸ Archivo Parroquial de Santa Catalina Mártir de Rute (A.P.S.C.M.R.), *Libro de Memorias y Fiestas (1573-1772)*, fol.1.

por guía el estandarte de la cofradía y la imagen que presidía la capilla del hospital. Aunque si nos centramos en el documento al que hemos podido acceder fechado en 1775, se deduce que en ese momento sólo se realizaba una misa solemne en la ermita por la festividad del Santo, ya que se indica que la cofradía se extinguió aproximadamente cuarenta años atrás²⁹. Esta última información por tanto, nos indica claramente que la cofradía de San Sebastián de Rute desapareció durante la primera mitad del siglo XVIII. Sin lugar a duda, la Cofradía fue fundada con un claro deseo de ayudar al prójimo mediante el hospital adyacente a su ermita. De hecho, así queda recogido en sus Constituciones de 1582 en las que se hacen constantes alusiones a los cuidados que deben recibir los enfermos que ingresen en el hospital, así como el protocolo que había que seguir cuando alguno de ellos moría (García Jiménez, 1994: 160).

Durante los años centrales del siglo XVIII el hospital todavía seguía en funcionamiento, manteniéndose con unos ingresos procedentes del arrendamiento de dos casas, cuatro trozos de tierra y diecinueve censos redimibles sobre fincas urbanas y rústicas. Estas ganancias, las cuales ya eran insuficientes para hacer frente a las necesidades del hospicio, se vieron mermadas con las desamortizaciones. Por tanto, a finales del XVIII este hospital debía prestar un escaso servicio (García Jiménez, 1987: 173-174). A pesar de que el hospicio sufría evidentes necesidades económicas y no podía hacerse cargo de los enfermos, en ese mismo momento la ermita aneja fue remodelada y se le incorporó una nueva decoración en aras de extender la devoción del Santo mártir. Será en estos años cuando se realice el retablo, las yaserías y los frescos que decoran el interior de la misma, un gasto que llama poderosamente la atención ante la falta de medios del hospital. Este curioso caso nos lleva a plantear la hipótesis de la existencia de un posible donante o donantes, que estuvieran ligados a dicha ermita y decidiesen promover y costear una transformación a nivel artístico de su interior. Por tanto, este hito de fervor popular no deja de ser un símbolo de que la devoción a San Sebastián, o por lo menos el aprecio hacia esta ermita, todavía seguía vigente en el Rute del XVIII.

Con dichos altibajos, esta institución siguió funcionando incluso en pleno siglo XIX, época de la que todavía se conservan las cuentas rendidas por el hospital que muestran los bienes rústicos y urbanos del mismo, así como los gastos ocasionados por el hospicio³⁰. El hospital seguiría funcionando algunos años más, aunque por la falta de ingresos, las pequeñas instalaciones de las que disponía y la existencia de otro hospital fundado por el ilustre Alfonso de Castro unas calles más arriba (Ateneo de Córdoba, 2023), fueron razones suficientes para acabar con la existencia de este antiguo hospital fundado en pleno siglo XVI.

No volveremos a tener noticias al respecto hasta octubre de 1873, fecha en la que se firmó la cláusula testamentaria por la que Juan Crisóstomo Mangas y Juana Roldán Roldán instituyen un centro de asistencia para los pobres, enfermos, ancianos, viudas y huérfanos de Rute en el edificio anejo a la ermita de San Sebastián (García Jiménez, 2004: 118-123). Actualmente la institución está en manos del Patronato de Juan

²⁹ A.P.S.C.M.R., *Libro de memorias de tabla (1775)*, fol. 3.

³⁰ Archivo Diocesano de Córdoba (A.D.C.), *Cuentas rendidas en el año 1854 del Hospital Hospicio de San Sebastián*, Serie Hospitales, Caja 6674/03, s.f.

Crisóstomo Mangas y todavía hoy continúa su labor como residencia de ancianos. En lo que se refiere a la ermita, esta forma parte de la actual residencia, teniendo incluso un acceso lateral desde la misma hasta el interior de la capilla. Hoy día el Patronato, junto a la parroquia de Santa Catalina Mártir, son los encargados de custodiar y conservar este pequeño tesoro artístico ruteño.

LA ERMITA: MORFOLOGÍA Y ARTÍFICES

A continuación, pasamos a ocuparnos de la morfología y partes de la ermita. Por ello, en primer lugar, nos referimos a su propia estructura y distribución, además de tener en cuenta los indicios existentes acerca de la autoría de las obras que alberga la misma.

Por cuanto se refiere a la ermita propiamente dicha, esta se trata de un pequeño edificio de dos plantas con una superficie de unos 96 m² y que se ubica en una zona céntrica y privilegiada de la localidad, justo en frente de la parroquia mayor de Rute, Santa Catalina Mártir, y a escasos metros del Ayuntamiento. En la actualidad este edificio forma parte de la Residencia de Ancianos Juan Crisóstomo Mangas, por lo que las estancias superiores están dedicadas a otros usos. Asimismo, la ermita está conectada por un lateral con la citada residencia, siendo considerada la “capilla privada” de esta institución y, por tanto, haciéndola menos accesible al público externo.

Si nos centramos en la estructura exterior de la ermita, podremos comprobar que la fachada principal se encuentra profundamente modificada desde su aspecto primitivo, mostrando una arquitectura perteneciente a los años 60 del siglo XX y que nada tiene que ver con el interior del edificio. En cuanto al interior, la nave de la ermita está cubierta por una bóveda de cañón atravesada por lunetos y a su vez, seccionada por arcos fajones que la dividen en dos tramos, mientras que en la cabecera de la misma, sobre el altar mayor, se eleva una bóveda de arista que marca el espacio principal del templo. Esta última, queda igualmente separada de la otra bóveda mediante un arco fajón en cuyas jambas se disponen dos hornacinas que actualmente sostienen una imagen de la Virgen del Carmen en el lado del Evangelio y de un San Pedro Nolasco en el de la Epístola (Fig. 1).



Fig. 1. *Presbiterio*, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: Oscar Gómez Ruiz [OGR].

A los pies de la nave podemos encontrar un coro alto que se eleva sobre la puerta principal. Tanto la baranda del coro como la puerta de entrada a la ermita son de madera con pequeños ornamentos tallados probablemente correspondientes al siglo XVIII, época en la que la ermita vivió su gran transformación. Asimismo, en el muro de la epístola vemos dos vanos con vidrieras que abren hacia la calle, uno se ubica en pleno presbiterio y el otro en el centro de la nave.

El interior del edificio se encuentra surcado por un friso en tonos dorados y oscuros que se encarga de dividir el muro vacío de las bóvedas ricamente decoradas con frescos y yeserías. De igual forma, debemos de reseñar los fastuosos lienzos que muestran parte de un antiguo apostolado dispuestos a lo largo de las paredes y la bóveda de la nave, así como el impresionante lienzo anónimo de escuela granadina de la *Virgen del Rosario* ubicado a un lado del presbiterio y datado a finales del siglo XVII (Villar Movellán et al., 2006: 525).

De manera tradicional, y a causa de las interpretaciones particulares de algunos historiadores locales, siempre se ha dado por hecho que en esta ermita se adivina “claramente” la mano del artista Cecilio Antonio Franco Roldán, afincado en Rute en la época en la que el edificio vivió su gran remodelación. Del citado posible autor se conocen aún pocos datos sobre su vida, pero en la actualidad se conservan una gran cantidad de obras ejecutadas por él que hacen evidente su amplia producción en la zona y la alta calidad en sus trabajos. Hijo de Domingo Franco y María Santaella Roldán, Cecilio Antonio Franco Roldán nace en Priego de Córdoba el 22 de noviembre de 1706 y recibe el sacramento del bautismo el día 30 de dicho mes. Por el lado paterno se sabe que su progenitor era hijo de Andrés Franco e Isabel de Mateos, oriundos de Puelas en la diócesis de Soria. Asimismo, la partida de bautismo de Franco Roldán nos ofrece datos que nos hacen relacionarlo desde pequeño con la vida artística, y es que en ella aparecen como compadres el arquitecto y retablista Jerónimo Sánchez de Rueda y su esposa Francisca Gómez y Ojeda. Por tanto, no sería extraño que el joven aprendiz se iniciase en los talleres de este conocido arquitecto granadino discípulo de Francisco Hurtado Izquierdo (Real Academia de la Historia, 2023). No será hasta el 28 de marzo de 1742 cuando se firme en Rute la partida de matrimonio entre Cecilio Antonio Franco Roldán y Francisca de León, ruteña y viuda de Fernando de Arjona, actuando como testigos D. Martín Suárez, Bartolomé de la Cruz y Agustín de Río (Peláez del Rosal, 1995: 136). Dos años después de la boda trabajaba en su propio taller y se intitulaba maestro escultor y tallista, y vecino de Rute (Peláez del Rosal, 1991: 22). Poco después, en 1753, ya hay constancia de que el artista vivía con su esposa, cinco hijos y una sirvienta en la localidad de Rute (Peláez del Rosal, 1995: 136).

Entre la obra del artista prieguense podemos destacar algunas piezas como la Virgen de la Aurora de Zuheros, el retablo de la iglesia parroquial de Iznájar (1744) o la escultura de Santa Ana para el Santuario de la Virgen de la Sierra de Cabra (1742), así como otras obras atribuidas a su taller como el Cristo Crucificado de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba o la Vírgenes de la Aurora de Luque y Carcabuey (Peláez del Rosal, 1991: 22). Pero a pesar de que existan gran cantidad de piezas de este artista distribuidas por la comarca de la Subbética cordobesa, la gran mayoría de su producción se ejecutó y se encuentra en la villa de Rute. Para esta

localidad realizó una talla de la Virgen del Rosario y varios lienzos para su capilla, restauró las imágenes titulares de la Cofradía del Cristo de la Humildad, realizó las yeserías del arco principal, cúpula del crucero y camarín de la Virgen de la Cabeza en la que es hoy Parroquia de San Francisco de Asís (Peláez del Rosal, 1991: 23), en 1738 hizo la imagen de la Purísima Concepción para la Cofradía del mismo nombre con sede en la parroquia de Santa Catalina Mártir y en 1760 la escultura sedente del apóstol San Pedro para el ático del retablo mayor de la citada parroquia (García Jiménez, 1994: 156-159). Por el momento no se han hallado datos sobre la descendencia o la fecha de defunción de este polifacético artista, por lo que adivinamos su muerte en los años del último tercio del siglo XVIII.

En los siguientes epígrafes, podremos comprobar por medio de la traza de paralelos, cuál es la relación entre la ermita de San Sebastián de Rute y el artista Cecilio Antonio Franco Roldán. Intentaremos saber si este escultor prieguense verdaderamente pudo trabajar en esta ermita, centrando nuestro análisis en los dos elementos susceptibles a ser ejecutados por él, el retablo y las yeserías.

El retablo: desmontando un mito

Si nos centramos en el ámbito de la retablística, en la ermita de San Sebastián debemos referirnos a su retablo mayor, única pieza de esta categoría que alberga el edificio (Fig. 2). En este caso nos encontramos con un pequeño retablo que podemos dividir en cuatro partes bien diferenciadas: sotabanco, predela, cuerpo central y ático. La estructura ocupa la mayor parte del muro, desde el pavimento hasta la bóveda, quedando encajada dentro de un hueco en la pared que hace que el retablo se encuentre levemente retranqueado con respecto a dicho muro. Este retranqueo de apenas unos centímetros está cubierto por la propia estructura del retablo, la cual también sobresale en algunos puntos y se dispone sobre el muro principal. El espacio correspondiente a este retranqueo actuará como una especie de guardapolvo que enmarca toda la pieza.



Fig. 2. *Sotabanco del retablo mayor*, autor anónimo, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Fotografía: OGR.

Comenzando por el sotabanco (Fig. 3), podemos comprobar que su estructura tiene una anchura algo menor que el resto del retablo, ocupando dos cuartas partes de la anchura total del mismo. Además, esta pieza podemos considerarla como “independiente” con respecto al resto del conjunto, puesto que aparece más adelantada y actúa como una especie de frente de altar. En lo que se refiere a su estructura, nos encontramos con un sotabanco cuartelado en cinco secciones de distintos tamaños, las cuales se disponen de forma simétrica y aparecen bordeadas por un marco o cenefa que las rodea por todo el perímetro menos por la parte inferior. En la decoración del mismo prevalece el color verde para el fondo y el dorado o rojizo para las formas y motivos vegetales a base de roleos y rosetas que se articulan por toda el área del sotabanco. En la parte central, escoltado por dos cuernos de la abundancia y rematado por una corona abierta, se sitúa un pequeño medallón que alberga un corazón alado en cuya base se adivinan unas llamas de fuego. Para cerrar el conjunto, en la parte superior del frente de altar y sobre una amalgama de roleos y hojas de acanto, se dispone un nuevo medallón en el que se representa una gavilla de tres flechas, atributo casi constante en la iconografía de San Sebastián a partir del siglo XV (Réau, 1957/1998: 197).

En el caso de la predela, encontramos los mismos motivos decorativos del sotabanco. En esta ocasión, la predela se encuentra delimitada en tres calles, que serán las que sirvan de guía para las del cuerpo central. Estas calles se separan mediante dos ménsulas que sustentan los estípites del cuerpo superior y que también sirven de continuación para separar sus respectivas calles. Siguiendo con la predela, resulta curioso comprobar que en sendas calles laterales aparezca lo que puede parecer un elemento sustentante que actualmente se encuentra vacío. Estos dos elementos sustentantes decorados con motivos vegetales, podrían indicarnos un posible uso primitivo, ya sea para colocar otras imágenes de menor tamaño o para colocar objetos decorativos (flores, candelabros, etc.).

Pero sin lugar a duda, la parte de la predela que merece recibir una atención especial es el sagrario. Como si de la fachada de un edificio se tratara, el sagrario aparece cubierto por un frontón curvo partido que es coronado en su eje central por una cabeza de querubín. Bajo el frontón encontramos dos pequeños estípites de apenas unos centímetros que cobijan la puerta que guarda las sagradas formas. Esta puerta aparece ricamente decorada con el cordero vexilífero, es decir, un cordero que porta la cruz con un estandarte en la parte superior y la aprieta en su pecho como un trofeo, símbolo de que la Crucifixión se transmuta en emblema de Resurrección. Del mismo modo, este cordero aparece posado sobre el libro de los siete sellos, simbolizando a Cristo como juez en la segunda Parusía, por lo que también forma parte de la tipología de “cordero apocalíptico” (Réau, 2000: 100). Todo este conjunto es sostenido en su base por tres cabezas de querubines y rodeado al completo por un cortinaje que surge de un dosel dispuesto encima del cordero.

El cuerpo central, algo más complejo, continúa las mismas calles de la predela y conserva el cuartelado que ya hemos visto. Al igual que en la predela, en este cuerpo

también aparecerán distintas representaciones de cabezas de querubines repartidas entre las finas pilastras de los lados extremos y especialmente en los estípites que se sitúan en las entrecalles del retablo.

Las calles laterales están presididas por dos pinturas sobre tabla rodeadas por un marco decorado con motivos vegetales que actúa a modo de alfiz que embellece y da visibilidad a las obras pictóricas de su interior. Ambas pinturas están protagonizadas por la Virgen María y el Niño Jesús, aunque por los rasgos de los personajes y la escasa calidad de las obras, es evidente que ninguna de las dos pinturas corresponde ni a la misma mano ni a la misma época en la que fue realizado el resto del conjunto. Por medio de la investigación y gracias a la información recabada entre algunos vecinos de la localidad, podemos saber que las primitivas pinturas fueron sustraídas y vendidas en los primeros años del siglo XX por algún miembro del clero local. Posteriormente fueron sustituidas por las dos obras que hoy día se conservan, sin tener ningún dato acerca de las temáticas o de los propietarios de las antiguas pinturas del retablo.

Este cuerpo central queda rematado en su parte superior por un entablamento con ménsulas decoradas con elementos vegetales que sobresalen y que coinciden con los elementos decorativos de la parte baja (estípites, pilastras y pinturas). El entablamento aparece interrumpido por el espacio que ocupa la hornacina central, la cual se abre en el retablo por medio de un fino arco de medio punto que se posa sobre una repisa decorada profusamente y que queda ubicada justo encima del sagrario. En la actualidad, sobre esta repisa se yergue una hermosa talla de Cristo crucificado de la primera mitad del s. XVII que no corresponde a la imagen primitiva que en su día ocupó este espacio, sino que se ubicaba en las instalaciones de la residencia aneja (Villar Movellán et al., 2006: 525). En la actualidad, se ignora qué imagen ocupaba originalmente la hornacina central, la cual se encuentra cubierta por una estructura que impide analizar y registrar el interior de la misma.

La última de las partes en las que se divide este retablo es el ático, espacio presidido por la imagen titular de la ermita, San Sebastián, que ocupa un puesto privilegiado sobre una peana en el interior de la hornacina central. Este espacio claramente remarcado por la decoración vegetal de alrededor y el arco de medio punto que enmarca la pequeña talla del Santo, hacen que la vista se centre sin distracciones en el que fuera titular de la extinta cofradía que llevaba su nombre. La imagen representa a San Sebastián en una de sus iconografías más comunes, asaeteado y atado a un árbol podado de ramas, es decir, durante el primer martirio del Santo. La tosca imagen ruteña se presenta siguiendo los cánones impuestos por el Renacimiento italiano, el cual difunde el tipo pagano de Apolo desnudo que acabó implantándose por toda Europa (Réau, 1957/1998: 197-200). De esta manera, San Sebastián sólo está cubierto por un pequeño sudario púrpura anudado a su lado izquierdo y coronado por un nimbo que nace de la parte trasera de su cabeza. Como es común en otras representaciones, el Santo imberbe presenta su mano izquierda atada al tronco por encima de su cabeza, mientras que la derecha está atada detrás de su espalda. Por lo que podemos apreciar, en la talla aparecen grandes repintes por toda la superficie, hecho que nos impide poder contemplar y analizar su policromía original. De igual manera, en la actualidad la talla no conserva las tan características

flechas del martirio del Santo, detalle que, bajo nuestro punto de vista, es debido a una pérdida o retirada posterior.

Dejando a un lado la talla del Santo, que parece ser anterior a la hechura del retablo, debemos mencionar las dos grandes medias lunetas decoradas con roleos y motivos vegetales que custodian la hornacina central. Sobre esta última, el retablo queda rematado con un medallón que surge entre una amalgama de hojas y en cuyo centro aparece un corazón coronado por una cruz y atravesado por dos flechas que aluden al martirio de San Sebastián.

Estilística y formalmente, este retablo podría datarse como una pieza propia de los años centrales del siglo XVIII. Caracterizado por el empleo de estípites y roleos, la minuciosidad con la que han sido tallados todos los elementos, la constante tensión visual de las formas y los juegos de luces y sombras provocados por los entrantes y salientes de la superficie tallada, hacen de esta obra uno de los mejores ejemplos de retablística del municipio. De forma muy sutil, en Rute se han escuchado algunos ecos que proponían sin ningún tipo de documentación o base científica, la posibilidad de que el retablo que acabamos de analizar fuera obra del artista prieguense Cecilio Antonio Franco Roldán. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que cronológicamente el retablo correspondería a la época en la que este artista estaba trabajando con taller propio en Rute, situación que no tiene por qué ser indicativa de la hechura del retablo.



Fig. 3. *Retablo mayor*, Cecilio Antonio Franco Roldán, 1744. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Iznájar (Córdoba). Foto: OGR.

Si empleamos, aunque con mucha cautela, el método formalista y atribucionista (Revenge Domínguez, 2012: 102-104), comparando y estableciendo paralelismos con el retablo mayor de la parroquia de Santiago Apóstol de la vecina localidad de Iznájar (Fig. 3), única obra retablística documentada de Cecilio Antonio Franco Roldán en el año 1744 y realizado en su taller de Rute (Peláez del Rosal, 1991: 22), comprobaremos que a simple vista este no coincide en ningún elemento decorativo o formal con el retablo ruteño. Apenas hay semejanzas en los elementos ornamentales que se emplean en ambos retablos, tampoco hay singularidades a tener en cuenta y ni siquiera encontramos parecido en las facciones de las caras de los ángeles (Fig. 4). Menos aún, en elementos tan característicos del Barroco como los estípites o los roleos. Por tanto, para que pudiéramos confirmar la hipótesis de que el retablo de la ermita de San Sebastián de Rute fuera obra de Franco Roldán, sería necesario que existiera documentación -contrato de obra, pagos al artífice en libros de fábrica, etc.- que acreditara dicha hechura, puesto que exclusivamente mediante la comparación no es posible relacionar con certeza la autoría de ambos retablos.



Fig. 4. *Querubines de los estípites del retablo mayor*, autor anónimo, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

En definitiva, y teniendo en cuenta toda la información recabada, bajo nuestro punto de vista podemos afirmar que el retablo de la ermita de San Sebastián de Rute, a pesar de la coincidencia temporal y las teorías populares, no se trata de una obra de Cecilio Antonio Franco Roldán. Igualmente, tampoco disponemos de suficientes elementos de juicio para poder hacer una atribución certera a otro artista, por lo que dejamos una interesante veda abierta para próximas investigaciones.

Las yeserías: análisis y atribución

Las yeserías constituyen uno de los elementos más característicos y destacables de la ermita de San Sebastián de Rute. Las tonalidades rojizas y rosas definen y contrastan con el blanco de los elementos vegetales que conforman las yeserías. Todas ellas responden a un esquema común que se repite por toda la ermita y que está basado en pequeñas concentraciones de elementos decorativos que surgen en puntos muy concretos de la construcción. Estas pequeñas concentraciones de decoración están compuestas por motivos vegetales, roleos, festones, guirnaldas, flores, rosetas y otros elementos más concretos que analizaremos posteriormente. En cuanto a la conservación de los yesos, y en general de toda la ermita, podemos afirmar que se encuentra en un buen estado. A pesar de ello, por los testimonios de algunos vecinos de la localidad, hemos podido saber que durante unas obras que se llevaron a cabo en la ermita en los años sesenta del siglo XX, se eliminaron algunas yeserías de las que actualmente no existe registro. Teniendo esto último en cuenta, trataremos de analizar los materiales que todavía hoy permanecen en sus muros.

En la cabecera de la ermita encontramos la concentración de yeserías de mayor tamaño de todo el edificio, concretamente en el centro de la bóveda de arista. Se trata de una especie de pinjante con base circular que actúa como remate de la bóveda en la intersección de las aristas y que sirve, por tanto, para “alargar” a las mismas y provocar una sensación de ingravidez (Fig. 5). Al igual que el resto de las yeserías de la ermita, esta está compuesta por motivos vegetales y roleos, aunque en este caso termina formando cuatro pequeños arcos decorados con motivos florales, que coinciden con cada una de las cuatro secciones en las que se divide la bóveda de arista y que surgen de la gran amalgama central. Además del gran pinjante, en la cabecera de la ermita también encontramos otros dos espacios con yeserías, uno encima de la ventana y otro justo en frente, actuando como marco de la pintura de la *Virgen del Rosario*. Ambas concentraciones continúan con la estética anteriormente citada a base de festones, motivos vegetales y florales.



Fig. 5. *Yeserías de la bóveda de arista*, atribuidas a Cecilio Antonio Franco Roldán, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

Otra gran yesería queda ubicada en la parte central del arco formero que separa la bóveda de cañón de la de arista (Fig. 6). Justo en ese punto nace un conglomerado en cuyo centro se abre un medallón presidido por una cruz y rodeado de roleos que lo hacen extenderse y adentrarse hasta la bóveda de cañón. Dentro de esta amalgama de yeserías podemos identificar nuevos elementos muy simbólicos que no habían aparecido hasta ahora representados, entre ellos, dos cuernos de la abundancia de los que emanan flores, una venera y dos palmas, estas últimas haciendo referencia al martirio del Santo al que se le dedica esta ermita.



Fig. 6. *Yeserías del arco formero y la bóveda de arista, atribuidas a Cecilio Antonio Franco Roldán, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.*

Igual de interesantes son las yaserías que conforman las hornacinas donde se ubican la Virgen del Carmen y San Pedro Nolasco (Fig. 7). Sondas estructuras casi idénticas, se dividen en dos elementos: el pedestal, que sustenta la talla y adopta una forma muy similar a la de un capitel corintio; y una especie de dosel que enmarca la imagen. En la parte superior del mismo podemos observar una venera, la cual cobija e incluso actúa como nimbo, sirviendo a su vez como elemento central del que nacen los roleos y las flores que coronan la hornacina y las guirnaldas que enmarcan las imágenes.



Fig. 7. *Hornacina del lado de la Epístola*, atribuidas a Cecilio Antonio Franco Roldán, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

Por último, también se conservan algunas pequeñas concentraciones de yeserías distribuidas por toda la nave de la ermita, todas ellas coincidiendo con distintos elementos arquitectónicos. En la propia bóveda de cañón, entorno a las dos pinturas de caballete que se ubican en el techo, surgen pequeñas yeserías que enmarcan con roleos los cuatro lados de los lienzos (Fig. 8), por lo que estaríamos ante un ejemplo de utilización de *quadri riportati* (Revenga Domínguez, 2017: 68). Algo más abajo, en el eje central del arco fajón ubicado a los pies de la ermita, encontramos otro pequeño pinjante con base circular y de escasos centímetros de diámetro que, al igual que otras figuras, en él se adivinan claros motivos vegetales. Este pequeño pinjante y otros elementos dispuestos sobre la superficie de las bóvedas, podrían haber tenido la función de sujetar alguna lámpara que pendiera del techo.

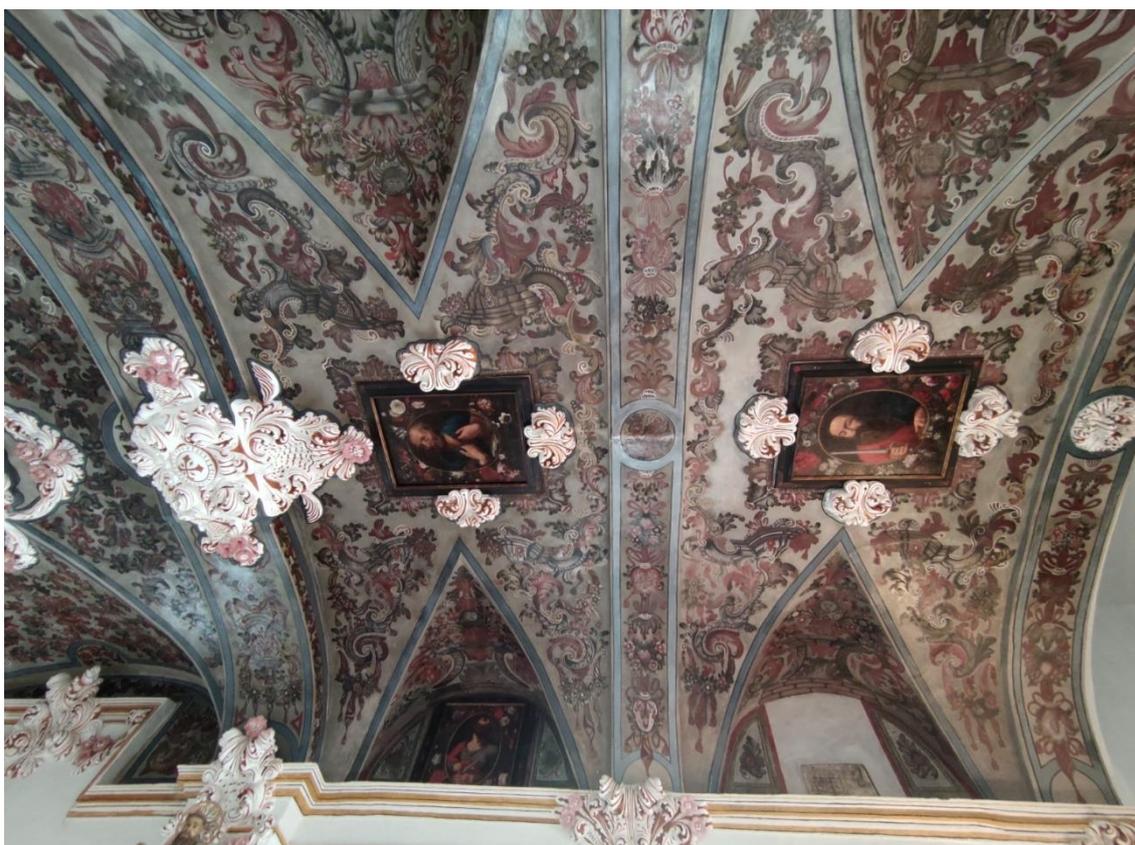


Fig. 8: Yeserías de la bóveda a modo de *quadri riportati*, atribuidas a Cecilio Antonio Franco Roldán, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

Del mismo modo, coincidiendo con los extremos de los dos arcos fajones de la bóveda, se observan cuatro concentraciones de roleos cuyo objetivo no es otro que el de embellecer las paredes laterales de la ermita. De todas ellas, una nos llama la atención, se trata de la primera yesería del lado del Evangelio (Fig. 9), ubicada junto a la baranda del coro. A diferencia del resto, esta tiene en su centro un pequeño medallón en blanco sobre el que se posa lo que parece ser un pelícano con sus crías. La escena queda rematada por una corona abierta de la que emanan una serie de hojas y roleos semejantes a los anteriores.



Fig. 9: *Yeserías con decoración figurativa ubicada en la nave, atribuida a Cecilio Antonio Franco Roldán, mediados del siglo XVIII. Ermita de San Sebastián, Rute (Córdoba). Foto: OGR.*

Con respecto a las representaciones del pelícano en el arte existen numerosas interpretaciones. Por los bestiarios sabemos que el pelícano se abría el pecho a picotazos para alimentar a sus crías hambrientas, así como Jesucristo derramó su sangre en la cruz para redimir al Mundo. Del mismo modo, siguiendo la versión de la leyenda del león, la hembra de pelícano hacía resucitar a sus crías muertas por el macho mediante la sangre de su corazón abierto. Aunque también existe otra versión más prosaica en la que el pelícano aprieta el pico contra su pecho para que los peces capturados en el buche caigan a sus crías. Sea como fuere, el pelícano en el arte se ha convertido en todo un símbolo de Redención y Caridad (Réau, 2000: 116), algo que podría servir de interpretación para nuestro caso.

Estas yeserías a las que hemos hecho referencia tienen su origen, al igual que el resto de la decoración de la ermita, en el siglo XVIII, época en la que este edificio vivió una gran transformación basada en la decoración y embellecimiento de sus muros. De manera tradicional, por parte de los investigadores locales de Rute, se ha venido afirmando que en esta ermita es evidente la intervención del ya citado Cecilio Antonio Franco Roldán en lo que se refiere a la hechura de las yeserías del edificio. Tal es relevancia de esta hipótesis, para nada documentada, que el nombre del artista prieguense aparece como autor de estos yesos en la mayoría de paneles informativos, guías culturales y publicaciones al respecto (García Iturriaga, s.f.: 48-49). Ya mencionábamos con anterioridad que Franco Roldán tenía por esta época su taller en Rute, hecho que le permitió desarrollar cuantiosos trabajos en la localidad, entre ellos la decoración de la cúpula del presbiterio y el camarín de la Virgen de la Cabeza (Bengoechea Izaguirre et al., 1992: 182), ambas yeserías de una calidad sobresaliente. Sobre estas últimas sí existe registro documental mediante el contrato de finalización

del camarín de la Virgen de la Cabeza, firmado por Cecilio Antonio Franco el tres de noviembre de 1762 (García Jiménez, 2004: 236-238).

Puesto que no existe registro documental de que ningún taller haya trabajado para la ermita de San Sebastián de Rute, podemos volver a usar el método atribucionista empleando como paralelo las yeserías de la Virgen de la Cabeza, único ejemplo de yesería documentado de Franco Roldán. El objetivo de esta comparación no es el de afirmar o desmentir la hipótesis de que Cecilio Antonio Franco Roldán sea el autor de las yeserías, ya que sin un documento que lo acredite nunca lo podremos saber, sino el de comprobar si los vestigios que se conservan de su obra pueden ser realmente útiles para hacer esas declaraciones.

El camarín que alberga en la actualidad a la Virgen de la Cabeza de Rute (Fig. 10), se encuentra ubicado detrás del retablo mayor de la Parroquia de San Francisco de Asís. Hasta hace algunos años, su estado de conservación era aceptable, a pesar de que las yeserías del mismo acumularan gran cantidad de suciedad y hubiera algunos elementos perdidos o rotos a causa del paso del tiempo, tales como los espejos. No fue hasta el año 2015, cuando una empresa local emprendiera sobre este camarín barroco una nefasta intervención sobre la policromía, usando tratamientos y procedimientos para nada científicos, sino meramente decorativos (Radio Rute, 2015). Por tanto, debemos saber que no podemos tener en cuenta los colores de este camarín para hacer ninguna interpretación al respecto, puesto que no son fidedignos a la obra original. A pesar de ello, sí podemos tener en cuenta los elementos decorativos, entre los que podemos observar a simple vista: motivos vegetales, roleos, flores, ángeles y querubines, cortinajes, veneras, etc. Todos ellos dispuestos soberbiamente y sobre los que se adivina una calidad exquisita, bajo nuestro punto de vista, mucho mejor que la de las yeserías que se conservan en la ermita de San Sebastián, que podríamos considerar más toscas.



Fig. 10. *Cúpula del camarín de la Virgen de la Cabeza*, Cecilio Antonio Franco Roldán, 1762. Iglesia parroquial de San Francisco de Asís, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

Aunque las calidades sean distintas y que, a simple vista, ambas obras parezcan totalmente diferentes, también es cierto que existen algunos elementos como los roleos o el pinjante central que sí coinciden formalmente con las yeserías de San Sebastián. Pero sin lugar a duda, hay un motivo prácticamente idéntico en sendos casos, las flores que forman parte de los festones y las amalgamas de motivos vegetales. Se distinguen dos tipos frecuentes de flores: por un lado, podemos ver el estereotipo de flor con pétalos anchos y una gran parte central con algo más de relieve; y por otro, una flor de pétalos más alargados que toman la forma de un cono y cuya morfología puede recordarnos a la del *lilium* (Fig. 11 y 12). Es innegable el parecido de algunos motivos de las yeserías de San Sebastián con las del camarín de la Virgen de la Cabeza, lo que nos hace plantearnos que el autor de ambas obras fuera el mismo o por lo menos correspondieran a un mismo taller. De hecho, por la diferencia que se puede apreciar en el acabado de las yeserías, ya que las del camarín de la Virgen de la Cabeza tienen las formas más depuradas y maduras, no sería muy aventurado el pensar que las yeserías de San Sebastián correspondieran a una etapa anterior de ese mismo autor.



Fig. 11. *Detalle del camarín de la Virgen de la Cabeza*, Cecilio Antonio Franco Roldán, 1762. Iglesia parroquial de San Francisco de Asís, Rute (Córdoba). Foto: OGR.



Fig. 12. *Detalle del camarín de la Virgen de la Cabeza*, Cecilio Antonio Franco Roldán, 1762. Iglesia parroquial de San Francisco de Asís, Rute (Córdoba). Foto: OGR.

Usando como base la información recabada, y teniendo en cuenta las similitudes formales y temporales con la obra documentada del citado artista, todo parece apuntar a que el autor de las yeserías de la ermita de San Sebastián de Rute es Cecilio Antonio Franco Roldán. En un momento en el que el Barroco de la Subbética

cordobesa está tan presente en la sociedad a raíz de la propuesta en el Parlamento andaluz de su declaración como Patrimonio Mundial (E.P., 2021), sería ahora la oportunidad de trabajar por estos monumentos, seguir investigando y, sobre todo, de darlos a conocer a la sociedad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes documentales consultadas

Archivo Diocesano de Córdoba (A.D.C.):

- *Cuentas rendidas en el año 1854 del Hospital Hospicio de San Sebastián*, Serie Hospitales, Caja 6674/03, s.f.

Archivo Parroquial de Santa Catalina Mártir de Rute (A.P.S.C.M.R.):

- *Libro de Memorias y Fiestas (1573-1772)*.
- *Libro de memorias de tabla (1775)*.

Bibliografía

Bengoechea Izaguirre, I., Carrasco Terriza, M.J., Moreno Valero, M., Repetto Betes, J.L. y Ros, C. (1992). “Guía para visitar los Santuarios Marianos de Andalucía Occidental (Vol. 12)”, en M.J. Carrasco Terriza (Coord.), *María en los pueblos de España*. Ediciones Encuentro.

García Iturriaga, M. (s.f.). *Guía Cultural y Telefónica de Rute*. Rute: Cofradía de la Santa Vera-Cruz.

García Jiménez, B. (1987). *Historia de Rute en la Edad Moderna*. Rute: Excma. Diputación de Córdoba.

García Jiménez, B. (1994). *Textos para la historia de Rute (1533-1812)*. Rute: Fundación Hnos. Pino Morales.

García Jiménez, B. (2004). *Nuevos documentos para la historia de Rute*. Rute: Excmo. Ayuntamiento de Rute.

Peláez del Rosal, M. El escultor y retablista prieguense D. Cecilio Antonio Franco y Roldán, *Fuente del Rey*, nº 91-92 (1991), pp. 22-23.

Peláez del Rosal, M. (1995). “Rute, encuentro de culturas: la obra de Cecilio Antonio Franco”. En *I Encuentro de Académicos e Investigadores sobre Rute* (pp. 135-138). Fundación Hnos. Pino Morales.

Réau, L. (1998). *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2, Vol. 5: Iconografía de los Santos P-Z* (D. Alcoba, Trans.). Barcelona: Ediciones del Serbal. (Trabajo original publicado en 1957).

Réau, L. (2000). *Iconografía del Arte Cristiano. Introducción general* (J.M. Sousa Jiménez, Trans.). Madrid: Ediciones del Serbal.

Revenga Domínguez, P. (2012). “Metodologías, interpretaciones y tributos de la Historia del Arte”, en J.L. Palacio Prieto (Coord.), *90 años de cultura* (pp. 87-126). México: UNAM.

Revenga Domínguez, P. Revisando tópicos. El Siglo de Oro de la pintura española y la práctica del oficio en los centros menores, *Librosdelacorte.es*, Monográfico 5 (2017), pp. 67-87.

Villar Movellán, A., Dabrio González, M.T. y Raya Raya, M.A. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara y Ayuntamiento de Córdoba.

Webgrafía

Ateneo de Córdoba (2023). *Alfonso de Castro Hurtado*. [http://www.ateneodecordoba.com/index.php/Alfonso de Castro Hurtado](http://www.ateneodecordoba.com/index.php/Alfonso_de_Castro_Hurtado)

E.P. (5 de mayo de 2021). El Parlamento de Andalucía apoya que los monumentos del barroco de la Subbética sean Patrimonio Mundial. *ElDía de Córdoba*. https://www.eldiadecordoba.es/provincia/Parlamento-Andalucia-barroco-Subbetica-Patrimonio-Mundial_0_1571245271.html

Radio Rute (7 de abril de 2015). Se presenta al pueblo de Rute el camarín restaurado de la Virgen de la Cabeza. *Radio Rute*. <https://www.radorute.com/se-presenta-al-pueblo-de-rute-el-camarin-restaurado-de-la-virgen-de-la-cabeza/>

Real Academia de la Historia (2023). *Cecilio Antonio Franco y Roldán*. <https://dbe.rah.es/biografias/84764/cecilio-antonio-franco-y-roldan>

EL ESCULTOR Y PINTOR JUAN DE FREILA GUEVARA. OBRAS DOCUMENTADAS ENTRE 1620 Y 1632

The sculptor and painter Juan de Freila Guevara. Recorded works from 1620 to 1632

María Soledad Lázaro Damas, Universidad de Granada

Fecha recepción: 30/12/2022.

Fecha aceptación: 24/02/2023.

RESUMEN: En este estudio se da a conocer la obra del escultor y pintor Juan de Freila Guevara documentada en Baza (Granada) entre 1620 y 1632. En la década de 1620 Juan de Freila desarrolló una interesante relación artística con esta ciudad, donde estableció su taller, y recibió diferentes encargos. Entre las obras realizadas cabe destacar los retablos de la capilla mayor del convento de la Merced y de las cofradías del Dulce Nombre de Jesús y de Nuestra Señora del Rosario de Baza. En el campo de la escultura realizó diferentes imágenes entre las que destacan el *Cristo crucificado* de Baza y la *Virgen del Buen Suceso* para Ablá. Su última obra documentada fue la traza del retablo de la iglesia de Santiago de Baza.

PALABRAS CLAVE: Juan de Freila Guevara, Baza (Granada), Guadix (Granada), siglo XVII, escultura, retablo.

ABSTRACT: His research paper reveals the work by the sculptor and painter Juan de Freila Guevara, recorded in Baza (Granada) from 1620 to 1632. In 1620s, Juan de Freila developed an interesting artistic relationship with this city, where he set up his workshop and received several commissions. Among the works carried out, it is worth noting the altarpieces of the main chapel in the Convent of the Merced, as well as of the Dulce Nombre de Jesús and Nuestra Señora del Rosario brotherhoods in Baza. In the field of sculpture, he made several pieces, most notably the *Crucified Christ* for Baza and the *Virgen del Buen Suceso* for Ablá. His last recorded work was the design of the altarpiece of the church of Santiago in Baza.

KEYWORDS: Juan de Freila Guevara, Baza (Granada), Guadix (Granada), 17th Century, sculpture, altarpiece.

INTRODUCCIÓN

Entre los maestros documentados en el primer tercio del siglo XVII, en la provincia de Granada, se cuenta Juan de Freila Guevara, miembro de una familia de escultores vinculados a las ciudades de Guadix, Granada, Córdoba y Baza y cuya figura más sobresaliente fue Pedro Freila de Guevara, maestro mayor de la Catedral de Córdoba. Activo en el ámbito jurisdiccional de la diócesis de Guadix y, en menor medida, en la ciudad de Granada, Juan de Freila se revela a la luz de la documentación histórica como un maestro versátil y dotado, por su formación, de la suficiente pericia técnica para abordar proyectos artísticos ligados a la edificación, la traza y ejecución de retablos, la obra de imaginería y la pintura al óleo. A pesar de esta dimensión polifacética, sus actividades principales fueron la escultura seguida de la pintura, según se desprende de su identificación en las escrituras notariales y permiten deducir los documentos contractuales de retablos e imágenes que se dan a conocer en este estudio.

EL ENTORNO FAMILIAR DE JUAN DE FREILA

Los antecedentes familiares de Juan de Freila Guevara están ligados al matrimonio formado por el escultor Pedro Gabriel de Freile y Álava y María López de Guevara, de condición hidalga, y que procedentes de la población madrileña de Colmenar de Oreja, se establecieron en Guadix en el último cuarto del siglo XVI (Lázaro, 2013: 131) así como en Granada. El matrimonio tuvo varios hijos varones, concretamente los escultores Miguel y Pedro de Freila Guevara, a los que hay que unir también a Juan de Freila (Galera, 2014: 135). Ambos cónyuges fueron padres de, al menos una hija más, Isabel de Guevara.

La información conocida acerca de la actividad profesional de Gabriel de Freila permite situarlo al frente de un taller familiar, integrado por sus tres hijos, y vincularlo tanto a la obra de imaginería como a la proyección y ejecución de retablos. Su nombre y el de sus hijos, Pedro y Miguel, aparecen unidos a los retablos de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Guadix (Asenjo, 1996: 157), así como a los retablos colaterales de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Jerónimo y al retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Juan en Baza (Magaña, 1978: 397). Obras a las que hay que unir otras aún inéditas.

En Guadix la familia Freila estableció relaciones personales con Juan Caderas de Riaño, maestro de cantería y aparejador de la obra de la Catedral. Estos vínculos cristalizarían con el matrimonio de Miguel de Freila con Juana Caderas de Riaño³¹. La estrecha relación entre ambas familias afloraría también en el campo profesional en un sentido bidireccional. Los hermanos Freila debieron relacionarse con el taller de cantería de Juan Caderas, lo que les permitió adquirir una experiencia en la

³¹ También hubo un compromiso de matrimonio fallido entre Isabel de Guevara y Juan Caderas de Riaño, viudo de su primera esposa, en 1604, autorizándose incluso las amonestaciones y el matrimonio. No obstante, el matrimonio no debió producirse ya que la muchacha contraería matrimonio en 1606 con Pedro Hernández de Cárdenas aludiéndose a su condición de doncella en las escrituras de dote. Por su parte Juan Caderas de Riaño contraería matrimonio con Elvira de Tudela.

edilicia complementaria de la formación adquirida en el taller de escultura familiar. De igual manera ocurrió con la escultura con algún miembro de la amplia familia de los Caderas de Riaño.

En los primeros años del siglo XVII se documenta la independencia laboral de los tres hijos de Gabriel de Freila, que emprendieron caminos separados en el medio artístico. Pedro de Freila Guevara se estableció en Córdoba alcanzando una gran proyección artística según se deduce de la amplia relación documental dada a conocer por Valverde Madrid (1977: 169-200). Miguel de Freila mantuvo inicialmente su vecindad en Guadix, aunque durante algunos años también se estableció en Baza y posteriormente en Granada, alternando su actividad de escultor (Lázaro, 2013: 136-138) con la edilicia (Gómez-Moreno Calera, 1989: 426). En cuanto a Juan de Freila, objeto de este estudio, siguió una trayectoria similar a sus hermanos para decantarse por el campo de la escultura y la pintura.

JUAN DE FREILA, MAESTRO INDEPENDIENTE

Son muy pocos los datos de índole familiar acerca de Juan de Freila desconociéndose el lugar y su fecha de su nacimiento. El hecho de que su nombre no aparezca, al contrario de sus hermanos, en los contratos protocolizados por su padre invita a pensar que fuera el mayor de los varones y que naciera también en Guadix³². Su aprendizaje debió transcurrir en el taller familiar de escultura, donde adquirió los recursos necesarios para realizar obras de imaginería y el componente intelectual necesario para proyectar y diseñar trazas. Juan de Freila no fue solamente escultor y ensamblador de retablos, sino también pintor; una doble especialización laboral que el maestro siempre aporta como elemento de identificación en las escrituras notariales. Aunque no existen datos por el momento acerca de su formación en el campo de la pintura, ésta pudo producirse en Granada, donde residió la familia por algún tiempo, o bien en Guadix, en el taller de los pintores Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar, especializados en la pintura de imaginería y también en la obra “de pincel” o pintura propiamente dicha (Lázaro, 2005: 61-76). Estas especialidades permitirían a Freila la proyección y acabado completo de las imágenes contratadas, la policromía, dorado y estofado de los retablos y la pintura de tableros y lienzos.

La formación de Juan de Freila se extendió también al campo de la arquitectura y la edificación en general, gracias al contacto con las obras de cantería de la ciudad de Guadix dirigidas o vinculadas a Juan Caderas de Riaño. Al margen de su relación con la traza arquitectónica, existe constancia de su relación con la carpintería de lo blanco y con las armaduras de madera. No fue ésta una actividad fundamental en su vida, sino un conocimiento más, o al menos eso creemos, a falta de una posición consolidada en el campo escultórico y ante un presente incierto. Sus primeros trabajos conocidos están ligados precisamente a la obra de carpintería y talla del *Mirador* de la plaza principal o mayor de la ciudad de Guadix, realizado en 1606, y

³² La vinculación por nacimiento con Guadix se deduce a partir de las afirmaciones de Pedro de Freila Guevara en las escrituras notariales otorgadas en Córdoba, en las que afirma ser natural de esta población.

desaparecido durante la Guerra Civil. Freila contrataría la obra de sus techos o cubiertas, integrada por los canes y florones, además de la labor de los cartones de la sobreescalera, cuya ejecución compartiría con el carpintero Pedro de Mezqua³³. Igualmente contrataría la realización de los canales de plomo, rematada inicialmente al maestro de hacer órganos de origen portugués Juan Bernabé³⁴. Es posible que también esté relacionada con esta obra la ejecución de un escudo de mármol, según una traza propia, concertada con Juan Caderas de Riaño. Muy expresivamente Freila exponía en la escritura que su tasación debía realizarse por escultores “*que ayan usado dicho arte de escultura*”³⁵.

Con el año 1606 también se relaciona una escritura de contrato para la enseñanza del oficio de escultor o pintor y por espacio de siete años a Francisco Caderas, un joven de catorce años e hijo de Juan Caderas de Riaño³⁶. Posiblemente sólo experimentó con la talla ya que años más tarde, tras la muerte del padre, es documentado como cantero en la obra de la iglesia de Iznalloz.

Al igual que sus hermanos, Juan de Freila probó suerte en otros lugares con un horizonte laboral más amplio. Con seguridad se trasladó a Granada, donde residía desde 1613 al menos y donde contrató, en enero de 1614, la hechura de una imagen de Santa Ana Triple para Alcudia de Guadix (Galisteo, 2010:378). A partir de su propio testimonio conocemos una estancia y vecindad anterior en Córdoba, atraído por los grandes proyectos civiles y religiosos de esta ciudad y posiblemente alentado por su hermano Pedro. En Córdoba presentaría trazas para las obras del puente sobre el río Guadalquivir y para el retablo mayor de la Catedral.

Juan de Freila sería uno de los maestros propuestos a la Junta de Obras y Bosques, por los oficiales mayores de la Alhambra, para cubrir el puesto de maestro mayor de obras de las casas reales de Granada. En dicha propuesta, realizada el 21 de enero de 1620, es denominado exageradamente como arquitecto y escultor, alegándose expresamente entre sus méritos su pasada relación con Córdoba: “*dice que trazó la puente de la ciudad de Córdoba y el retablo de la iglesia mayor*” (Galera, 2014: 135). Por último, se aporta como un mérito más el dato de su parentesco directo con Pedro Freila de Guevara, maestro mayor de la catedral de Córdoba: “*y que es hermano del maestro mayor de las obras della*”. Tanto Freila como los otros candidatos fueron convocados para ser examinados en Madrid por Juan Gómez de Mora, quien consideró que tenían un conocimiento insuficiente de matemáticas, y fueron rechazados por la citada Junta que designó a Francisco de Potes como arquitecto en funciones (Galera, 2014: 136).

En 1620 Freila aparece casado con doña Luciana de Roxas, sin que consten otros datos acerca de su procedencia, lazos familiares o incluso descendencia. Su apellido

³³ Archivo Municipal e Histórico de Protocolos, Guadix (AMPGu), protocolos notariales, prot. 319, ff. 501-502. En la obra participaron también inicialmente Antonio de Navas y Pedro de Orihuela que la abandonaron sin acabarla. La escritura se fecha en 18 de noviembre de 1606.

³⁴ AMPGu, prot. 319, ff. 238-240. Escritura fechada en 2 de julio de 1606.

³⁵ AMPGu, prot. 317, ff. 114-115. Escritura fechada en 9 de febrero de 1606.

³⁶ AMPGu, prot. 319, ff. 522-523. En la escritura se especifica que debía ser “*uno de los dos artes al que mas se aplicare y el que quisiere escoger [...]*”.

remite sugestivamente a los Raxis-Roxas o Rojas sin que se haya podido establecer un vínculo con esta extensa familia.

Por las mismas fechas en las que se desarrollaba el proceso para la selección del maestro mayor de las obras reales de la Alhambra, Juan de Freila tuvo ocasión de conocer en Granada el proyecto del convento de Nuestra Señora de la Piedad de Baza para construir el retablo de la capilla mayor de su iglesia. Este proyecto, que asumiría de manera independiente y total, influiría positivamente en el desarrollo de su trabajo como escultor deparándole nuevos encargos. Aunque inicialmente siguió conservando su vecindad en Granada, Freila acabaría estableciendo su vecindad en Baza en 1623³⁷, debido posiblemente a las halagüeñas perspectivas laborales que la ausencia de otros escultores en la ciudad dejaba entrever³⁸. Lo cierto es que, a lo largo de varios años, ejecutaría diferentes imágenes y retablos para Baza, Castril y otras poblaciones de la vecina provincia de Almería como Bacares, Sorbas y Abla, convirtiéndose algunas de ellas en imágenes patronales de especial devoción.

EL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE LA MERCED DE BAZA

En fechas anteriores a 1620 el comendador y frailes del convento de la Merced de Baza decidieron la realización del retablo para la capilla mayor de su iglesia. La documentación de la que se dispone permite conocer que la configuración artística e iconográfica de la capilla era precaria y que, al parecer, su altar sólo contaba con un tabernáculo, donde se exponía la imagen de la Virgen de la Piedad, así como varias imágenes de santos. Esa sobriedad ornamental resultaba poco acorde con la importancia creciente de la citada imagen, que había adquirido fama de milagrosa debido a las curaciones extraordinarias en su haber. En la mentalidad mercedaria quedaba claro que la Virgen de la Piedad debía exponerse en un marco digno y acorde con su categoría devocional y a ello contribuyeron algunas de sus iniciativas como la demanda de limosnas.

Los primeros pasos para la ejecución del retablo comenzaron con el encargo de una traza a un maestro de identidad desconocida y de la cual se disponía al comenzar 1620. El día 9 de enero de 1620 el comendador del convento bastetano fray Fernando Muñoz otorgaba un poder notarial a favor de fray Hernando de Santiago³⁹, comendador del convento de la Merced de Granada, con el objetivo de que pudiera realizar las gestiones necesarias para la ejecución del retablo: *“concertar y concierte con cualesquier personas, entalladores, escultores, pintores u otras personas la hechura del retablo que este dicho convento quiere hacer para el altar mayor que está en la iglesia de dicho convento*

³⁷ En 1625 alquilaría una casa en la calle Zapatería por un año.

³⁸ Ante la ausencia de escultores fueron algunos carpinteros los que trabajaron como ensambladores de retablos, concretamente Andrés de Mata, Gregorio García, Juan Martínez Ramal y Luis de Molina. Éste último enseñaría esta doble especialidad a Pedro de Cavallos en 1624.

³⁹ Archivo de Protocolos Notariales, Granada (APG), distrito notarial de Baza, prot. 536, ff. 59-60. Se trata de un personaje de especial interés, maestro de la Orden, teólogo y polémico predicador, muy famoso en su época debido a sus especiales dotes para la oratoria. Inmortalizado por Pacheco y Zurbarán y difundida su efigie mediante la calcografía, después de una azarosa vida caracterizada por los frecuentes enfrentamientos con la Inquisición, la curia pontificia, la nunciatura, las autoridades de su propia Orden y el cabildo de la Catedral de Sevilla, fue nombrado comendador del convento de la Merced de Granada, cargo que desempeñó hasta 1628 (Ollero, 2011: 281-314).

y en que esta nuestra señora de la Piedad [...]”. En el citado poder se establecían algunas condiciones que debían estar presentes en el concierto, concretamente las dimensiones del retablo, fijadas en trece varas y media de alto y nueve varas y media de ancho, es decir en algo más de diez metros y medio de alto y siete y medio de ancho. Igualmente, importante era la cuestión económica ya que, debido a sus estrecheces, los mercedarios bastetanos habían fijado el presupuesto del retablo en “*no más de setecientos ducados [...]”*. El tema de la traza quedó también fijado ya que el retablo debía atenerse a la “*planta y traza que tiene el padre comendador Santiago [...]”*, pudiéndose deducir el protagonismo del comendador del convento granadino en la elección del desconocido tracista, que bien pudo ser Juan de Freila.

Las gestiones del comendador Santiago no dieron el fruto esperado, aunque sí debieron ser determinantes para despertar el interés de Juan de Freila en el proyecto, que se desplazó hasta Baza para reunirse directamente con los mercedarios e intentar negociar un precio más alto por el retablo. El intento tuvo éxito ya que el precio previsto inicialmente se elevó en doscientos ducados más y, en este incremento, debieron influir los cambios o innovaciones introducidas en la traza por este maestro.

El acuerdo para la ejecución del retablo⁴⁰ se plasmó en una escritura otorgada en Baza, el día 16 de marzo, y tras una negociación económica a la que se alude en el documento. El primer dato que se aporta es precisamente el precio, fijado en 900 ducados “*y no mas ni menos [...]”*. Aunque las condiciones no abundan en detalles, sí permiten precisar que se trataba de un retablo de pintura y escultura, con una mayor presencia de la obra de escultura y talla. A cargo de Freila quedaba la arquitectura, escultura, pintura, talla, dorado y estofado y, por tanto, su ejecución completa. Las dimensiones fueron las previstas inicialmente, sin que se produjeran cambios. Poco o casi nada se dice de su estructura salvo que estaba dividida en tres partes, es decir dos cuerpos y ático además de tres calles. Algo más se aporta sobre la iconografía presente en la traza, consistente en un total de ocho esculturas; concretamente las imágenes de Dios Padre, Cristo crucificado, San Lorenzo, Santa Catalina y dos santos mercedarios además de dos virtudes. Este pequeño programa se completaba con un tablero de pintura al óleo, con “*Nuestra Señora de la Merced debajo del manto [...]”*, y otro tablero con un fondo crepuscular para la imagen de Cristo crucificado; concretamente la vista de un celaje “*eclisado con sus lejos [...]”* además de la luna y el sol. Ambas pinturas ocuparían la calle central. Por referencias posteriores conocemos la inclusión de un tabernáculo para la imagen de la Virgen de la Piedad.

El plazo estipulado para la realización del retablo fue de un año debiendo quedar asentado en la capilla mayor, por lo tanto, para mediados de marzo de 1621. No obstante, su conclusión quedaba condicionada directamente con la efectividad de los tres pagos establecidos en el contrato, de forma que Freila podía retrasar el acabado y la entrega del retablo si el convento dilataba el pago.

El 23 de mayo doña Luciana de Roxas, esposa de Freila, suscribía notarialmente la obligación de su esposo y se comprometía igualmente a la realización del retablo⁴¹,

⁴⁰ APG, distrito notarial de Baza, prot. 536, ff. 123-126v. Todas las referencias citadas en adelante corresponden a este fondo notarial.

⁴¹ APG, prot. 536, ff. 236v-237.

cumpliendo así con la obligación de aportar las fianzas. En la escritura se especifica que, de cara a posibles o futuros problemas relacionados con su ejecución, ambos se acogían al fuero y justicia de la ciudad de Guadix y renunciaban al fuero de la ciudad de Granada, de donde eran vecinos.

La realización del retablo se desarrolló a lo largo de 1620 y 1621 y, posiblemente, durante algunos meses de 1622⁴². Esa duración excesiva pudo deberse tanto a la dilación de los pagos como a la ejecución simultánea de otros encargos documentados, por parte del artista, para rentabilizar su estancia. La dilación fue acompañada de algunas mejoras espontáneas introducidas por Freila, y no decididas por los mercedarios, y que legalmente no influyeron en una subida del precio fijado en el contrato, que fue satisfecho al escultor tras su conclusión y sin conflicto alguno por su parte. Sin embargo, y con posterioridad, Freila puso una demanda al convento reclamando cierta cantidad de maravedís por las mejoras y obras realizadas en el retablo. Inicialmente el convento quiso defenderse de las acusaciones de Freila responsabilizándolo de las mejoras y alegando que no le debía nada, pero finalmente la comunidad optó por llegar a una solución económica con el escultor y evitar así la judicialización del problema. Según la escritura otorgada el 3 de julio de 1622, el escultor recibió dos fanegas de trigo en grano, las cantidades adeudadas al convento por varios particulares que en total sumaban 158 reales⁴³, además del anterior tabernáculo, en el que se había expuesto a la Virgen de la Piedad.

El retablo mercedario quedó plenamente terminado, según se deduce de una referencia incluida el 25 de junio de 1622 en una escritura notarial, otorgada por el padre comendador Fray Fernando Muñoz, ante la prohibición del obispo de Guadix a los mercedarios de pedir limosnas. En ella se aludía expresivamente a: *“la grande autoridad y decencia con que tienen la imagen de nuestra señora en su tabernaculo en medio de un rico retablo todo dorado que con las limosnas de los fieles y buena industria y cuidado del dicho padre comendador se ha hecho [...]”*⁴⁴.

No existen referencias acerca del aspecto del retablo salvo al hecho de que no cubrió por entero el muro principal de la capilla, por lo que fue ampliado años más tarde. El 26 de diciembre de 1650 el comendador fray Rodrigo de Ávila contrataba con el pintor y dorador Alexo Mexía de la Cueva las labores relativas al dorado, encarnado y estofado de *“todo lo añadido nuevo al retablo del dicho convento e iglesia del, columnas fruteros y bultos que estuvieren y esten por dorar [...]”*. Igualmente fue completado con un banco o predela: *“con que el banco en que estan los grifos debajo del retablo han de ser jaspeados y los grifos fruteros molduras del dicho campo dorados y estofados de colores lo que tocara a cada cosa [...]”*⁴⁵. Aunque se desconoce la identidad del escultor y ensamblador que llevó a cabo la ampliación, ésta pudo ser realizada por Cecilio López, discípulo y cuñado de Alonso de Mena, el único escultor documentado en Baza en esas fechas. Para plantear esa atribución cabe tener en cuenta las buenas relaciones entre la orden mercedaria y Cecilio López, así como la colaboración entre Cecilio López y Alejo

⁴² Un detalle que conocemos gracias a una nota manuscrita introducida por el artista en la escultura del Cristo de Bares y en la que manifestaba estar en el convento en la fecha correspondiente a 1622.

⁴³ APG, prot. 537, ff. 150r-151v.

⁴⁴ APG, prot. 537, f. 138.

⁴⁵ APG, prot. 734, ff. 567.

Mexía a lo largo de más de dos décadas. El repertorio formal descrito coincide con el añadido por Cecilio López, en 1662, al retablo mayor de la iglesia de Santiago de Baza y con el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Presentación de Huéneja. La construcción del camarín para la Virgen de la Piedad en 1689 implicaría el sacrificio de parte de la calle central del retablo para abrir el arco de comunicación. Finalmente, el retablo sería sustituido por otro nuevo, contratado en 1738 con Gabriel Jiménez (Magaña, 1977: 433-434).

EL CRISTO CRUCIFICADO DE LA CAPILLA DE ANTONIO DE MIRANDA

El nombre de Juan de Freila se relaciona igualmente con la talla de un crucificado realizado entre 1620 y 1621 para la capilla del jurado Antonio de Miranda, situada en el convento de la Merced. La comunidad mercedaria cedió el 28 de mayo de 1620 a Antonio de Miranda un espacio descubierto, situado junto al testero de la capilla mayor, para la construcción de su capilla. Su ejecución sería concertada el día 7 de junio del mismo año con el maestro de cantería Alonso de Medina, posiblemente su tracista, y con el también cantero y maestro de albañilería Martín de Gámez. Este proceso coincidió con el trabajo de Juan de Freila en el retablo mercedario por lo que Miranda concertó con el escultor la realización de la imagen que había de presidir la capilla, un cristo crucificado, cuyo modelo debió ser el crucificado que Freila realizó para el retablo mayor de este templo. La relación de Freila con esta obra queda establecida gracias a una escritura de ajuste de cuentas entre Juan de Freila y Antonio de Miranda, fechada en 14 de mayo de 1622, en la que se aporta la noticia⁴⁶.

EL CRISTO CRUCIFICADO PARA BACARES (ALMERÍA)

El crucificado de Antonio de Miranda fue, a su vez, el modelo de otra imagen conocida posteriormente con el nombre de *Cristo del Bosque* o de Bacares. Antes de terminarla, Freila introdujo en su interior una nota manuscrita en la que dejaba sentada su autoría⁴⁷. La nota fue descubierta con motivo de la restauración de la imagen llevada a cabo por José Almunia en 1866 (Magaña, 1978: 433-434). Gracias a estas circunstancias se conocía la paternidad de Freila sobre la escultura, aunque no la escritura ni la fecha concreta de ejecución.

La realización de la imagen fue concertada en Baza, el 8 de septiembre de 1621, entre Juan de Freila, que declaraba ser vecino de Granada, y Francisco Ramos, vecino de Bacares⁴⁸, que debía representar a la ermita, hermandad, o población a la que estaba destinada⁴⁹. Aunque el contrato no es muy amplio en cuanto a detalles, sí se

⁴⁶ APG, prot. 571, ff. 126v-127r.

⁴⁷ La grafía se corresponde con la utilizada por Freila en la firma de los documentos estudiados y dice así textualmente: “año de xpto/ 1622 † 1622/ Juan Ladron freila izo esta hechura s^a de xpto/ estando en baza aziendo/ el retablo de la virje de la pieda/ ella sea con todos amen”.

⁴⁸ APG, prot. 537, ff. 92- 93.

⁴⁹ De hecho, es bastante significativo que en la tradición oral acerca de su origen se establezca su aparición en relación con el “hermano Ramos”, que desapareció tras el hallazgo de la imagen. Ante esta coincidencia onomástica creo que el hermano Ramos y Francisco Ramos fueron una misma persona; probablemente el ermitaño encargado del cuidado de la ermita y también la persona que

establecían en él las dimensiones de la imagen, “*dos varas de alto desde la punta del pie hasta la coronilla [...]*”. Aparte de ello se requería “*su semexança de crucificado [...]*” así como la inclusión de la cruz y título, que debían realizarse de escultura y pintura. Lo interesante del documento es que, como en muchos otros casos de este tipo de encargos, se establecía el modelo de referencia para su ejecución con una absoluta claridad, “*sigun y en la forma que esta el de la capilla de Miranda en la capilla de nuestra señora de la Merced [...]*”. El precio quedó concertado en 54 ducados, que serían pagados en tres plazos. La imagen debía entregarse totalmente acabada en Baza para el domingo de Lázaro de 1622.

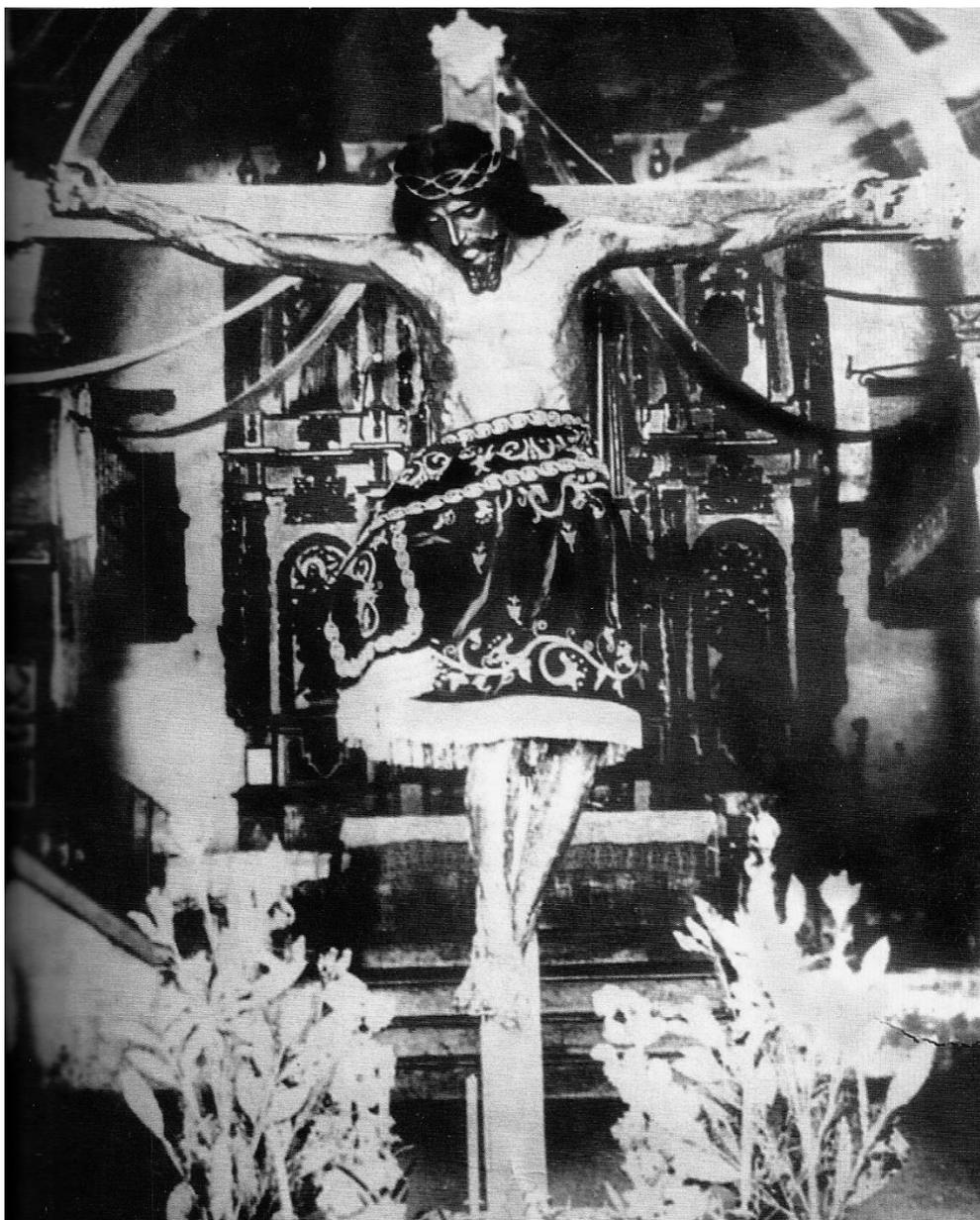


Fig. 1. *Cristo de Bacares* (desaparecido). Juan de Freila Guevara. 1621-1622. Bacares (Almería). Procedencia: Centro de Estudios *Pedro Suárez*.

encargó la imagen.

Aunque la mayor parte de esta escultura fue destruida en la Guerra Civil⁵⁰, se conservan fotografías que permiten conocer de manera general su aspecto⁵¹. Según lo anteriormente expuesto Juan de Freila realizó una interpretación que debía atenerse a la iconografía de Cristo crucificado difunto, una exigencia que hizo realidad con el diseño de la cabeza vencida hacia delante y levemente girada hacia el hombro derecho, sin enturbiar la percepción del semblante y facilitando así la cercanía con el devoto. El rigor de la muerte quedó expuesto en el tratamiento demacrado del rostro, en el que destacaban la nariz afilada, los ojos y boca entreabiertos y el diseño de la barba con dos largos mechones helicoidales. A nivel expresivo, Freila definió una imagen caracterizada por su serena quietud y sin apenas notas de sufrimiento en su semblante. En el tratamiento general desarrolló el esquema del crucificado de tres clavos, con brazos rectos en paralelo con el travesaño y sin apenas desplome, marcando casi un ángulo de noventa grados. Igualmente imprimió unas notas de tensión al modelado anatómico del enjuto torso y brazos. Esa tensión se completó con el justo dinamismo de la silueta, marcada por los giros alternos de cabeza, torso, rodillas, y pies en especial, con la disposición en aspa.

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE BAZA

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Baza contó con una capilla propia en la nueva iglesia del convento de Santo Domingo, que fue ornamentada con un retablo concertado con Gregorio García en 1620. Por razones económicas el retablo quedó sin concluir, tarea que afrontaría la hermandad en 1622. El día 12 de abril la cofradía, representada por su prioste el regidor Diego de Arredondo, su mayordomo Hernando Martínez y otro hermano de la cofradía, Blas de la Torre Ruiz, concertaban con Juan de Freila y el pintor y dorador Juan de Fuensalida la pintura y el dorado de esta obra, hoy perdida⁵². En la escritura los cofrades se refieren al retablo precisando que faltaban por realizar en él su dorado “y otras cosas”. Gracias al detalle de las condiciones puede conocerse que se trataba de un retablo de estructura arquitectónica, compuesto de banco, un cuerpo y ático que alojaba la imagen escultórica de un crucificado, posiblemente realizado por Freila.

Según se desprende del contrato la hermandad había previsto la realización de un retablo de pintura de forma que todavía quedaba por desarrollar el programa iconográfico previsto, directamente relacionado con la Virgen del Rosario. Para las cuestiones del dorado los cofrades impusieron como modelo otro retablo existente en la iglesia, concretamente el retablo del jurado Alonso de Navarrete, modelo también de la traza del retablo. En lo referente a la pintura, en el banco debían disponerse cinco tableros con cinco misterios del Rosario; otros cuatro tableros al

⁵⁰ En 1940 fue encargada una nueva imagen en Granada, a un autor de identidad desconocida en la actualidad, y que integró en ella los pocos restos que quedaron de la talla original. Aunque a lo largo de años se creyó que lo conservado fue un brazo, los estudios llevados a cabo durante el proceso de restauración por Joaquín Gilabert López, en 2015, han podido determinar que lo conservado es la pierna izquierda, desde la rodilla.

⁵¹ En esas fotografías la imagen aparece expuesta a la devoción popular con una larga cabellera postiza y corona de espinas y con faldilla superpuesta sobre el paño de pureza, elementos que impiden valoraciones precisas sobre la misma.

⁵² APG, prot. 627, ff. 259-262.

óleo con imágenes de santos se dispondrían en el cuerpo del retablo propiamente dicho, así como en cada uno de los pedestales, quedando pendiente su elección. Por último, cabe destacar que el tablero que acogía la imagen escultórica del crucificado debía completarse con las imágenes de la Virgen y San Juan y con un fondo de celaje con la luna y el sol. La obra debía estar concluida y asentada en el retablo para el día de San Miguel, percibiendo Freila y Fuensalida la cantidad de 120 ducados pagados en tres plazos.

La participación de Juan de Fuensalida en esta obra hace necesaria una reflexión acerca de su identidad. Fuensalida fue un pintor y dorador, de procedencia desconocida, que consta como vecino de Granada en 1621 y 1622. Su traslado a Baza debió producirse a finales de 1621, con la finalidad de participar en alguna obra en concreto, ya que permaneció en esta ciudad como “estante” durante un espacio de cuatro meses, aproximadamente, para avecindarse posteriormente en ella. Intuimos que esa obra pudo ser el retablo de la Merced; que su llegada fue propiciada por Freila, a quien debió conocer en Granada, y que las expectativas laborales en la zona debieron influir muy positivamente en su decisión de asentarse en Baza. El 18 de abril de 1622 alquilaba una casa por un año y, diez días después, daba poderes notariales a un vecino de Granada para recoger las escasas pertenencias que había dejado en esa ciudad cuatro meses antes; concretamente un arca con algunos vestidos y algunos papeles de dibujos (Gila, 2021: 102). Ese contenido abona la idea de las cualidades de Fuensalida como tracista o diseñador, idea refrendada por el hecho documentado de que fue también pintor. Fuensalida estableció con Baza unos lazos sólidos gracias a su matrimonio con María de los Ríos en 1625⁵³ documentándose su presencia en la ciudad al menos hasta 1629.

Durante este periodo Juan de Fuensalida estableció con Juan de Freila una interesante colaboración artística de manera que puede afirmarse que Fuensalida debió ser el pintor de algunas de las imágenes escultóricas contratadas y realizadas por Freila. De igual manera Fuensalida contrató en solitario la realización de obras de imaginería, que debió ceder a Freila para su talla, ocupándose de su policromía con posterioridad. Fuensalida trabajó también en las labores de policromía y dorado de varios retablos, así como en la definición de su iconografía, con pinturas al óleo sobre tableros. En mayo de 1623 contrataría con el escribano Juan de Zarain, mayordomo de la cofradía de la Concepción, el dorado del retablo de la capilla de esta hermandad, a excepción de los tableros de pinturas. En septiembre de ese año contrataría la pintura y dorado de una caja de madera para la imagen de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Oria⁵⁴. El 5 de julio de 1624 contrataría con Pedro Tamayo el dorado de un retablo dedicado a la figura de Cristo para la iglesia de Oria, cuya labor de ensamblaje fue contratada ese mismo día con el carpintero bastetano Gregorio García⁵⁵. Su labor incluyó la pintura de unos celajes como fondo del tablero que había de alojar una imagen de Cristo crucificado. Al año siguiente contrataría la policromía y dorado del retablo realizado por el carpintero Juan Martínez para la

⁵³ La documentación relacionada con la dote permite conocer que era hijo de Jerónimo de Fuensalida y María Bautista.

⁵⁴ APG, prot. 647, ff. 172-173.

⁵⁵ Gregorio García había realizado en 1613 las andas para la imagen de la Virgen del Rosario de esta población.

capilla de Francisco de Arenas, en la iglesia de Santiago de Baza (Segura, 2019: 121-122), así como siete lienzos con pinturas al óleo. El rastro de Juan de Fuensalida se pierde antes de terminar la década, posiblemente debido a su traslado a otra ciudad.

EL RETABLO DE LA COFRADÍA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS DE BAZA

El trabajo de Freila y Fuensalida en el retablo de Nuestra Señora del Rosario debió influir positivamente en el hecho de que otra hermandad, fundada en este convento, decidiera contratar los servicios del escultor. Así el 12 de junio de 1622 Freila contrataba con el mayordomo y los hermanos de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús la realización de un retablo hoy desaparecido. La citada hermandad, fundada en fechas anteriores a 1555, contaba con una capilla propia desde años anteriores donde se custodiaba una imagen de Jesús nazareno realizada en Úbeda por el escultor Luis de Zayas. Concertado por un precio de 600 reales, el retablo debía cubrir el muro principal de la capilla y ajustarse a la traza realizada por Juan de Freila, con una valoración de los elementos arquitectónicos si nos atenemos a los escasos detalles a los que se aluden en la escritura. De lo que no cabe duda es que debía alojar la imagen titular lo que debió condicionar su traza. El retablo fue entregado en blanco, tal y como se convino, y aún estaba pendiente su acabado en 1625, año en el que se documenta alguna donación económica o limosna para ayudar a su dorado⁵⁶.

SAN SEBASTIAN PARA CASTRIL (GRANADA)

El día 11 de julio de 1623 Juan de Freila concertaría la realización de una escultura de San Sebastián para la villa de Castril⁵⁷. El encargo fue realizado por Andrés Hernández, vecino de la citada villa, y muy posiblemente representante de una cofradía o hermandad. Aunque de manera breve la escritura aporta una descripción de la imagen: “*una hechura de un san sebastian de escultura encarnado todo el cuerpo el paño dorado y gravado todo bien hecho y acabado conforme a buen arte y las diademas y las saetas doradas y gravadas las plumas dellas [...]*”. La altura de la imagen quedó fijada en vara y media. El contrato incluía la realización del árbol, elemento fundamental en la iconografía del martirio de San Sebastián, que debía dorarse previamente para aplicar después la policromía, consistente en “*color verde encima transparente [...]*”. El trabajo, valorado en 412 reales, debía estar concluido para su entrega el día de pascua de navidad.

NUESTRA SEÑORA DEL BUEN SUCESO PARA ABLA (ALMERÍA)

El nombre de Juan de Freila está ligado también a la población almeriense de Abla, para la que realizaría en 1624 la imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso*. El contrato para su ejecución se fecha el día 15 de junio en Baza, hasta donde se desplazó Pedro

⁵⁶ APG, prot. 538, ff. 302-303. Donación de Pedro López, señor de ganado, por valor de 400 reales a Juan Marin de Salas, hermano mayor de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús.

⁵⁷ APG, prot. 538, ff. 296-297.

de Torres, síndico y procurador de dicha población, con la finalidad de realizar el encargo. Según se desprende de la escritura de obligación, Pedro de Torres encargó a Freila una imagen de ese título, con un niño sobre el brazo y de una vara de alto.



Fig. 2. *Nuestra Señora del Buen Suceso* (desaparecida). Juan de Freila Guevara. 1624. Abia (Almería). Procedencia: Jesús González Clares.

El encargo se completó con unas andas procesionales de estructura arquitectónica, compuestas de lecho pintado de jaspe verde, cercado por barandillas de balaustres con los nudos dorados en blanco, cuatro columnas y “*cuatro manzanillas de remate dorado y gravado [...]*”. Todo ello debía estar terminado y dispuesto para ser entregado el día 8 de diciembre. El precio concertado fue de 45 ducados. Pocos años después la imagen mariana pasó a ser una de las cuatro imágenes que formaron parte de la procesión de los *Santos Mártires* de Abla y, gracias a estas circunstancias, se conserva alguna fotografía que permite a grandes rasgos apreciar su aspecto⁵⁸.

La interpretación realizada por Freila presenta a la Virgen con una disposición frontal, con un ligero *contrapposto* subrayado por el plegado de los paños, y los brazos extendidos hacia el frente; en el izquierdo sostiene la imagen del niño, dispuesto frontalmente, y en el derecho porta un cetro. Como indumentaria, velo blanco, túnica y manto terciado, plegado y recogido sobre el brazo izquierdo. Quizá el aspecto más destacado sea la serena sencillez de su semblante potenciado por el rostro ovalado, de facciones muy delicadas, y por el trabajo del pelo partido sobre la frente y labrado con largos y ondulados mechones. La Virgen del Buen Suceso desapareció en 1936, junto con las imágenes de los *Santos Mártires*, realizándose con posterioridad una nueva imagen.

SAN ROQUE PARA LA COFRADÍA HOMÓNIMA DE SORBAS (ALMERÍA)

La popularidad alcanzada por las imágenes de Juan de Freila se extendió a otras poblaciones de la provincia de Almería. El 9 de septiembre de 1626 Freila contrataría con Pedro Carrasco y Bartolomé Hernández, mayordomos de la cofradía de San Roque de Sorbas, la realización de una escultura policromada de San Roque, hoy desaparecida, destinada a la ermita del mismo nombre⁵⁹. Para su ejecución, el escultor tendría como referencia la imagen homónima conservada en la ermita de San Cosme de Baza⁶⁰. La imagen tendría una vara de altura y se entregaría totalmente acabada en cuanto a policromía y dorado. Además de la imagen se encargaron al escultor unas andas procesionales, cercadas con barandilla de balaustres. El 10 de agosto de 1627 Pedro Carrasco otorgaba una nueva escritura en la cual declaraba haber recibido de Juan de Freila ambos encargos⁶¹. Entre los testigos se encontraba Juan de Fuensalida, una muestra más de las relaciones entre ambos pintores.

Al margen de las obras documentadas podrían atribuirse a Freila varias imágenes contratadas por Juan de Fuensalida. Concretamente una imagen de San Francisco, de vara y cuarta de alto, destinada a la villa de Oria (Almería) y contratada el 6 de octubre de 1626⁶², así como una figura de San Gregorio, de vara y media, destinada

⁵⁸ Mi agradecimiento a Jesús González Clares, restaurador y conservador de bienes culturales, por la fotografía que ilustra este estudio, posiblemente fechada en la primera década del siglo XX.

⁵⁹ APG, prot. 575, ff. 1114-1115.

⁶⁰ Intuimos que esta imagen, hoy desaparecida, pudo ser realizada por Juan de Freila lo que justificaría que se indicase como modelo.

⁶¹ APG, prot. 459, f. 508. En el documento se aclara que aún no se había satisfecho el pago completo por los encargos, manifestando el citado mayordomo que aún le debía al escultor 113 reales, una cantidad que le pagaría en Baza para el día de nuestra señora de septiembre, es decir para el día 8.

⁶² APG, prot. 575, ff. 465-466.

a la villa de Orce (Granada)⁶³, contratada el 16 de septiembre de 1628. El plazo de entrega se estipuló en un año, un plazo largo que invita a pensar en la posibilidad de que Juan de Freila no residiese ya en Baza, como parece refrendar el hecho de que no se localice documentación referente a este maestro en estas fechas.

Pasado este periodo marcado por los encargos, que debieron ser más que los documentados, Juan de Freila abandonó Baza para establecerse nuevamente en Guadix donde, en 1635, sería tasador del retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Miguel (Gómez-Moreno Calera, 2010: 272; Lázaro, 2013: 145-146).

TRAZA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE BAZA

La última obra documentada de Juan de Freila para Baza es la traza para el retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santiago. Solicitada al artista en fechas desconocidas, su paternidad sobre la traza fue dada a conocer por Magaña (1977: 608) gracias a una breve pero clara afirmación de su autoría en las condiciones para la ejecución del retablo⁶⁴. Según se deduce de esta documentación los beneficiados de la citada fábrica parroquial encargaron a Juan de Freila la traza del retablo para la capilla mayor de la iglesia. Posiblemente la finalidad no fue otra, sino que el escultor se ocupase también de su ejecución, aunque el proyecto no se hizo realidad. En fechas posteriores los beneficiados sacarían adelante el proyecto con el problema inicial de verse dueños de una traza sin condiciones. Por este motivo encargaron su redacción a Alonso de Mena y Juan Bautista Balfagon, tras lo cual la obra del retablo fue pregonada en Baza y en Granada celebrándose el remate el día 4 de diciembre de 1632. A la puja no acudió Freila, aunque sí concurrieron desde Granada los escultores Alonso de Mena, Juan de Alfaro, Alonso Benítez y Cecilio López y, desde Baza, el ensamblador Juan Martínez Ramal. Fue a este último al que se adjudicó la obra, aunque solamente se encargó de la labor de ensamblaje, según declaraba años después⁶⁵, corriendo a cargo de otro maestro la obra escultórica. Ese otro maestro debió ser Cecilio López, cuya presencia comienza a documentarse en Baza coincidiendo con los inicios y desarrollo de la obra del retablo, por lo que muy posiblemente debió ocuparse de la obra de talla y escultura.

La ejecución del retablo resultó problemática en el orden económico y artístico. La fábrica parroquial tenía pocos recursos y en 1639 aún no había concluido los pagos a Martínez Ramal, por lo que se vio obligada a satisfacerlos con el traspaso de cantidades adeudadas por particulares. En 1651 aún se adeudaban a Cecilio López 600 reales por el retablo. El resultado artístico no fue el esperado debido a los errores cometidos por el ensamblador con las medidas, por lo que el retablo no cubrió totalmente el muro de la capilla mayor. Para solventar el problema, se recurrió a una

⁶³ APG, prot. 460, ff. 589-590.

⁶⁴ Las condiciones aparecen insertas entre la documentación adjunta (pregones, posturas y remate fechados entre octubre y diciembre de 1632) a la escritura de contrato para la ejecución del retablo, suscrita entre el licenciado Juan Serrano, cura y mayordomo de la fábrica de la citada iglesia, y el carpintero y ensamblador Juan Martínez Ramal, vecino de Baza, fechada el 6 de marzo de 1633. APG, prot. 545, ff. 220-235.

⁶⁵ APG, prot. 677, f. 40. La escritura fue otorgada en 24 de enero de 1648.

reforma y ampliación que sería llevada a cabo por Cecilio López en 1662. Las fotografías conservadas permiten apreciar el aspecto de este retablo, hoy desaparecido. Si se suprimen de él los aditamentos de esa reforma nos encontramos con un retablo que mantiene las pautas romanistas en la tercera década del siglo. Estructurado en banco, dos cuerpos y ático y cinco calles, aflora en él una rigidez de líneas subrayada por columnas y entablamentos, así como por los planos rectangulares de las cajas que alojan altorrelieves y esculturas. Otros elementos presentes en él como la superposición de órdenes, los frontones curvos y el gran frontón recto del remate conviven con los remates piramidales habituales en la época. En todo caso su aspecto da idea de cómo pudo ser el retablo mayor de la Merced.

CONCLUSIÓN

La actividad documentada de Juan de Freila Guevara permite destacar su relación con la actividad edilicia municipal de Guadix y sus obras complementarias, como es el caso de las armaduras de madera y la decoración heráldica. De igual manera permite destacar sus cualidades como tracista, escultor, pintor y ensamblador de retablos. Aunque su obra está hoy desaparecida, sus contratos de escultura confirman sus habilidades para crear imágenes devocionales destinadas a la contemplación popular. Entre estas imágenes destaca muy especialmente la iconografía del crucificado, una temática que debió abordar en más ocasiones que las tres documentadas en este estudio. La traza del retablo mayor de la iglesia de Santiago supuso el fin de la presencia artística de Freila en Baza y, su remate y ejecución, el comienzo de una nueva etapa marcada por la llegada y vecindad de Cecilio López Criado. Será este maestro, primeramente, desde Granada y posteriormente con la apertura de su taller, el encargado de satisfacer a lo largo de más de treinta años, la amplia demanda de imágenes devocionales, andas procesionales, urnas sepulcrales y retablos para diferentes poblaciones granadinas y de las provincias limítrofes de Almería y Jaén.

BIBLIOGRAFÍA

- Asenjo Sedano, C. (1996). *Guadix: Guía histórica y artística*. Granada: Diputación Provincial.
- Galera Mendoza, M.E. (2014). *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad/Patronato de la Alhambra y Generalife/Comares.
- Galera Mendoza, M.E. (2019). *Artistas y artesanos en las obras reales de la Alhambra: la época de los Austrias*. Granada: Universidad.
- Galisteo Martínez, J. (2010). “Panorama escultórico andaluz de los siglos XVI y XVII: el caso de Córdoba”, en Gila Medina, L. (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625*. (pp. 377-382). Madrid: Arco libros.
- Garrido Pérez, M. y Segura Ferrer, J.M. Tres obras inéditas del escultor Cecilio López Criado. *Péndulo. Papeles de Bastitania*, nº 13 (2012), pp.71-90.

- Gila Medina, L. (2021). *Pintores granadinos en la Edad Moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1989). *Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*. Granada: Universidad.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2010). “Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII”, en L. Gila Medina (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. (pp. 239-272). Madrid: Arco/libros.
- Lázaro Damas, M. S. Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar. Dos pintores del renacimiento giennense en la diócesis de Guadix, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 18 (2005), pp. 61-76.
- Lázaro Damas, M. S. Los Freila Guevara. Una familia de escultores accitanos, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 26 (2013), pp. 129-150.
- Magaña Visbal, L. (1978). *Baza histórica*. A. García de Paredes (ed.). Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca, vol. II.
- Ollero Pina, J. A. Cerrad el pico al “Pico de oro”. Fr. Hernando de Santiago, un predicador político en la España de Felipe III. *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 1 (2011), pp. 281-313.
- Segura Ferrer, J. M. y Valero Segura, C. La capilla de Francisco de Arenas y Cabrera en la iglesia de Santiago de Baza (siglo XVII), *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 32 (2019), pp. 113-126.
- Valverde Madrid, J. Pedro Freila Guevara. Un escultor barroco, *Boletín de Bellas Artes*, nº 5 (1977), pp. 169-200.

EL ALTAR MONUMENTAL DEDICADO A SAN GIOVANNI BOSCO EN LA IGLESIA DE LA CASA MADRE DE LA CONGREGACIÓN SALESIANA: UN PROYECTO DEL ARQUITECTO MARIO CERADINI

The monumental altar dedicated to saint Giovanni Bosco in the church of the Salesian Congregation's motherhouse: a Project by architect Mario Ceradini

Ana Martín García, Universidad de Bolonia

Fecha de recepción: 3/05/2022

Fecha de aceptación: 22/10/2022

RESUMEN: El presente artículo aborda la historia de la creación del altar monumental de san Giovanni Bosco. Se describe la composición, la simbología de la estructura y sus partes mediante el estudio y análisis de las fuentes coetáneas.

PALABRAS CLAVE: Altar, Mario Ceradini, Fedele Giraudi, San Giovanni Bosco, Turín, Italia

ABSTRACT: This article deals with the history of the creation of the monumental altar of saint Giovanni Bosco. This study describes the composition and symbolism of the structure and its parts through a review and analysis of historical sources.

KEYWORDS: Altar, Mario Ceradini, Fedele Giraudi, Saint Giovanni Bosco, Italy

La madrugada del martes 31 de enero de 1888 don Giovanni Bosco expiraba⁶⁶. Ese mismo día se permitió la visita al difunto por parte de conocidos cercanos, de la aristocracia de la ciudad, de los salesianos y las hijas de María Auxiliadora. El cuerpo fue posteriormente colocado en el presbiterio, delante del altar, de la Iglesia de San Francisco de Sales, que se preparó como capilla ardiente⁶⁷. A partir de la detallada crónica de *L'Unità Cattolica*, *Il Corriere Nazionale* y el *Bollettino Salesiano*, conocemos el continuo fluir de personas que llegaban para despedirse del difunto (Stella, 1988: 27-35). El 2 de febrero el cuerpo fue colocado en un ataúd y trasladado bajo la cúpula del santuario de María Auxiliadora en un catafalco para celebrar la misa de *requiem* oficiada por el primer obispo salesiano: don Giovanni Cagliero. Con la autorización de las autoridades municipales, el cortejo fúnebre recorrió las calles de Turín al finalizar la eucaristía.

Según la ley vigente del momento, como cualquier otro cadáver, el cuerpo de don Bosco debía ser colocado en el cementerio fuera de los límites de la ciudad. No obstante don Bosco había expresado su deseo de permanecer en los subterráneos de la iglesia que había erigido a María Auxiliadora en Valdocco⁶⁸. A la espera de la autorización, se retrasó el entierro hasta el 4 de febrero, momento en el que se obtuvo el permiso de la prefectura para la inhumación del cuerpo a las afueras de la ciudad en el colegio salesiano de Valsalice. Los restos mortales de don Bosco fueron llevados en un coche fúnebre hasta el lugar.

Desde el momento de su muerte don Bosco fue objeto de profunda admiración, respeto y devoción. Pero su fama de santidad se inició y se extendió incluso mientras vivía. El 19 de marzo de 1888, en la primera carta circular de don Michele Rua como primer sucesor de don Bosco, invitaba a recoger y recopilar testimonios para iniciar la Causa de Beatificación (Rua, 1910: 17-19). En 1889 los miembros del V Capítulo General firmaron la petición para introducir la Causa de Beatificación (González, 2014: 80) y así iniciar los procesos canónicos con el fin de reconocer su santidad (Giraudi, 1935: 244-274; Stella 1988, 61-235; Lenti, 2019: 535-567)⁶⁹.

El 24 de julio de 1907 don Bosco es proclamado venerable (Rua, 1910: 516-521). El proceso apostólico comenzó el 4 de abril de 1908 y el primer examen oficial de los restos mortales se realizó el 13 de octubre de 1917. Las Actas se aprobaron bajo el pontificado de Benedicto XV el 9 de junio de 1920. El 16 de mayo de 1929 tuvo lugar la exhumación del cuerpo en Valsalice. El 2 de junio de 1929 fue proclamado beato

⁶⁶ Don Giovanni Melchiorre Bosco (I Becchi, 16 agosto 1815 - Turín, 31 enero 1888), fundador de la obra salesiana: la Pía Sociedad de San Francisco de Sales (1859), religiosos conocidos como "salesianos" (SDB); el Instituto de las Hijas de María Auxiliadora (1872), hermanas conocidas como "salesianas" (FMA); y la Asociación de Cooperadores Salesianos (1876).

⁶⁷ Se conserva una serie de cinco fotografías *post mortem* realizadas por el fotógrafo Carlo Felice Deasti con la ayuda del pintor Giuseppe Rollini. La última de esta serie fotográfica fue tomada en la Iglesia de San Francisco de Sales (Soldà, 1987: 210-213).

⁶⁸ Don Bosco fue promotor y constructor de cuatro iglesias: la iglesia de San Francisco de Sales en el barrio de Valdocco en Turín (1851-1852); la iglesia de María Auxiliadora de Valdocco en Turín (1865-1868); la iglesia de San Juan Evangelista en el barrio de San Salvario en Turín (1870-1882); y la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en el barrio del Castro Pretorio en Roma (1879-1887) – Tesis doctoral en elaboración.

⁶⁹ La documentación relativa al proceso de beatificación y canonización de don Bosco se encuentra en las secciones de la Causa de los Santos en el Archivo Salesiano Centrale de Roma y la archidiócesis de Turín.

bajo el pontificado del papa Pío XI. Una semana después, el 9 de junio, la urna cruzó las calles de la ciudad de Turín: desde Valsalice hasta Valdocco, con el propósito de colocar el cuerpo del Beato en la Basílica de María Auxiliadora. El 1 de abril de 1934 fue proclamado santo.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ALTAR MONUMENTAL: APROXIMACIÓN DOCUMENTAL (1929-1938)

En la iglesia de la Casa Madre de la Congregación Salesiana en Turín se concentra una doble devoción: la de María Auxiliadora y la de san Giovanni Bosco⁷⁰. No obstante, con anterioridad a la fecha de la proclamación de don Bosco como santo y en vista de una cada vez mayor afluencia de devotos y peregrinos, la idea de la ampliación de la Iglesia afloró como una necesidad ante la objetiva falta de espacio. Esta decisión siguió de cerca los pasos del Fundador, quien en un momento determinado comenzó el proyecto constructivo de la Iglesia de María Auxiliadora ante la necesidad de obtener más espacio del que otorgaba la Iglesia de San Francisco de Sales (Lemoyne, 1909: 333-334).

En 1925 don Filippo Rinaldi, tercer sucesor de don Bosco, había encargado los trabajos de ampliación al arquitecto Mario Ceradini, quien presentó el primer estudio⁷¹. Cuatro años después, en enero de 1929, en una carta destinada a los Cooperadores Salesianos publicada en el *Bollettino Salesiano*, don Filippo Rinaldi hizo público el proyecto de ampliación de la Basílica:

E qui mi s'affaccia un altro pensiero, che da tempo mi preoccupa, e non vorrei ancor manifestarvi, sebbene mi paia conveniente comunicarvelo; ve lo dirò, quindi, in tutta confidenza, come se parlassi con ciascuno in privato.

Insieme con l'impegno d'erigere il Tempio di Maria Ausiliatrice in Roma, ho sempre davanti a me il bisogno di compiere nuovi lavori nel Santuario di Maria Ausiliatrice in Torino. Bisogna preparare, nella chiesa madre dell'Opera Salesiana, una degna accoglienza al Ven. D. Bosco per il giorno che sarà, come speriamo, elevato agli onori degli altari. Allora Egli dovrà avere, non solo un altare, bello e decoroso, ma anche un posto capace d'accogliere i suoi figli e i numerosi devoti, che accorreranno a invocarlo. Anche questo lavoro importerà una spesa non indifferente; e appunto per questo mi permetto di accennarvelo, perchè è una grave obbligazione che ci stringe; e chi sa che questo semplice accenno non muova qualche cuore, nobile e generoso, amico e ammiratore di Don Bosco, ad assumersi, interamente per sè, il gloriosissimo compito!. (Rinaldi, 1929: 7)

⁷⁰ La iglesia fue construida bajo la dirección y promoción de don Bosco entre 1865 y 1868. Bajo el rectorado de don Michele Rua se llevó a cabo una compleja intervención externa e interna: destacó la intervención en el aparato decorativo, que añadió nuevas pinturas y esculturas. La ampliación llevada a cabo entre 1935 y 1940 transformó la estructura y el aparato devocional y litúrgico. La Virgen venerada bajo el título de *Auxilium Christianorum* es una devoción anterior a don Bosco, pero que junto con la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, fue característica de su obra. En este sentido, la Virgen como Auxilio de los cristianos es reconocida popularmente como “la Madonna di don Bosco” (Anzini: 1914, 5).

⁷¹ Mario Ceradini (1864-1940), fue presidente de la Real Academia Albertina de Bellas Artes de Turín y Director de la Real Escuela Superior de Arquitectura de Turín. (Giraudi, 1948: 23)

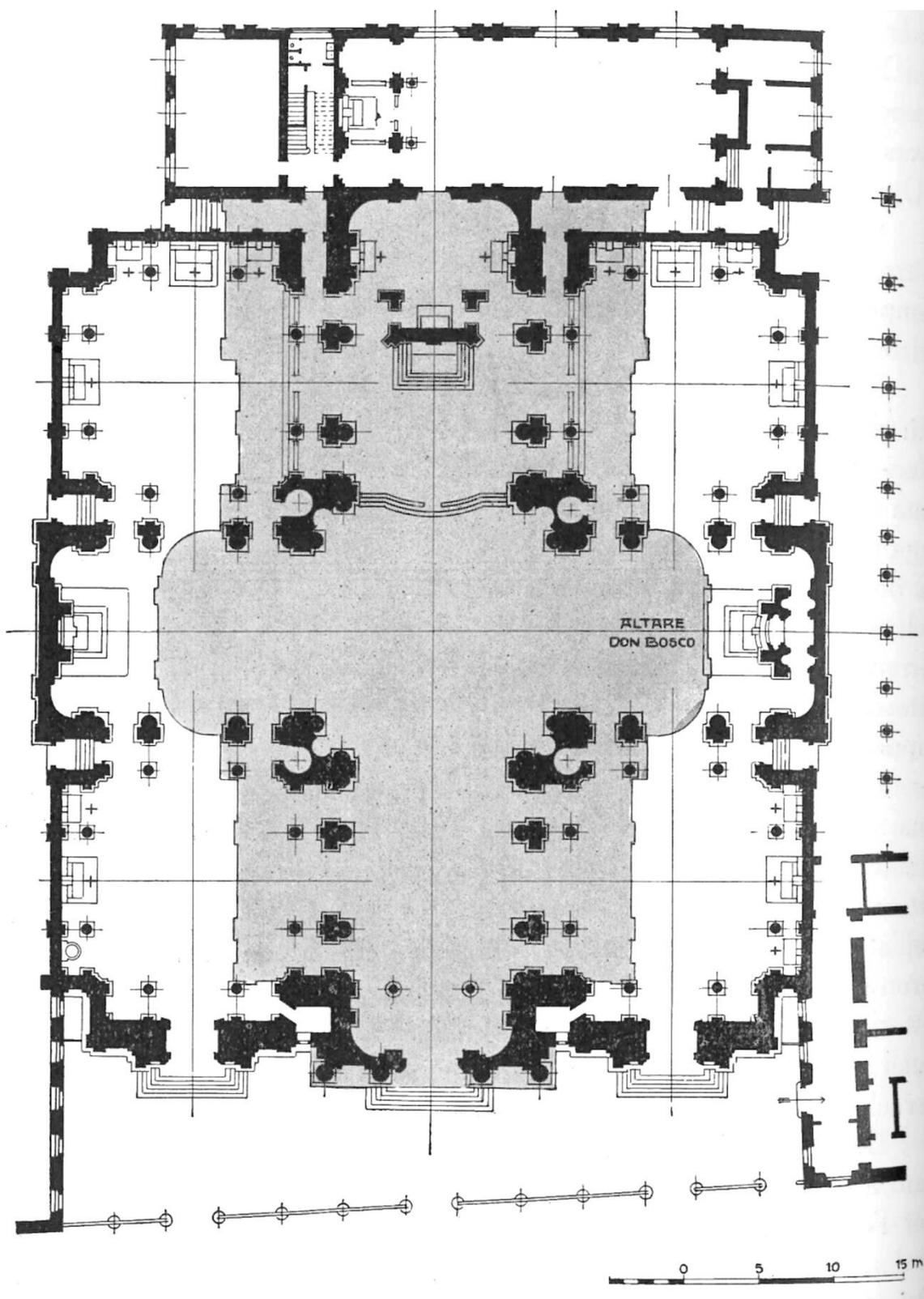


Fig. 1. Proyecto de ampliación de la Basílica de María Auxiliadora, Mario Ceradini, 1929. SEI.

El ecónomo general don Fedele Giraudi presentó la planimetría del proyecto ese mismo año (**fig. 1**) (Giraudi, 1929: 176-188)⁷². Por primera vez apareció una detallada descripción y se adjuntó la reproducción de los bocetos de la ampliación (Giraudi, 1929: 178) pero no del altar, del que se realizó una descripción textual:

Nel santuario ampliato l'altare a don Bosco deve indiscutibilmente occupare un posto d'onore.

Come chiaramente appare dalla planimetria, esso è collocato nel braccio destro della crociera. Tale braccio ha le dimensioni piuttosto di una chiesa che di una cappella; ricco di decorazione architettonica, coperto da una maestosa volta a botte, fiancheggiato dai trifornici che immettono nelle cappelle laterali e bene illuminato, offre all'altare di don Bosco la sede imponente e solenne che gli è dovuta.

Il carattere architettonico del nuovo altare sarà consono allo stile della chiesa; ma il tono, diciamo così, sarà alquanto più elevato e grandioso. Esso non sorgerà addossato al muro di fondo, ma alquanto distaccato. Una balaustra recinge la zona dell'altare elevata di un gradino: due altri gradini portano alla predella sulla quale si alza la mensa ed i piani pei candelieri.

Dietro a questi, in uno spazio coperto ad arcosolio ed aperto dalle due parti, verrà, a suo tempo, collocata l'urna di don Bosco. Tutto l'altare è fiancheggiato da ricchi motivi architettonici; nel centro domina il quadro posto tra colonne sormontate da un ricco timpano.

La salma di don Bosco non solo potrà essere visibile da tutti i fedeli che si troveranno dinanzi all'altare, ma potrà anche essere avvicinata dai fedeli stessi che sfileranno dietro.

Il 9 giugno prossimo, giorno che ricorda la dedicazione del tempio dell'Ausiliatrice, la salma di don Bosco sarà portata trionfalmente de Valsalice nel santuario, e collocata provvisoriamente nella cappella dei Santi Martiri.

Nella capella sepolcrale di Valsalice, nel luogo preciso dove riposò per circa 42 anni la salma venerata di don Bosco, sarà eretto un altare. L'artistico basso rilievo di marmo che è nel prospetto del sepolcro e difeso da un cristallo, è destinato ad ornare il nuovo altare del Beato, progettato nel santuario dell'Ausiliatrice (Giraudi, 1929: 186-188).

El primer proyecto de ampliación de Mario Ceradini preveía la demolición de toda la estructura original de la iglesia. En 1948, don Fedele Giraudi describió la situación:

Il Ceradini col suo progetto d'ingrandimento trasformava l'attuale croce latina della chiesa in croce greca, costruendo quattro grandi cappelle negli angoli rientranti che le navate formano incrociandosi. Tale ingrandimento era evidentemente il massimo che si potesse desiderare e ottenere, sia in relazione alla forma e alle proporzioni architettoniche della chiesa esistente, sia rispetto agli edifici che la circondavano e che, da una parte almeno, dovevano subire qualche demolizione. Il progetto, grandioso e anche audace, dopo molte e laboriose discussioni, era già stato approvato, quando improvvisamente la morte, il 5 dicembre 1931, rapì l'indimenticabile don Rinaldi (Giraudi, 1948: 23).

⁷² Don Fedele Giraudi (1875-1964), sacerdote salesiano. Como ecónomo general (1924 al 1964) llevó a cabo una importante labor en la gestión del patrimonio de la Congregación Salesiana. (Rodinò y Valentini, 1969: 143).

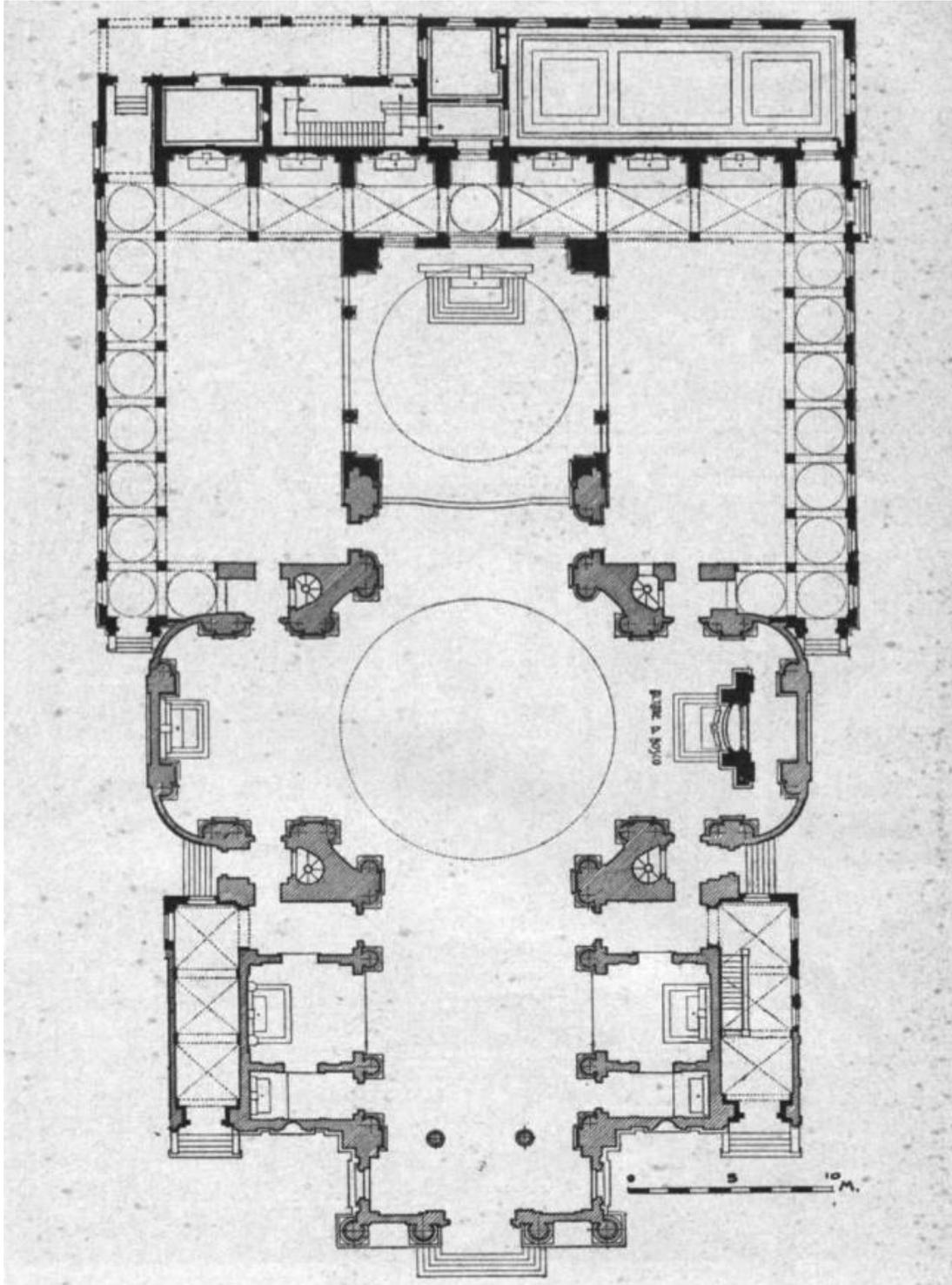


Fig. 2. Proyecto de ampliación de la Basílica de María Auxiliadora, Giulio Valotti, 1934. SEI.

El cuarto sucesor de don Bosco, don Pietro Ricaldone, solicitó una nueva propuesta al arquitecto Giulio Valotti, finalmente seleccionada como proyecto de ampliación definitivo (fig. 2)⁷³. Este proyecto implicaba la demolición del coro, sacristía y parte

⁷³ Giulio Valotti (1881-1953) salesiano coadjutor, arquitecto (Rodinò y Valentini, 1969: 286-287).

del ábside, pero respetaba casi por completo la estructura original de la iglesia construida por don Bosco (**fig. 3**). Sin embargo, Mario Ceradini procedió con el proyecto del altar presentado y descrito por Giraudi, incluyendo algunas pequeñas modificaciones, aunque la idea general se mantendría.

Questo secondo progetto, studiato dall'architetto salesiano Giulio Valotti, e presentato dall'Economo Generale al Rettore Maggiore e al suo Capitolo, fu approvato all'unanimità e ne fu deliberata l'immediata esecuzione. La chiesa di don Bosco doveva subire la minima mutilazione possibile: la demolizione dell'abside. Al prof. Ceradini che aveva affrontato le prime e spiegabili diffidenze e opposizioni di quanti avrebbero voluto che la chiesa rimanesse così com'era, e si era studiato, incoraggiato anche da D. Rinaldi, di superare le gravi difficoltà tecniche per realizzare l'ardita impresa, restò l'onore di essere l'autore dell'altare di don Bosco. Era in Natale del 1934 (Giraudi, 1948: 25).



Fig. 3. *Basilica de María Auxiliadora*, ca. 1935. Foto: Archivio del Antico Centro di Documentazione storica e popolare mariana del Santuario di Maria Ausiliatrice. Turín.

Cuando todavía no se habían publicado los bocetos de la ampliación en el *Bollettino Salesiano*, localizamos la que será la única reproducción fotográfica del altar provisional del Beato en la revista (**fig. 4**), contextualizada dentro de una carta de don Pietro Ricaldone (Ricaldone, 1934: 33-35). En esta imagen se identifica la urna de madera dorada esculpida por Sebastiano Concas con los restos mortales de don Bosco y el retrato del Beato realizado en 1929 por Lodovico Pogliaghi ubicado en el altar dedicado a san Pedro⁷⁴. El 12 de abril de 1934 inició oficialmente el trabajo de

⁷⁴ La urna fue esculpida por el coadjutor salesiano Sebastiano Concas (1890-1963) y realizada siguiendo los bocetos (actualmente los originales no han sido localizados) del arquitecto Giulio

construcción con la colocación de la primera piedra del altar (**fig. 5**) (Favini, 1934: 220-222). Un mes después, don Fedele Giraudi realizó la descripción de los proyectos (Giraudi, 1934: 114-116) junto con el boceto (**fig. 6**) en el *Bollettino Salesiano*:

L'altare sarà un degno trono che dovrà tramandare alla posterità la grandezza e la tenerezza del nostro amore verso Don Bosco. Esso sorgerà nel braccio destro del Tempio; e non sarà addossato al muro di fondo, ma alquanto isolato, come monumento che racchiuderà nel centro, in forma visibilissima, in cospetto del celebrante e del popolo, l'urna colle gloriose spoglie mortali del Santo. In alto dominerà il quadro posto tra colonne sormontate da un ricco timpano coronato dallo stemma della Società Salesiana: Don Bosco vi apparirà in gloria, prostrato dinanzi alla Vergine Ausiliatrice. Nella parte posteriore dell'altare, nella raccolta intimità d'uno scurolo coperto da una cupoletta ovale, i suoi Figli potranno sostare in preghiera accanto all'urna del Padre, o sfilare colle migliaia di devoti che accorreranno a lui nelle maggiori solennità. Il carattere del nuovo altare è in perfetta armonia con lo stile della Chiesa, e nella magnificenza architettonica dell'opera troveranno posto marmi rari e metalli preziosi che la pietà dei fedeli vorrà tributare alla glorificazione del Santo (Giraudi, 1934: 114).



Fig. 4. *Altar provisional del beato don Bosco en la Basílica de María Auxiliadora, enero 1934.*
Foto: *Bollettino Salesiano* de febrero 1934.

Valotti. Fue firmada mediante una placa de pequeñas dimensiones por la *Scuola Profess. Le. D. Bosco S. Benigno Canavese*, donde Concas fue profesor de dibujo durante 50 años. En el año 1934 fue utilizada la misma urna para la canonización de don Bosco. Posteriormente, en 1960, en el primer centenario de la muerte de don Giuseppe Cafasso, acogió también sus restos mortales. (Rodinò y Valentini, 1969: 94). Actualmente forma parte de las salas de la colección permanente del Museo casa don Bosco en la sala dedicada a la beatificación y canonización de don Bosco. La colocación del retrato de *don Bosco beato* firmado por Pogliaghi en el altar fue descrita en la publicación del Catálogo de la SEI. (1930: 2). El altar dedicado a san Pedro fue construido hacia el año 1873. La tela la *Consegna delle chiavi*, es una obra de Filippo Carcano realizada hacia 1869: es el cuadro mejor documentado de la época, dado que se conserva la correspondencia epistolar manuscrita (Motto, 1996: 564-655, 576-577; Motto, 1999: 75-76, 102-103). Una vez demolido el altar de san Pedro, original de la época de don Bosco, para la construcción del proyecto de Mario Ceradini, el cuadro fue destinado a la cripta de la Basílica, donde se realizó una capilla dedicada al santo (Giraudó y Biancardi, 2004: 286; Borello, 1988: 64).

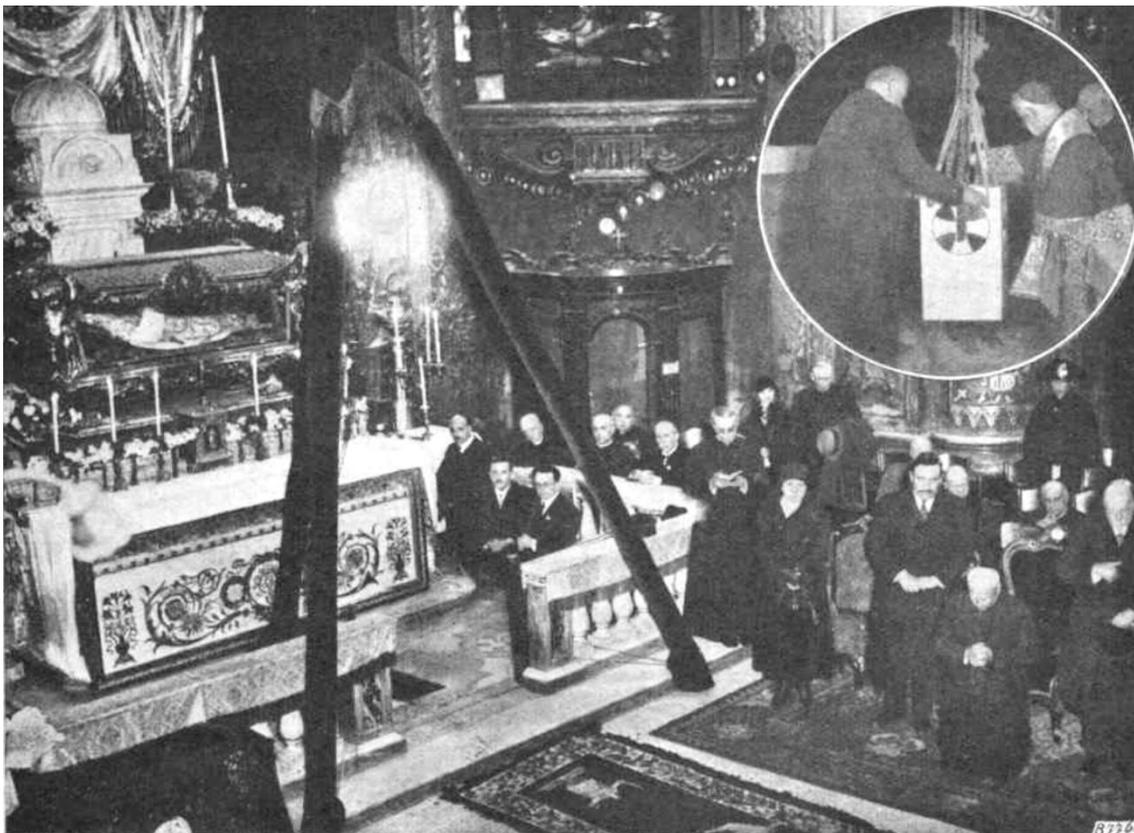


Fig. 5. Colocación de la primera piedra del altar, 12 de abril de 1934. Foto: Bollettino Salesiano de junio-julio 1934.

Esta descripción del altar fue utilizada un año después en la nueva edición actualizada de *L'Oratorio di don Bosco* de don Fedele Giraudi (Giraudi, 1935: 212-214). En junio de 1935 el *Bollettino Salesiano* notificó la visita de la Reina Elena de Montenegro del 13 de abril (Favini, 1935: 163-167) y la donación del oscuro mantel de altar bordado con el acrónimo FERT y el escudo de la casa Savoia (fig. 7)⁷⁵.

La construcción del altar fue llevada a cabo del 12 de abril de 1934 al 9 de junio de 1938 (Giraudi, 1948: 25). Con la conmemoración del quinto centenario de la muerte de don Bosco se inauguró el altar y la ampliación de la Iglesia. Los restos mortales de don Bosco, que habían sido conservados en una urna provisional durante esos años, en la madrugada del 7 de junio de 1938 fueron depositados con una solemne celebración de forma permanente en el nicho del nuevo altar.

⁷⁵ En la vitrina de la sala de la beatificación y canonización del Museo casa don Bosco encontramos un artefacto híbrido que busca obtener reminiscencias de este momento: el mantel de altar inventariado y catalogado por Laura Borello y actualmente como una de las piezas de las salas de la colección permanente desde octubre de 2020, no es el que aparece en la fotografía del *Bollettino Salesiano* (Borello 1988: 91-92, 170; Favini: 1950, 203). El frontal (it: *paliotto*), también inventariado y catalogado por Borello en los años ochenta es conservado en la misma vitrina, donde se encuentra de manera incorrecta enmarcado por una cornisa que no aparece en la fotografía, pero que recuerda a la utilizada años después en la beatificación de Domenico Savio en el altar mayor de la Basílica (Zerbino: 1952, 89).



Fig. 6. *Proyecto de la construcción del altar de san Giovanni Bosco*, Mario Ceradini, fotografía de la maqueta, ca. 1930. Foto: *Bollettino Salesiano* de abril-mayo 1934.

La extensa y detallada descripción realizada por don Alberto Caviglia en agosto de 1938 es de vital importancia por el contexto histórico en el que se escribe: una vez inaugurado el altar (Caviglia, 1938: 182-183)⁷⁶.

⁷⁶ Alberto Caviglia (1868-1943), sacerdote salesiano, escritor. (Rodinò y Valentini, 1969: 76-78). Esta descripción se ha ido utilizando con posterioridad en los discursos oficiales de la Congregación y en los textos de divulgación principalmente publicados en el *Bollettino Salesiano* de los últimos años, pero



Fig. 7. Altar con el mantel donado por la reina Elena de Montenegro, 1935. Foto: Archivio Salesiano Centrale – Sezione dell'Archivio Fotografico e Audiovisivo.

ENTRE BOCETOS, MAQUETAS Y DESCRIPCIONES TEXTUALES

No se ha localizado hasta la fecha el boceto o diseño original del altar del arquitecto ni la maqueta de la cual se realizaron las reproducciones fotográficas para la difusión de los trabajos y la descripción del proyecto con anterioridad a su ejecución⁷⁷. Desde nuestros conocimientos actuales, se desconoce si se han conservado, dado que tampoco se han publicado. Estos bocetos y maquetas de los que conocemos su existencia por las publicaciones oficiales, no se encuentran inventariados ni catalogados entre el material conservado actualmente en el *Archivio Salesiano Centrale* de Roma ni el *Archivio Ispettorale ICP* de Valdocco, a excepción de las fotografías. Por otro lado, tampoco forman parte de las piezas y objetos que han sobrevivido a los avatares del tiempo en la casa madre salesiana y, concretamente, en el *Centro Salesiano di Documentazione Storica e Popolare Mariana*, del que se ha nutrido el actual Museo casa don Bosco⁷⁸.

El *Periodico mensile illustrato del Santuario Basilica di Maria Ausiliatrice in Torino* publica una reproducción fotográfica de la maqueta en su totalidad (**fig. 8**) (1930: 107), de la

sin hacer referencia directa a la fuente y a su autoría.

⁷⁷ No obstante, conocemos los detalles del proceso del proyecto gracias a los discursos narrativos contemporáneos de divulgación en el *Bollettino Salesiano* y las publicaciones del ecónomo general don Fedele Giraudi.

⁷⁸ En el año 2014 se decidió suprimir el museo del *Centro Salesiano di Documentazione Storica e Popolare Mariana*, que fue instalado en la cripta de la Basílica de María Auxiliadora. Tras su inauguración en 1918, fue renovado en 1978 bajo la dirección de don Pietro Ceresa.

que hemos localizado una de las fotografías conservadas (**fig. 9**). Mientras, el *Bollettino Salesiano* solo realizará difusión de la parte central correspondiente al altar (**fig. 6**). Esta reproducción fotográfica conservada en su materialidad e incluida de manera inédita en el presente estudio, fue intervenida y actualizada: se colorearon partes, se difuminaron otras, se recortaron y pegaron sobre ella imágenes para modificar las escenas en las vidrieras y se cambió el cuadro del pintor Paolo Giovanni Crida (**fig. 10**). En la estampa sería la imagen utilizada en el recuerdo oficial de la ampliación de la Basílica y el 50° aniversario de la muerte de don Bosco. Posteriormente, será en el *Bollettino Salesiano* en el que aparece la primera reproducción fotográfica del altar terminado (Favini, 1938: 175) (**fig. 11**).



Fig. 8. *Boceto maqueta del altar del beato don Bosco*, fotografía de la maqueta de ca. 1930. Foto: Periodico del Santuario-Basilica di Maria Ausiliatrice junio 1930.



Fig. 9. *Boceto maqueta del altar del beato don Bosco*, fotografía de la maqueta de ca. 1930
Foto: Archivo Salesiano Centrale – Sezione dell'Archivio Fotografico e Audiovisivo.



Fig. 9. *Boceto maqueta del altar del beato don Bosco*, fotografía de la maqueta de ca. 1930
Foto: Archivo Salesiano Centrale – Sezione dell’Archivio Fotografico e Audiovisivo.



Fig. 11. *Altar de san Giovanni Bosco*, Mario Ceradini, fotografía, 1938. Foto: Bollettino Salesiano agosto 1938.

ANÁLISIS, DESCRIPCIÓN Y SIMBOLOGÍA DEL ALTAR

El altar fue concebido con el propósito de que la urna fuese colocada en alto y no a un nivel inferior, como sucede en la gran mayoría de los altares con reliquia (**fig. 12**). De esta manera sería visible desde diferentes puntos de vista desde el interior de la Basílica y, una vez se acercaran los fieles al altar, “tutti potessero avvicinarsi all’urna del Santo per parlargli quasi a tu per tu, per invocarlo con preghiera più intima e confidente, così come avviene nella grande basilica di Padova presso l’urna di S. Antonio” (Giraudi, 1948: 60).

Se decidió la construcción con una doble intención: que el altar fuera un monumento a don Bosco y un signo de devoción gracias a la exposición y veneración de la urna con sus restos mortales.



Fig. 12. *Altar de San Giovanni Bosco*. Foto: Andrea Cherchi. 31 enero 2021.

EL CONJUNTO MARMÓREO, LA BALAUSTRADA DE ACCESO Y EL PAVIMENTO

La estructura marmórea en su conjunto se encuentra separada del muro del crucero. Las piezas de la composición de la estructura en mármol se encuentran adornadas con motivos ornamentales vegetales en bronce dorado. Se ha utilizado una gran variedad de mármol en su construcción: verde de Issorie, amarillo de Siena y rojo de Numidia. El cuerpo central presenta una estructura realizada por cuatro grandes columnas corintias de jaspe rojo de Gaessio; el basamento de amarillo siena y pilastras en plintos verdes. Las columnas presentan decoración vegetal en bronce dorado en los capiteles y el basamento.

En los dos zócalos superpuestos de la parte inferior de la estructura marmórea se encuentra un rombo enmarcado en un rectángulo con el monograma radiado en bronce con las siglas SJB que hacen referencia a *Sanctu Joannes Bosco*.

En el presente artículo, dividimos el conjunto marmóreo del altar para su estudio y análisis en tres partes diferenciadas en su parte frontal: la parte inferior, en la que se encuentra el altar, tabernáculo y la urna del santo coronada por la cabeza de un querubín; la parte intermedia o central corresponde a la pintura de altar con la representación del santo; y, en la parte superior de la estructura, como punto más elevado, se encuentra un tímpano con el centro abierto que permite el acceso de la luz de las vidrieras. Coronando todo el conjunto, se encuentra el escudo de la Congregación Salesiana sostenido por dos ángeles, esculturas obras de Emilio Musso.

Al conjunto se accede por los escalones del presbiterio en mármol amarillo de Siena mediante una puerta que da acceso al altar, que queda rodeado por una serie de columnas que conforman la balaustrada que se cierra y abre al culto mediante la puerta de bronce realizada por Luisoni. En el pavimento del presbiterio encontramos mármol brocatel (it: *brocatelli*) de Siena, rojo Issorie y verde.

EL ALTAR Y EL TABERNÁCULO



Fig. 13. *La faz de don Bosco*. Hacia 1929. Foto: Andrea Cherchi. 31 enero 2021.

Los dos paneles que conforman la estructura superior del altar fueron trabajados por G. Fiaschi de Pietrasanta: se encuentran pequeñas hornacinas que contienen cuatro estatuas de pequeñas dimensiones realizadas en bronce dorado. Estas figuras representan las virtudes cardinales: la prudencia, la paciencia, la fortaleza y la templanza. La composición se realiza con pilastras de paneles de ónice y malaquitas unidas con una fundición en bronce.

En el centro de la estructura estaba el tabernáculo realizado en lapislázuli y malaquita, con una puerta de plata y una pequeña cúpula realizada en ónice antiguo de Locarno y coronado por una cruz (actualmente la puerta del tabernáculo está decorada con jade y lapislázuli y al centro aparece la figura del Agnus Dei). Este tabernáculo se encontraba en el altar en medio de una serie de seis candelabros de grandes dimensiones y otros cuatro de menor tamaño en bronce dorado realizados por la Escuela de Arte Cristiano Beato Angelico de Milán (actualmente se presenta únicamente con cuatro candelabros) (**fig. 13**).

LAS ESCULTURAS DE LA FE Y DE LA CARIDAD

El altar se encuentra flanqueado por dos esculturas realizadas por Nori de Verona, que no se encuentran en las fotografías históricas ni forman parte de los proyectos conservados (Fig. 8-11). Representan la Fe y la Caridad y simbolizan las virtudes de don Bosco (Giraudi, 1948:61). Cada una de ellas, cubiertas por un velo, dirige la mirada hacia el altar. La figura de la Fe, que fija su mirada hacia el tabernáculo, sostiene con sus dos manos el cáliz, del que brota la hostia con una aureola circular. La Caridad mira hacia la parte inferior del altar y presenta con las dos manos un corazón llameante con aureola.

LA URNA DEL SANTO

El punto central de toda la estructura del altar diseñado por Mario Ceradini es la urna del santo, que se encuentra elevada con respecto a la mesa de altar y presenta la suficiente altura para ser vista desde diversos ángulos desde el interior de la iglesia. La urna está diseñada siguiendo los bocetos, actualmente no localizados los originales, de Giulio Casanova de la Academia Albertina y ejecutada por la *ditta* Chiampo, que fundirá más tarde la urna de la santa Maria Mazzarello (Borello, 1988: 65).

La urna está realizada en plata, latón y cristal y se encuentra colocada en un lóculo cerrado, que recibe luz artificial por la parte superior. El interior de la urna está decorado con una paloma radiante que aparece entre estrellas y querubines.

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO DEL SANTO

La representación de la fisonomía del santo realizado en cera es una llamada a la incorruptibilidad del cuerpo, como un signo milagroso que llama a su santidad. Simboliza el fenómeno de los cadáveres incorruptos que se veneran en los santuarios cristianos católicos y ortodoxos. Sobre la veneración de las reliquias de los santos la

referencia clásica es la del papa Benedicto XIV, quien escribió el tratado *De cadaverum Incorruptione*.

La urna contiene una reproducción del cuerpo de don Bosco, vestido con la vestimenta litúrgica sacra, tendido en un lecho cubierto de terciopelo rojo con bordados de oro. Los paramentos litúrgicos son una donación del papa Benedicto XV en el quinto centenario de la consagración del Santuario. Según Giraudi la vestimenta litúrgica

non coprono un semplice manichino, ma vestono realmente il corpo del Santo che è ben conservato, con le carni dissecate in perfetto stato di mummificazione. Il capo è deposto in un cofano che fa parte del guanciale. Quello che si vede, come anche le mani, sono maschere modellate dallo scultore Cellini e dipinte da Cussetti (Giraudi, 1948: 62).

No obstante, entre el material documental de la época se hace referencia directa al trabajo del escultor Gaetano Cellini, quien sería el encargado de realizar el molde de yeso de la faz de don Bosco durante la primera revisión de los restos mortales (**fig. 14**). Esta información será posteriormente repetida en los discursos narrativos de la historiografía oficial salesiana: “la salma di don Bosco, vestita di paramenti sacri donati dal papa Benedetto XV, fu qui trasferita da Valsalice nel 1929. Il volto e le mani sono maschere di cera modellate dal Cellini e dipinte da Carlo Cussetti”(Giraud y Biancardi, 2004: 295).



Fig. 14. *La faz de don Bosco*. Hacia 1929. Foto: Andrea Cherchi. 31 enero 2021.

La urna dejó la Basílica con motivo de los violentos bombardeos de los años cuarenta sobre la ciudad de Turín:

E poichè la bufera della guerra continuava ad infuriare sopra la nostra città con crescente violenza, e il numero delle chiese devastate dai bombardamenti si faceva sempre più numeroso, i Salesiani furono autorevolmente sollecitati a mettere in salvo i sacri depositi dei loro Santi. Nel dicembre quindi del 1942 i corpi di san Giovanni Bosco, della beata Mazzarello e del ven. Domenico Savio lasciarono il santuario per sfollare sulla collina di Castelnuovo d'Asti, presso la casa natia di don Bosco. Poco dopo furono colà trasportate anche le sacre reliquie di san Giuseppe Cafasso. Succesivamente le tele dei preziosi quadri dell'Ausiliatrice, di san Giuseppe e di san Francesco di Sales raggiunsero la stessa meta (Giuradi, 1948: 27-28).

EL CUADRO: LA BÚSQUEDA DE LA ICONOGRAFÍA

En la búsqueda por construir una identidad visual más adecuada al santo, su vida y apostolado, la parte del cuadro del altar es la que más cambios ha sufrido a lo largo de los años. No obstante, todos los lienzos eran obra del pintor Paolo Giovanni Crida.

El primer cuadro, abocetado dentro de las maquetas, representaba a un solitario don Bosco en genuflexión sobre un mar de nubes acompañado por algunos ángeles (fig. 8 y 9). El segundo cuadro, que ilustraba la imagen que celebraba el 50º centenario de la muerte de don Bosco y la inauguración de la ampliación del Santuario, representaba a don Bosco en la Gloria rodeado de ángeles con la mano izquierda en el pecho y la mano derecha señalando la parte superior (fig. 10 y 11). Esta iconografía destacaba su santidad, mostraba a los fieles el camino hacia el cielo y hacia la santidad (con la mano izquierda en el corazón y la derecha señalando hacia la parte superior). Este cuadro permaneció en el altar solo tres años. En 1941 fue colocado en el presbiterio de la Iglesia de la nueva obra salesiana Agnelli en Turín, ocupando el altar mayor, que se había inaugurado el 19 de abril de 1941⁷⁹. Posteriormente, el cuadro fue donado a la obra salesiana de Sampierdarena en Genova en 1954, donde se conserva hasta la actualidad, en uno de los altares laterales de la iglesia.

El último y actual lienzo es una escena en la que se destaca el apostolado de don Bosco (fig. 12). Alejada del plano celestial entre nubes y querubines, característico de los anteriores cuadros de altar; se representa al santo en una escena terrenal ambientada al aire libre y entre sus jóvenes. Deja de ser el único sujeto representado en la obra, con la idea de que no se puede pensar a don Bosco sin recordar a sus jóvenes, sin imaginarlo siempre atento a acercarlos a Dios a través de la devoción de la Virgen (Giraudi, 1948: 62). En este sentido, este cuadro traduce este pensamiento en figuras: don Bosco en medio de un grupo de jóvenes, se encuentra cerca de un trono en donde está sentada la Auxiliadora que sostiene al Niño sobre sus rodillas. Los jóvenes son representados en diferentes actitudes: algunos miran hacia don Bosco, otros a la Virgen (presentada siguiendo la iconografía de la Virgen en trono

⁷⁹ A la familia Agnelli el cuadro le pareció demasiado pequeño para celebrar la grandeza del santo a quien estaba dedicada la nueva Iglesia. Edoardo Rubino esculpió un complejo altar monumental en su lugar, inaugurado el 24 de octubre de 1954.

de Giuseppe Rollini en la cúpula de la Basílica y alejándose de la del cuadro del altar mayor obra de Lorenzone, pero respetando la gama de colores escogida). El Niño, en brazos de María, extiende su brazo hacia ellos en señal de protección. En la parte superior aparecen unos ángeles. Dos monaguillos con túnica blanca están arrodillados delante de la Virgen: uno reza con el rostro oculto en un libro abierto y el otro tiene los ojos fijos en la figura de don Bosco.

EL SCUROLO Y LAS PUERTAS DE ACCESO

Al ambiente que se desarrolla en la parte posterior del conjunto del altar se entra mediante dos puertas de acceso, que crean un pequeño corredor que da lugar a un espacio cerrado con una cúpula oval. Se tiene acceso al interior del *scurolo* por dos puertas. En la parte superior de cada una de ellas se localizan las imágenes de los pontífices Pío IX y Pío XI⁸⁰. Estos retratos, realizados en mármol de Carrara por Roberto Terracini, están acompañados por los escudos personales de cada uno de los pontífices coronados por tiaras con festones de bronce dorado realizados por la *ditta* Fiaschi de Pietrasanta.

Una vez traspasada la puerta de acceso, se encuentra un pequeño espacio dominado por una cúpula oval que dedica un acceso visual directo a las reliquias del santo, depositadas en un lugar de mayor altura. Para explicar este espacio las fuentes coetáneas afirmaban:

L'altare di don Bosco prepara una gradita sorpresa a chi, salendo i pochi gradini che sono ai lati, passa a visitare l'edicola costruita per avvicinare i devoti sino al contatto con l'urna. È la creazione più geniale e più felice dell'architetto Ceradini, il quale, in poco spazio, sviluppò un insieme così armonioso da formarne un vero e artistico tempietto (Giraudi, 1948: 64-67).

La cúpula oval está realizada en mosaico azul y esmalte de oro. La decoración que actualmente encontramos representa una banda de los signos del zodiaco. Las paredes del *scurolo* están cubiertas por mármol amarillo de Siena y mármol rosa de Candoglia de color blanco, rosa y gris.

CONCLUSIONES

Este altar creado con esta estructura y finalidad crea un diálogo y conexión con las pautas sociales y modos de comportamiento de la época descritos en las fuentes coetáneas en el momento de la muerte del santo: la búsqueda del contacto visual y acercamiento a sus restos mortales. La Familia Salesiana, actualmente conformada por 32 grupos a nivel mundial, hace que el altar monumental de don Bosco en la casa madre de la Congregación Salesiana, se convierta en uno de los lugares de peregrinación más importantes dentro de este contexto.

⁸⁰ El papa Pío IX (su pontificado, aa. 1846†1878) aprobó el nacimiento de la Pía Sociedad de san Francisco de Sales. El papa Pío XI (su pontificado, aa. 1922†1939) beatificó y canonizó don Bosco.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzini, A. M. (1914). *Maria SS. Ausiliatrice nella vita del ven. Giov. Bosco: per il 1 Centenario della festa di Maria Ausiliatrice e della nascita di D. Bosco*. Torino: Libreria Editrice Internazionale della S.A.I.D. Buona Stampa.
- Borello, L. (1988). *L'Ausiliatrice: Dall'Italia al mondo*. Torino: Edizioni MC.
- Bozzetto della Cappella del Beato D. Bosco, *Maria Ausiliatrice. Periodico mensile illustrato del Santuario-Basilica di Maria Ausiliatrice in Torino*, 10 junio VIII, Anno III. Núm. 6 (1930), p. 107.
- Caviglia, A. L'altare di San Giovanni Bosco, *Bollettino Salesiano*, agosto XVI (1938), pp. 182-183.
- Favini, G. (ed.). La posa della prima pietra del nuovo altare al Santo e dell'ampliamento della Basilica di Maria Ausiliatrice, *Bollettino Salesiano*, junio-julio XII (1934), pp. 220-222.
- Favini, G. (ed.). S. M. La Regina d'Italia alla Basilica di Maria Ausiliatrice ed alla Casa-Madre delle Opere e Missioni di S. Giovanni Bosco, *Bollettino Salesiano*, junio XIII (1935), pp. 163-167.
- Favini, G. (ed) La cappella e l'altare di S. Giovanni Bosco, *Bollettino Salesiano*, agosto XVI (1938), p. 175.
- Favini, G. (ed.), L'Oratorio ad onore del novello beato Domenico Savio, *Bollettino Salesiano*, 1º junio II (1950), p. 203.
- Giraudi, F. (1929). *L'Oratorio di Don Bosco. Inizio e progressivo sviluppo edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino*. Torino: SEI.
- Giraudi, F. L'altare a San Giovanni Bosco: l'ampliamento del Santuario dell'Ausiliatrice, *Bollettino Salesiano*, abril-mayo XIV (1934), pp. 114-116.
- Giraudi, F. (1935). *L'Oratorio di Don Bosco. Inizio e progressivo sviluppo edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino*. Torino: SEI.
- Giraudi, F. (1948). *Il Santuario di Maria SS. Ausiliatrice. Chiesa Madre dei Salesiani di don Bosco in Torino*. Torino: SEI.
- Giraud, A. y Biancardi, G. (eds.) (2004). *Qui è vissuto Don Bosco. Itinerari storico-geografici e spirituali*. Torino: Elledici.
- González, J. G. (2014). *I Capitoli Generali della Pia Società Salesiana presieduti da don Michele Rua (1889-1904)*. Roma: LAS.
- Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle oleografia, cromolitografie, fotografie, immagini, cartoline, ricordi diversi* (1930). Torino: SEI.
- Lemoyne, G. B. (1909). *Giovanni Bosco. Memorie biografiche*. Vol. VII. Torino: SEI.
- Lenti, A. J. (2019). *Don Bosco. Storia e Spirito. 3. Ampliamento di orizzonti (1876-1888)*. Roma: LAS.
- Motto, F. (ed.) (1996). *Giovanni Bosco, Epistolario. Introduzione, testi, critici e note a cura di Francesco Motto*. Vol. II. Roma: LAS.

Motto, F. (ed.) (1999). *Giovanni Bosco, Epistolario. Introduzione, testi, critici e note a cura di Francesco Motto*. Vol. III. Roma: LAS.

Ricaldone, P. Omaggio a don Bosco. Appello del Rettor Maggiore a tutti gli amici del nuovo Santo, *Bollettino Salesiano*, febrero XII (1934), pp. 33-35.

Rinaldi, F. Il sac. Filippo Rinaldi ai Cooperatori e alle Cooperatrici Salesiane, *Bollettino Salesiano*, enero I (1929), p. 7.

Rodinò, A. y Valentini, E. (ed.) (1969). *Dizionario biografico dei Salesiani*. Torino: Scuola Grafica Salesiana.

Rua, M. (1910). *Lettere circolari di don Michele Rua ai Salesiani*. Torino: Tipografia S.A.I.D. Buona Stampa.

Soldà, G. (1987). *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)*. Torino: SEI.

Stella, P. (1988). *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica. Volume III. La canonizzazione (1888-1934)*. Roma: LAS.

Zerbino, P. (ed.), Il Fondatore e il Titolare della Società Salesiana: Festeggiati a Valdocco, *Bollettino Salesiano*, 1° marzo V (1952), p. 89.

LA ESTÉTICA BARROCA DE JESÚS NAZARENO EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA: TIPOLOGÍA, ATRIBUTOS Y REPRESENTACIÓN

The baroque aesthetics of the nazarene in andalusian Holy Week:
typology, attributes and representation

Sergio Ollero Lara, Universidad de Huelva

Recepción: 23/09/2022.

Aceptación: 16/02/2023.

RESUMEN: El Nazareno se convirtió durante el Barroco en la referencia devocional del pueblo andaluz, siendo resultado de un complejo e interesante desarrollo estético que ha ido evolucionando con el paso de los siglos. La presencia de Jesús cargando con la cruz al hombro se ha extendido por la mayoría de las localidades desde finales del siglo XV hasta nuestros días, teniendo especial relevancia los siglos XVII y XVIII, donde adquirieron unas pautas de representación teatralizadas en sus salidas procesionales, así como nuevos atributos que ayudan a reforzar la visión divina de Jesús el Nazareno.

PALABRAS CLAVES: Estética del Nazareno; Semana Santa andaluza; Barroco y teatralización; Atributos del Nazareno; Representación del Paso.

ABSTRACT: The Nazarene became during the Baroque in the devotional reference of the Andalusian people, being the result of a complex and interesting aesthetic development that has evolved over the centuries. The presence of Jesus carrying the cross on his shoulder has spread to most localities from the end of the 15th century to the present day, the 17th and 18th centuries having special relevance, where they acquired dramatized representation patterns in their processional outings, as well as new attributes that help reinforce the divine vision of Jesus the Nazarene.

KEYWORDS: Aesthetics of the Nazarene; Andalusian Holy Week; Baroque and dramatization; Attributes of the Nazarene; Representation of "El Paso".

La importancia de las imágenes en el cristianismo queda perfectamente reflejada por San Buenaventura: «*Lo que vemos suscita nuestras emociones más que lo que oímos*». Desde la Iglesia paleocristiana se venía reconociendo y poniendo en valor el uso de imágenes sagradas en los templos, idea que se vuelve esencial a partir de la Contrarreforma y que tiene su apogeo durante el Barroco. El culto a las imágenes logra atraer el fervor de la población y eliminar los ideales humanistas que todavía buscaban una reconciliación entre la cultura pagana y la cristiana. La demanda devocional se centró en imágenes de un alto contenido de empatía, emotividad y cercanía y que, al mismo tiempo, transmitieran las doctrinas que habían sido rechazadas por los protestantes (Martínez-Burgos, 2010: 32). En definitiva, se comienza a articular la Pasión de Cristo de una forma diferente, huyendo del dogma dirigido a la razón y buscando una imagen conmovedora que hable al corazón. Para ello, la devoción pasional barroca se ciñó fielmente al relato evangélico e histórico, proliferando la iconografía de la Piedad, la Flagelación, Cristo Crucificado y de Jesús Nazareno.

Este último tendrá su origen a finales del siglo XV, tomando como referencia la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Córdoba, cuya primera referencia documental data de 1487. En Sevilla la primera representación la encontramos en los altorrelieves del altar mayor de la Catedral, obra de Jorge Fernández Alemán (1516-1526). Será en la segunda mitad del siglo XVI cuando aparezcan Nazarenos de bulto redondo, y a finales de siglo ya realizados con articulaciones en hombros y codos, a la vez que surge la iconografía de Jesús en su tercera caída con la ejecución del *Santísimo Cristo de las Tres Caídas de Triana* (Borrallo Sánchez, 2019: 256). El origen de la iconografía del Nazareno es el resultado de un compendio y evolución de circunstancias como la influencia de la *Devotio moderna*, los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio y finalmente los tratados ascéticos del XVI, como por ejemplo la obra *De imitatione Christi* de Tomás de Kempis, cuya entrada del libro de las ediciones de 1518, 1531 y 1534 aparecía un grabado del Nazareno, además de algunas frases que sintetizan la ideología que transmiten: «*Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome cada día su cruz y sígame*»⁸¹. Por último, la visión y éxtasis de los místicos darán el impulso fundamental con numerosas apariciones milagrosas y visiones de Jesús caminando al Calvario, podríamos destacar las de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús⁸² -carmelitas-, Santa Clara de Montefalco -agustinas- o San Ignacio de Loyola⁸³ -jesuitas-.

La dimensión que adquiere la devoción a Jesús el Nazareno y, por lo tanto, a su iconografía marcarán el devenir y la constitución de cofradías que den culto a estas imágenes sin estar bajo el amparo de ninguna orden religiosa en concreto, como pueden ser los franciscanos con las cofradías de la Veracruz o las del Rosario con los dominicos, sino que dependerá de las características y connotaciones de cada localidad, algunas fueron fundadas en ermitas, caso de Carmona o Moguer, otras en hospitales y también bajo el amparo de órdenes religiosas como los carmelitas o

⁸¹ Lucas 9, 23, Marcos 8, 34 y Mateo 16, 24.

⁸² La visión de Santa Teresa puede observarse en un magnífico lienzo de mediados del siglo XVII, atribuido a Diego Díez de Ferreras, que se conserva en el monasterio de Portaceli de Valladolid.

⁸³ Es quizás la visión más importante en términos iconográficos, pues será representada por autores de renombres como Valdés Leal, Juan de las Roelas, Gregorio Fernández o el padre Pozzo.

mercedarios como en el Viso del Alcor. Las primeras cofradías regladas de Jesús Nazareno no se darán hasta finales del siglo XVI, aunque algunas procedían de otras cofradías que no poseían carácter penitencial, sírvase de ejemplo el citado caso de Córdoba, en cuyo origen era asistencial, o la propia cofradía del Silencio de Sevilla. Esta última tiene actividad desde 1340 como Hermandad del Dulcísimo Jesús Nazareno y la Virgen Santa María con San Juan, aunque no aprobaron sus primeras reglas hasta 1578 cuando se establecen en su actual sede.

A partir de esa fecha, entre finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII se fundan numerosas cofradías de Jesús Nazareno, especialmente en Andalucía occidental donde adoptan la misma forma que la hispalense, registrándose como filiales de la Archicofradía. Algunos ejemplos son la de Utrera en 1586, Carmona en 1597⁸⁴ o Alcalá de Guadaíra en 1620. En cambio, otras nacerán de forma independiente, hecho que no evitará que tengan en común una serie de características en las reglas, cultos y la estética procesional: Córdoba en 1579, Huelva en 1583, Priego de Córdoba en 1593, Paradas en 1605, Motril en 1635 o Moguer en 1671. En la mayoría de los casos, sean filiales o no del Silencio de Sevilla, incluirán como titulares de la cofradía a Nuestro Padre Jesús Nazareno, la Santísima Cruz de Jerusalén, San Juan Evangelista y la Virgen, siendo relevante advocaciones como Amargura o Dolores. Del mismo modo, incluirán el Encuentro, la participación de la Mujer Verónica y tendrán como día de salida la madrugada del Viernes Santo.

Desde entonces, las cofradías del Nazareno son las que configuran la Semana Santa andaluza, desde las formas de representar en la calle hasta la propia estética de las imágenes: ¿Sin las cofradías de nazarenos existiría la Semana Santa como la conocemos hoy en Andalucía? Hasta la irrupción de las primeras cofradías de Padre Jesús Nazareno la proliferación de hermandades e imágenes de vestir no estaba bien vista por el clero. En Granada un decreto arzobispal recomendaba no encargar imágenes de vestir en 1573, y años más tarde ahondaba en la idea de retirarlas al culto. Afortunadamente, esta visión cambió a finales de siglo con la fundación de numerosas cofradías penitenciales relacionadas con el ejercicio piadoso del Vía Crucis y la calle de la Amargura: Jesús cargando con la cruz al hombro, las caídas, el encuentro con la Virgen María, la ayuda de Simón Cirineo, la Verónica limpia su rostro, el consuelo de Jesús a las hijas de Jerusalén, Jesús Despojado de sus vestiduras y el monte Calvario (López-Guadalupe, 2019: 489). Según la tradición medieval, el ejercicio del Vía Crucis tuvo su origen en la propia Virgen María (Hammen y Leon, 1656: 1), y llama poderosamente la atención la proliferación de la iconografía de Jesús cargado con la cruz (Lc. 23, 32; Jn. 19. 17) y la presencia de Cirineo (Mt. 27,32; Mc. 15, 21; Lc. 23, 26), ambas escrituras extra-evangélicas.

La devoción que profesan la mayoría de ellas ha repercutido definitivamente en la evolución de la vestimenta de Cristo como veremos más adelante, pero también en el uso de potencias, corona de espinas o en los propios pasos procesionales. En este sentido, existe un doble influjo entre Nuestro Padre Jesús Nazareno en sus distintas advocaciones y la sociedad barroca: Por un lado, la mentalidad barroca fue la gran impulsora de la devoción a Cristo con la cruz a cuestas, afianzado durante la

⁸⁴ A lo largo delo siglo XVII nacen tres cofradías que tienen como titular a Cristo cargando la cruz, todas ellas se asientan en templos alejados de la ciudad.

pandemia de peste del siglo XVII y protagonista incuestionable de milagros por todo el territorio. De igual forma, estas cofradías e imágenes han sido esenciales para desarrollar, conservar y sobredimensionar el arte y la espiritualidad barroca hasta nuestros días. La difusión de estas cofradías venía marcada por el carácter populoso, reflejando de manera fehaciente la devoción del pueblo a una imagen. Para el sociólogo Castón Boyer la religiosidad popular es «un conjunto de elementos que configuran un determinado comportamiento religioso que forma parte de la cultura de un pueblo. Son tradiciones que se heredan de padre a hijos, basta con haber nacido en ese pueblo para sentir las como algo propio» (Baena y Martín, 2009: 127). Conocedores del poder del culto público, la Iglesia comienza a instrumentalizarla a raíz del Concilio de Trento, acercando la religiosidad popular a la oficial y viceversa, generando unos intereses mutuos (Arias de Saavedra y López-Guadalupe, 1998: 49).

Durante todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, las cofradías de Jesús Nazareno estarán en constante crecimiento en lo humano y lo patrimonial, deslumbrando cada madrugada de Viernes Santo por el lujo y el boato en bordados, orfebrería y pasos, así como la agregación a los desfiles procesionales de otros personajes, mecanismos en las imágenes para evitar el hieratismo, la música, etc. rompiendo con la sobriedad inicial. A pesar de su crecimiento y el mantenimiento de la labor catequizadora, en el siglo XVIII fue foco de atención de las autoridades civiles y eclesiásticas por el revuelo que se formaba toda la noche en numerosas localidades andaluzas. Su dimensión ocasionó que se trasladara a Hispanoamérica⁸⁵ en toda su conjunción (iconográfica, estética y teatral), aunque adaptándose a la mentalidad de las poblaciones nativas (Guisado Cuellar, 2019: 425).

La estética barroca del Nazareno se articula a partir de su concepción iconográfica, generando un compendio artístico que aúna elementos como la túnica morada bordada, la corona de espinas y las potencias, el pelo natural o tallado, el paso o trono, la cruz y el encuentro con su Madre. Partiendo de unos rasgos comunes, el contexto social, histórico, artístico y económico de cada ciudad y comarca han aportado sensibles diferencias en la interpretación de cada uno de estos atributos.

1. LA DIVERSIDAD ICONOGRÁFICA DE JESÚS NAZARENO

Jesús Nazareno es la representación más extendida y venerada en la Semana Santa andaluza, muestra de ello da la diversidad y evolución iconográfica a lo largo de los siglos. Entendemos terminológicamente a Jesús Nazareno en al menos seis variantes que, a pesar de sus diferencias evidentes, se rigen por una serie de características comunes y por portar los mismos atributos. Aunque la principal diferencia residirá en el Sermón del Paso, donde será protagonista indiscutible Jesús con la cruz a cuestas sobre su hombro izquierdo o abrazando la cruz. Sin embargo, los caídos o las imágenes de Jesús Nazareno que procesionan en misterios junto con la Verónica o la Virgen María carecerán de este acontecimiento cultural durante su estación de penitencia.

⁸⁵ El intercambio con América también tendrá influencia en Andalucía, se formarán escultores, orfebres, bordadores que realizarán trabajos para cofradías americanas, pero también llegarán algunas a Andalucía, sírvase de ejemplo Nuestro Padre Jesús Nazareno de Ayamonte (Huelva).

La visión más extendida es Jesús cargando la cruz sobre su hombro izquierdo. La imagen acaricia de forma elegante la cruz o *patibulum*, transmitiendo al espectador el hecho histórico divinizado, es decir, muestra al Jesús omnipotente, capaz de portar el peso del madero casi sin esfuerzo, y no en su condición humana. Dentro de esta tipología podemos encontrar a Jesús sólo, arrastrando el *stipes* por el suelo, o acompañado de Simón Cirineo. Esto son los casos de *Jesús Nazareno* de Priego de Córdoba, realizado por Pablo de Rojas en 1592, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Aguilar de la Frontera, anónimo de finales del XVII o principios del XVIII, *Jesús Nazareno "El Abuelo"* de Jaén, anónimo del XVI o *Jesús del Gran Poder* de Sevilla, obra de Juan de Mesa en 1620.

Históricamente, acompañaba Simón de Cirine o Cirineo a *Jesús de la Pasión* de Sevilla, imagen realizada por Juan Martínez Montañés hacia 1610-1615. En testimonios de la década de 1630 ya se habla de la presencia del *Cirineo*, aunque desde la década de los setenta del siglo XX la corporación suprimió su salida. Esta como otras tantas decisiones dictadas por cofradías de prestigio de la Semana Santa de Sevilla han marcado continuamente la estética del Nazareno en el resto de Andalucía, sírvase también de ejemplo las túnicas lisas desde que la Hermandad del Gran Poder decidió procesionar a su titular así.

Aun así, en considerables localidades andaluzas aún se conserva la figura del Cirineo, y es que muchas de las efigies de Jesús Nazareno, sobre todo a partir del siglo XVII, fueron concebidas para ir acompañadas de este personaje. Esto es palpable especialmente en la inclinación o curvatura de la espalda que facilitan la disposición de la cruz en un grado más horizontal. Además del citado caso de *Jesús de la Pasión* de Sevilla, algunas de las imágenes del Nazareno que siguen conservando la imagen de Simón Cirineo son *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Moguer, desde al menos 1671⁸⁶, *Nuestro Padre Jesús* de Nerja, en Carmona, en Antequera o *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Ayamonte. Este último refrenda la diversidad de esta tipología en base a la escuela o procedencia. A la escuela sevillana con Martínez Montañés o Juan de Mesa a la cabeza, la escuela granadina o incluso la napolitana y genovesa, se suma esta imagen realizada probablemente en América y que la donó Ginés Alonso Romero, navegante de la localidad que realizaba frecuentes viajes a México (Menguiano González, 1998: 65).

Hasta el siglo XVII fue muy extendida la tipología de Jesús Nazareno abrazando la cruz o con la cruz al revés. A pesar de poseer un elevado sentido simbólico alejado del histórico y de ser auspiciada por el Concilio de Trento, tuvo gran repercusión en la imaginería del siglo XVI (Borralló, Sánchez, 2019: 258). Sólo en el antiguo reino de Sevilla encontramos cuatro ejemplares de gran relevancia, *Nuestro Padre Jesús del Silencio* de Sevilla, datado en la primera década del siglo XVII y atribuido a Francisco Ocampos o Gaspar de la Cueva, y el *Nazareno del convento de San Bartolomé* de Carmona, prelude de estos fueron el *Cristo de la Corona* de Sevilla, último cuarto del siglo XVI, y el *Nazareno de las Fatigas* de la parroquia de la Magdalena de Sevilla (Roda Peña, 2010: 73-101). Esta iconografía de Jesús Nazareno fue esencial en la

⁸⁶ En este caso es llamativo que, a pesar de contar con tres imágenes del Nazareno a lo largo de la historia, siendo la actual obra de León Ortega (1937), todas ellas han ido acompañadas de Cirineo, y todas poseen cierta inclinación del cuerpo hacia delante y curvatura.

ampliación de la devoción por todo el territorio, sirviendo como peana a las tendencias manieristas que se desarrollaron años más tarde. Además, en su desarrollo tiende a la muestra de la divinidad de Jesús, teniendo como claro exponente *Nuestro Padre Jesús Nazareno del Silencio*, quien abraza la cruz, en clara referencia a la importancia de este elemento en el cristianismo, de manera sutil, sin esfuerzo, sin dolor.

Al contrario que ocurre con la iconografía de Jesús abrazando la cruz, el caído en cualquiera de sus tres caídas tardó más en asentarse en la mentalidad barroca española, pero ha perdurado hasta hoy teniendo gran relevancia. A pesar de no aparecer en la Biblia ni en los textos apócrifos, la Iglesia defiende hasta tres caídas del Señor en la Vía Dolorosa. A partir del siglo XVIII se denominan Jesús de las Tres Caídas, esto se debe a las tradiciones pietistas del viacrucis (novena estación). Desde sus inicios adquirieron los atributos y estéticas propias de Jesús Nazareno, y fueron muy venerados en los conventos carmelitas, como corroboran numerosos ejemplos: *Jesús de las Penas* de Sevilla, círculo de Pedro Roldán de segunda mitad del siglo XVII, estuvo en origen en una hornacina del claustro del antiguo convento de Casa-Grande del Carmen de Sevilla, de ahí paso a la parroquia de San Vicente en 1870, cinco años antes de fundarse la cofradía. Lo mismo ocurre con el *Caído de Baeza*, atribuido a José de Mora y cuya cofradía se funda en 1698, *Nuestro Padre Jesús Caído* de Úbeda, desaparecido en 1936, el *Caído* de Córdoba, Málaga y Antequera. Referentes de la devoción de la orden carmelita a estas imágenes, especialmente en Andalucía oriental (Cruz Cabrera, 2017: 52-79).



Fig. 1. *Nuestro Padre Jesús de las Penas de San Vicente*, Anónimo, siglo XVII. Parroquia de San Vicente de Sevilla. Foto: Manuel Fernández Rando.

Durante el siglo XVIII la proyección de esta iconografía se vio suprimida, tendríamos que esperar hasta la segunda mitad del XIX y especialmente a la posguerra para el renacer de cofradías que diesen culto a estas imágenes, pero ahora alejados de los orígenes de las antiguas corporaciones bajo el amparo del Carmelo. Tras la Guerra Civil se encargarán imágenes para nuevas cofradías de Jesús de las Tres Caídas, caso de Huelva en 1944, Jaén en 1956, Rota en 1962, Almería en 1990, Algeciras en 1998 o el Puerto de Santa María en 2014. Todos ellos bajo el influjo de la popular imagen del *Cristo de las tres Caídas de Triana* (atribuida a Marcos Cabrera en el primer tercio del siglo XVII), cánones parecidos al homónimo de San Isidoro de la ciudad Hispalense. Son imágenes concebidas para procesionar, mirando al frente y permitiendo la perspectiva de todos los espectadores a diferencia de la mayoría de las imágenes citadas anteriormente pensadas para la vida claustral y de veneración por la orden carmelita.



Fig. 2. *Cristo de las Tres Caídas de Triana*, Anónimo, siglo XVII. Capilla de los Marineros de Sevilla. Foto: Archivo de la Hermandad Esperanza de Triana.

En la representación de Jesús Nazareno, dentro de la teatralidad propia del barroco, uno de los elementos más importantes es el encuentro del Señor con la Verónica y con la Virgen María en la mañana del Viernes Santo. Esta histórica función pública de elevado valor cultural unida a la ancestral costumbre andaluza de ubicar a la Virgen en un paso propio, realizada tras su Hijo y engalanada como reina de los cielos, desde los orígenes de la Semana Santa, ha hecho poco frecuente la representación de María junto a Jesús Nazareno en el mismo paso, y sí junto a San Juan Evangelista. Según Fernández-Aragón *«el tránsito de la Virgen tras su Hijo, que camina cargando con su patíbulo por la calle de la Amargura. A esto ha podido ayudar que renombradas hermandades sevillanas cuyo primer titular es un Nazareno, hayan optado por representar bajo palio la iconografía de la Dolorosa acompañada por el Evangelista»* (Fernández-Aragón, 2019: 28). Es decir, refrenda la idea de la importancia del Nazareno en general en el desarrollo estético de la Semana Santa andaluza, y el caso de las cofradías de Nazarenos de Sevilla en particular.

No obstante, volviendo a la representación de Jesús Nazareno en el paso procesional junto a la Virgen no es nada habitual, ni en los misterios antiguos ni en los modernos. Existen dos únicos casos en Andalucía, la cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos de Cádiz, fundada en 1726, y su homónima de San Fernando, nacida en 1939. Ambas tienen como precedente a la congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Salamanca (1689). Representa el cuarto dolor de María que corresponde a su vez con la cuarta estación del Vía Crucis, acontecimiento que está recogido en los evangelios apócrifos: *«Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue enseguida, acompañada por Juan y por Marta, María Magdalena y Salomé, a la calle de la Amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su hijo. Él se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas y las manos atadas. La Virgen que lo divisó, a Jesús, cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo. Cuando se reanimó, comenzó a prorrumpir una serie de estremecedoras exclamaciones y a golpear su pecho. Los judíos al ver este espectáculo quisieron alejarla; pero María permaneció firme junto a su Hijo»* (Sierra Fernández, 2019: 30).

Suceso parecido es la representación de la Mujer Verónica y Jesús Nazareno en un mismo paso de misterio. Esta tipología tiene como principales exponentes al Valle de Sevilla y a la cofradía del Socorro de Antequera. La Verónica es un actor principal en la teatralización del Sermón del Paso en las distintas localidades andaluzas, por ello, como ocurre con la Virgen, es habitual que se ubique en una parihuela independiente y acuda a representar el Encuentro con el Señor, limpiándole la cara y quedando su rostro en el paño. Su nombre viene de la unión de las palabras Vera Icona (verdadera imagen). En el Puerto de Santa María encontramos otro conjunto singular, la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (1702) es acompañada de *María Magdalena*. Por último, el *Niño Jesús Nazareno* o *Dulce Nombre de Jesús* que tiene su origen a finales del siglo XVI y aún se conserva en localidades como Marchena y Arcos de la Frontera.

2. LA TÚNICA Y EL BORDADO: AFRANCESAMIENTO, REALEZA Y DEIDAD

En el siglo XXI se ha convertido en uno de los elementos más controvertidos de la estética cofrade, siendo las hermandades partícipes de errores litúrgicos y nada apropiados para representar a Jesús Nazareno, divino y triunfal, premisa fundamental del pensamiento Barroco y del desarrollo de la Semana Santa que conocemos. El color empleado para ataviar las imágenes del Nazareno es inconfundiblemente el morado, símbolo de dolor, de preparación espiritual y de penitencia, aunque también se puede aceptar el burdeos como símbolo de martirio y de la sangre que derrama el Señor en la Vía Dolorosa (Borralló Sánchez, 2019: 59). Desde el Concilio de Trento la Iglesia estableció el uso litúrgico de los colores en función de la simbología, adaptándose paulatinamente a las imágenes. Desde entonces, se ha ratificado en varias ocasiones siendo la última y vigente la revalidación de Juan XXIII en 1960, conocidas como Rubricas Generales del Breviario y del Misal Romano o *Rubricarum Instructum* en su capítulo XVIII. Esta regla sistematiza los colores litúrgicos de la siguiente manera: Morado para Cuaresma y Tiempo de Adviento, así como funerales y misas de difuntos; el verde para el Tiempo Ordinario; el rojo para el Domingo de Ramos, Viernes Santo, Pentecostés y Fiesta de los Mártires; el celeste para la Inmaculada Concepción; rosa para el Domingo de Gaudete (tercer domingo de adviento) y el Domingo de Laetare (cuarto domingo de cuaresma); el blanco para Pascua, Navidad, Fiestas de la Virgen, Solemnidades del Señor relacionadas con la Pasión y Corpus Christi; y negro para el Viernes Santo y misas de Réquiem.

En este contexto, los imagineros siempre concibieron a sus obras revestidas con túnica, primero de talla completa hasta finales del siglo XVI, como *Nuestro Padre Jesús de la Salud* de la Hermandad de la Candelaria de Sevilla, el *Cristo de la Corona* de Sevilla, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Priego de Córdoba o *Nuestro Padre Jesús de las Penas de San Vicente*, y posteriormente para portar túnicas con cola y sin ella ricamente exornadas con bordados a partir del siglo XVII. Esta evolución viene impulsada por la ruptura estética acontecida en Francia en ese mismo siglo, hay un cambio considerable en los textiles labrados en sedas, y nacen diseños propios denominados como: Luis XIV, caracterizado por las composiciones florales y vegetales que conjugan la sobriedad y el naturalismo con la armonía y la variedad cromática; Luis XV, donde los motivos vegetales y florales ganan en complejidad en un acercamiento al rococó; Luis XVI y estilo Imperio, muestran la evolución del rococó al clasicismo, ganando protagonismo los medallones, el follaje, escudos, etcétera, dispuestos geométricamente y envueltos por guirnaldas y lazos (Espada y León, 2017:133).

Pese a los intentos franceses por conservar la exclusividad de estos diseños, a lo largo del siglo XVIII se extendió por varios países europeos. A España llega tras la ascensión al trono de Felipe V, reemplazando los diseños sobrios de la dinastía de los Austrias por el refinado gusto francés. Las imágenes del Señor y la Virgen han sido siempre revestidas a la moda de la corte, apoyándose en la realeza celestial de ambos, así como también las cofradías adoptaron ritos de la realeza como el besamanos del pueblo a sus majestades. Sin embargo, las sedas fueron cambiadas por los hilos de oro y plata y el arte del bordado, ya que en la Biblia se describe el empleo

de este material como simbolismo de majestuosidad y esplendor en la vestimenta del sumo sacerdote (Lafuente Cabrera, 2005: 5-19). Las imágenes de Jesús Nazareno como poderosos vehículos catequizadores deben transmitir al devoto la diferencia entre lo terrenal y lo divino, y para ello su revestimiento con túnicas ricamente exornadas son esenciales para el boato y el decoro, así como para fortalecer la fe y devoción de los feligreses.

La túnica morada y bordada es, por lo tanto, un elemento indispensable, tanto del punto de vista religioso de ataviar con las mejores galas al Hijo de Dios, como desde la perspectiva simbólica e histórica necesaria para comprender la función de las propias cofradías en la Semana Santa. La túnica es el símbolo de la unidad de la Iglesia, idea extraída de San Juan que expresaba que esta no tenía costuras, era de una sola pieza. Es necesario alejarse de las ideas preconcebidas tras la reinención de la Semana Santa después de la Guerra Civil, donde adquirieron importancia las modas cofrades como la vestimenta blanca de Cristo, extraída posiblemente de gustos estéticos y de la cinematografía, así como las túnicas lisas que dio uso y difusión el *Gran Poder* en un determinado momento histórico, y no por ello corresponde con la estética apropiada de Jesús el Nazareno.



Fig. 3. *Túnica de la Corona de Espinas del Gran Poder de Sevilla*, Teresa del Castillo, 1857. Tesoro de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla. Foto de autor.

En el bordado abundan los elementos vegetales, florales y la propia rocalla, así como símbolos propios de la Pasión de Cristo y referentes a la propia imagen. Podemos destacar obras realmente singulares como la *Túnica de los Cardos* del Gran Poder realizada por las hermanas Antúnez en 1880-1881, la *túnica del Silencio* realizada por el taller de Hijos de Miguel Olmo en 1919, la *Túnica de la Corona de Espinas* bordada por Teresa del Castillo a mediados del siglo XIX o la *Túnica de las Avefrías* del Nazareno de Jerez de la Frontera.

3. ATRIBUTOS ENTRE LO HISTÓRICO Y LO CELESTIAL: LA CORONA DE ESPINAS Y LAS POTENCIAS

A raíz del Concilio de Trento y ante la amenaza de las corrientes reformistas, el culto a las reliquias y el uso representativo de enseres y atributos como la corona de espina, los clavos o las vestiduras alcanzan una importancia vital para fomentar la devoción a las sagradas imágenes. En este contexto, toma especial importancia el pelo o cabellera tanto en los crucificados como en las imágenes de Jesús Nazareno, ya que tanto la corona como las potencias o nimbos se realizan adaptados al volumen sobre el que iba a ser dispuesta.

Aunque desde un principio, al menos en la mayoría de los casos, las imágenes eran concebidas con pelo tallado, durante el Barroco fue muy extendido el pelo natural sobreponiéndose al labrado. Los postizos fue una práctica habitual durante los siglos XVI, XVII y XVIII en la búsqueda del naturalismo, la cohesión de la divinidad de Jesús con el dolor realista del hombre y la expresividad para así llegar a conmover al espectador. Además de la peluca o pelo natural, otros postizos son habituales todavía como los ojos de vidrio o cristal, las pestañas o el empleo de mechones en las imágenes marianas, sírvase de ejemplo la *Virgen del Rocío* de Almonte cuando viste de pastora. En cambio, otros llegaban a ser ridículos, ocasionando una pérdida del decoro a la imagen, por ello se perdieron rápidamente.

El origen del empleo de la peluca es confuso, ya que se trata de un elemento que modifica los rasgos artísticos de las imágenes. En alguna ocasión se ha llegado a relacionar como una solución estética a los Crucificados articulados realizados en Castilla a partir del siglo XIV. Estos solían tener brazos articulados para llevar a cabo la teatralización del Descendimiento, entonces las cabelleras permitían disimular las imperfecciones propias de cualquier hombro articulado. En Andalucía su inclusión fue posterior, auspiciada claramente por el movimiento Barroco, el traslado de escultores castellanos a territorio andaluz y la moda de la corte. Sea como fuere, la mayoría de las cofradías suprimieron su uso gradualmente, siendo clave la posguerra con la recuperación de numerosas imágenes desaparecidas, pero que nunca más portarían el pelo natural.

Retomando al uso de potencias y corona de espinas sobre la cabellera, en origen era habitual que ambas fuesen realizadas en plata o plata sobredorada, aunque en la actualidad la corona de espinas tiende a presentarse en estado natural y las potencias sobredoradas. Las potencias están cargadas de un alto simbolismo teológico, presentándose en forma de tres rayos de luz que muestran la divinidad de Jesús en su condición de Profeta, Sacerdote y Rey.

Destaca Borrallo Sánchez que:

«Desde la Antigüedad clásica, filósofos como Aristóteles hacen referencia a tres potencias relacionadas con el intelecto que poseen las personas, esto es memoria, entendimiento y voluntad, que se traducen en conocimiento, interpretación y libertad. Aplicadas a la Teología agrupan en sí la capacidad humana para imponer el bien sobre el mal, de ahí que Jesucristo, como verdadero hombre también las tuviera, pero llevadas a su máximo exponente como Hijo de Dios que era, de ahí que esas capacidades le llevaran a aceptar su Pasión y Muerte» (Borrallo Sánchez, 2019: 64).

En Andalucía oriental es habitual el nimbo, en vez de potencias, a modo de diadema realizada en metal y que ocasionalmente posee incrustadas piedras preciosas y semipreciosas⁸⁷. Su origen lo encontramos en el arte bizantino, donde se representaba a Cristo en los tondos con una cruz tras su cabeza, llegando a Occidente a través del arte románico y gótico, y que en España se extendería a partir del siglo XVI gracias a los grabados de Dürero y de El Greco, que lo popularizaría en sus cuadros de Abrazo a la Cruz (Ibidem: 64). Verbigracia: *Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas de Granada, el Cristo del Mayor Dolor de Antequera o el Señor del Rescate de Granada.*

Las potencias o nimbo son esenciales en la representación del Hijo de Dios, ya que se trata de un atributo que muestra al espectador la divinidad de Jesús y lo diferencia de otras imágenes que componen los misterios de la Semana Santa Andaluza. De igual modo, la corona de espinas, como ocurre con la cruz y otros atributos, posee un sentido histórico y un elevado simbolismo dentro del cristianismo, indispensable en la representación de Jesús Nazareno: *«Y tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y una caña en su mano derecha; y arrodillándose delante de Él, le hacían burla, diciendo: ¡Salve, Rey de los judíos!» (Mateos 27:29).*

4. LA CRUZ: HISTORIA, DOGMA Y ARTE

El emperador romano Constantino I “el Grande” (272-337 d.C.), primer emperador en detener la persecución romana a los cristianos y permitir su culto libre, fue quien introdujo la cruz en el cristianismo. La cruz fue un elemento esencial en el mecanismo de la crucifixión primero, y a partir de ahí se convirtió en el símbolo más importante de la religión cristiana. La crucifixión se utilizó como martirio por los asirios, babilónicos, egipcios, persas, griegos, cartagineses y romanos, y pudo tener su origen en el siglo VI a.C. La ley judía tenía prohibida esta condena utilizada con esclavos, rebeldes, piratas, enemigos y criminales. En cambio, Jesús fue crucificado por la incomprensión con los propios dirigentes judíos, escandalizados con sus afirmaciones (Díaz Díaz, 2010: 504-506).

¿Por qué se convierte la cruz en símbolo del cristiano? Por un lado, la cruz simboliza y sintetiza una de las grandes cuestiones del ser humano, el final inevitable, la muerte. Del mismo modo, nos convence de la redención de Cristo, pues Él quiso morir libremente en la cruz para salvarnos, hay vida después de la muerte: la Resurrección.

⁸⁷ Tiene especial uso en la escuela granadina extendida por las actuales provincias de Granada, Jaén y Málaga.

Jesús habla en sus predicaciones continuamente de la cruz y de cargar con ella, pero no en el estricto sentido literal, sino a cargar con lo injusto, los dolores, las penas, alegrías, con todo nuestro interior hacia la salvación, como Él haría lo mismo cargando la cruz de toda la humanidad.

Como vemos, la cruz tiene un alto contenido de simbolismo en el cristianismo, y esto no pasa desapercibido para el arte cristiano. Los cronistas de la época defendían que Cristo portaba el *patibulum* y no la cruz tal y como es representada. Esta podría rondar los 90 kg de peso. La imaginería barroca concebirá a las imágenes de Jesús Nazareno cargando con la cruz sobre su hombro izquierdo, cambiando la disposición de esta en función de la imagen y la propia cofradía. Asimismo, podemos encontrar cruces de distintas formas (cuadradas, redondas octogonales, etc.) y tipologías.

Actualmente, la más extendida es la cruz arbórea redonda decorada con casquetes o terminales en sus cuatro extremidades, realizados comúnmente en orfebrería utilizando la alpaca plateada o sobredorada o la propia plata sobredorada. Tiene como principales exponentes a la escuela sevillana en las imágenes de *Jesús del Gran Poder* y *Jesús de la Pasión*, que como en otros conceptos representativos, marcaron nuevas pautas y extendieron la estética a otras localidades de Andalucía. Este tipo de cruces termina de imponerse en la restitución de la Semana Santa tras la Guerra Civil, las nuevas cofradías que rinden culto al Nazareno optan en su mayoría por ellas, y también son elegidas por hermandades anteriores que perdieron las imágenes y las cruces en el conflicto bélico, y tomaron la decisión de dar de lado la estética de su antigua cruz por la arbórea debido a su menor costo y la influencia hispalense. De hecho, algunas imágenes conservan la cruz cuadrada típica de otras tipologías como la de carey o la pictórica, pero en arbórea, probablemente por una cuestión identificativa del pueblo con la imagen.

Las circunstancias geográficas, económicas, artísticas, etc. influyeron enormemente en las tipologías de las cruces, como resultado encontramos gran diversidad en el pueblo andaluz, algunas más extendidas como el caso anterior y otras que agudizan la singularidad de un territorio, caso de las cruces de taracea y plata. La primera está muy extendida en Granada y se caracteriza por llevar incrustaciones en marfil o carey con símbolos de la pasión y elementos ornamentales. Entre los ejemplos más destacados podemos mencionar al *Gran Poder* del convento de San Antón de Granada, imagen atribuida al círculo de José de Mora de finales del siglo XVII, el *Señor de la Amargura* de la Hermandad del Vía Crucis de Granada, en cuya cruz aparecen todos los símbolos pasionistas (dados, escaleras, clavos, etc.), el *Nazareno de las Agustinas Recoletas* del convento del Corpus Christi de Granada, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Albuñuelas o el *Dulce Nombre de Jesús Nazareno* de Churriana de la Vega.

En Córdoba su innegable importancia en la historia de la platería se reflejó en la religiosidad popular y en el gusto estético por las cruces de plata. En la actualidad, un tercio de las cruces de la provincia son realizadas en este material, aunque debió ser un porcentaje mayor antes de la Guerra Civil, cuando desaparecieron al menos seis. En líneas generales, estas cruces están realizadas en madera, planas o cuadradas y recubiertas con chapas de plata repujada. Los ejemplares más antiguos que se conservan son de la segunda mitad del siglo XVII, aunque en el siglo XVIII aparece

otra variante que es la cruz en madera cuadrada forrada con terciopelo carmesí y decorada con un filo y los terminales o cantoneras de plata (Rodríguez Miranda, 2017: 300-333). En la provincia cordobesa destacamos varios ejemplares: la cruz de *Jesús Nazareno* de Cabra, realizada en 1670, la de *Jesús Nazareno* de Lucena, Buajalance, Rute, Palma del Río, Fernán Núñez, Monturque, Baena, Priego de Córdoba y Montoro, También los Nazarenos de Puente Genil, Córdoba, Espejo y Aguilar de la Frontera que, a diferencia de los primeros, sus cruces aparecen con los fillos y detalles sobredorados.

Esta tipología se extiende por otras provincias andaluzas, aunque con una menor repercusión, a excepción de Almería y Huelva. En la provincia de Sevilla encontramos a *Nuestro Padre Jesús Nazareno abrazando la cruz* de Écija; en Jaén al *Jesús Nazareno* de Torredonjimeno y Villanueva del Arzobispado planas, y circulares o redondas las del *Nazareno* de Lopera, el *Dulce Nombre de Jesús* de Alcalá la Real y *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Alcaudete; o en Málaga a los Nazarenos de Antequera y Archidona. En todas estas provincias, así como en Cádiz y Granada la plata estará presente también como complemento de las cruces de taracea, carey y nácar.



Fig. 4. *Cruz de taracea del Señor de la Amargura de Granada*, Antonio Martín, 1925. Iglesia de San Juan de los Reyes de Granada. Foto: José Antonio Palma Fernández.

La cruz de carey con apliques de plata es el resultado de la evolución de la conocida como cruz capitata o cruz cepillada, y se extiende notablemente por todo el territorio andaluz. Sólo en Sevilla encontramos cuatro ejemplares: *Nuestro Padre Jesús Nazareno del Silencio*, *Jesús de las Penas de San Vicente*, el *Nazareno de las Fatigas* de la iglesia de la Magdalena y *Jesús Nazareno de la O*, además de la desaparecida cruz del *Santísimo Cristo de las Tres Caídas de Triana*. En el resto de la provincia cuatro ejemplares más

en Marchena, Carmona, Guadalcanal y Estepa. También será extensa la producción en la provincia de Málaga con seis cruces: el *Nazareno de Alameda*, el *Nazareno de la Sangre* de Antequera, *Nazareno de Casabermeja*, el *Nazareno de la Misericordia “El Chiquito”* de Málaga, *Nuestro Padre Jesús “El Rico”* de Málaga y el *Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso* de Málaga. Cinco reproducciones en la provincia de Cádiz: *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Rota, el *Nazareno de Arcos de la Frontera*, el *Nazareno de Medina Sidonia*, el *Nazareno de Santa María* de Cádiz y el *Jesús Nazareno de San Juan de Letrán* de Jerez de la Frontera. Dos cruces en Granada: *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Huétor Tájar y su homónimo de Montefrío. Mismo número en Jaén: el *Nazareno de Huesa*, *Nuestro Padre Jesús Nazareno “El Abuelo”* de Jaén y el *Nazareno* de Pozo Alcón.

Por último, nos encontramos las cruces cuadradas que están decoradas pictóricamente. Se trata de una tipología muy singular que curiosamente se da en dos ciudades muy ligadas a América: el Puerto de Santa María y Moguer. *Nuestro Padre Jesús Nazareno* del Puerto de Santa María porta cruz plana, estofada y policromada por ambos lados. En el lado izquierdo, más cercano a la imagen del Nazareno, aparecen representada trece escenas de la vida de Cristo como el nacimiento o la flagelación, y en la otra cara, trece escenas de la vida de la Virgen María. Entre las escenas una rica decoración floral y cuatro cantoneras en plata sin repujar. La cruz de *Nuestro Padre Jesús Nazareno de Moguer* desapareció en 1936 (Ollero Lara, 2021: 33-38) y contenía varias cartelas, probablemente estofadas, con las escenas del Vía Crucis, siete en cada cara de la cruz. Ambas datan del siglo XVII y en alguna ocasión se apuntó a un origen indiano.



Fig. 5. Cruz pictórica de la primitiva imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno de Moguer*, Anónima, s. XVII. Foto: Archivo de la hermandad.

5. EL ENCUENTRO: TEATRALIZACIÓN DE LA PASIÓN

Uno de los puntos efervescentes de la Semana Santa es el Encuentro entre Jesús Nazareno y su Madre durante la madrugada del Viernes Santo en la mayoría de las localidades andaluzas. Esta representación es el culmen del virtuosismo plástico de la Semana Santa, así como fiel reflejo de la teatralización llevada a cabo por la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento. A esta asamblea acude la imagen del Nazareno entronizado en su paso, mayoritariamente dorado y tallado con un estudiado programa iconográfico que utiliza hábilmente los relieves, capillas e imágenes que se sitúan en los respiraderos y canasto. Además del paso dorado, también pueden aparecer sobre ejemplares realizados en caoba o plata, todos ellos alumbrados con la luz de faroles o candelabros. La evolución actual del movimiento costalero a partir del siglo XX ha marcado las características fisionómicas de estas obras, aunque también la forma de portar y componer, generándose gran diferencia entre Málaga con el uso de tronos y portadores en Cádiz, y el resto de las provincias andaluzas que siguen el modelo sevillano. Asimismo, desde el Barroco se asimiló el acompañamiento musical con el *Miserere* al Nazareno y el *Stabat Mater* a la Dolorosa (Aranda Doncel, 2019: 838) hasta la evolución actual de las bandas de cornetas y tambores, agrupaciones musicales y bandas de música. Por último, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se añadió el exorno floral, teniendo en las últimas décadas un gran crecimiento.

Además de la imagen del Nazareno, que poseía articulaciones y movimiento en su brazo derecho para bendecir al pueblo, tiene un papel relevante en el Encuentro las imágenes de la Virgen María, siendo las advocaciones más extendidas entre estas corporaciones la de Dolores y Amargura, la Mujer Verónica⁸⁸, normalmente articulada para desenrollar y mostrar el pañuelo, y San Juan Evangelista. Todos ellos en parihuelas independientes para poder acrecentar el dinamismo de un espectáculo religioso de culto público sin precedentes. Queda patente un enorme influjo del teatro en la configuración de la procesión barroca, donde las imágenes sagradas son los actores principales, el enclave escenográfico la plaza pública, y donde adquieren enorme peso los cantes, las danzas y el cortejo formado por armaos, nazarenos o sayones. En Carmona se incluyen en el cortejo a niños vestidos de ángeles y a personas que representan a los apóstoles, las tres Marías y el conjunto del Diablo y la Muerte (Maza Fernández, 2019: 590). Pese a ser un modelo que se aleja del paradigma eclesiástico, contó con la participación de los sacerdotes en el Sermón.

En origen, el Sermón se realizaba en el interior de las iglesias antes de las salidas procesionales, aunque a partir del siglo XVII y XVIII, estos pasan a escenificarse en la plaza más importante del municipio, donde desde un balcón un sacerdote secular o fraile recitaba (Sánchez Herrero, 2003: 159-160). En la mayoría de las ocasiones todas las imágenes salían en procesión a la vez desde el mismo templo, aunque también se dio casos como el de Moguer, donde la Virgen, San Juan Evangelista y la Verónica salían de su templo a la iglesia parroquial el Jueves Santo. *Padre Jesús*

⁸⁸ Conocer cuando incorporan las cofradías esta imagen suele ser muy complicado, ya que no aparece en las reglas al no ser titular, aunque no pudo ser antes del comienzo del Sermón en el siglo XVII. De hecho, en este siglo ya existe documentando la presencia de esta figura en algunas cofradías como la de Motril.

Nazareno salía en la madrugada del Viernes Santo desde su templo hacia la plaza, y las otras imágenes hacían lo propio desde la parroquia. Una vez concluido el Sermón, formaban cortejo y volvían a su ermita.

El acontecimiento tuvo durante siglos un valor antropológico inmenso, siendo conocido como Sermón del Mandato, Sermón del Paso o Sermón de la Pasión en la mayoría de las localidades. Aunque también existen designios singulares como el de Utrera, donde es denominado como “las agachaditas” por la simulación de las tres caídas o en Sevilla como “la humillación”. Como ocurre con otros atributos citados anteriormente, a pesar de que la teatralización del Encuentro tiene unas pautas comunes, existen ciertas diferencias propias del desarrollo histórico y religioso de cada uno de los municipios andaluces.

Entre ellos podemos destacar el caso de Osuna, donde el Encuentro se produce entre dos cofradías distintas, la de Jesús Nazareno y la cofradía de la Virgen de los Dolores. En Marchena, a diferencia del resto de cortejos procesionales donde abundan los nazarenos de luz, los hermanos de la hermandad portan motivos o “pasos” colgados en el cuello y que narran la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. También es destacable otros tantos ejemplos como el de Almuñécar. Por último, el caso de Málaga, cuyo origen estuvo marcado por unas inundaciones del río Guadalmedina y en el que milagrosamente no hubo víctimas. Por ello, tanto las autoridades civiles como eclesiásticas quisieron agradecer la protección al Nazareno del Paso con una ceremonia en la plaza de las Cuatro Calles, encontrándose con su Madre, San Juan y la Verónica (Reder Gadow, 2019: 736).

La Ilustración tuvo un impacto fundamental en la supresión del Sermón en numerosas localidades entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Además, esta celebración conllevaba notables problemas de escándalos y alteración del orden público, siendo causa de la supresión en varias localidades como Huelva. Caso distinto ocurrió en Sevilla, suprimida en 1780 (Ruiz Portillo, 2019: 773), a la que se sumó la salida en la madrugada del Viernes Santo de la cofradía del Gran Poder. La ceremonia de la humillación tenía lugar en la plaza del Duque, hecho que obligaba a la cofradía del Gran Poder a estar parada bastante tiempo (González de León, 1852). A ello se sumó la alteración del orden público y la oposición de las autoridades civiles y eclesiásticas a este tipo de manifestaciones.

CONCLUSIONES

La imagen de Jesús Nazareno en Andalucía es una fiel muestra del boato simbólico utilizado por la Iglesia para acercar la religión al pueblo, para ello se sirve de un conjunto de atributos y representaciones que muestran la ostentación y divinidad de la imagen del Hijo de Dios. Son las imágenes elegidas porque acumulan el fervor de la mayoría de la población, existen un mayor número de cofradías, así como de hermanos y, por lo tanto, tendrán una repercusión mayor que se traslada hasta nuestros días, pues indudablemente, las cofradías de Nazarenos han articulado la Semana Santa a su imagen y semejanza, siendo pieza fundamental en la configuración de esta celebración en Andalucía en los siglos XX y XXI.

Sus atributos se han extendido con el paso de los siglos a otras imágenes sagradas, pero debemos tener presentes que estos están dictados por un carácter simbólico e histórico que se aleja de las modas cofrades: Jesús Nazareno viste de túnica morada bordada en oro y luce potencias, corona de espinas y cruz decorada. A Él le acompañan la Virgen María, la Mujer Verónica, San Juan Evangelista y otros actores secundarios que colman la teatralización del Sermón del Paso, punto álgido de la Semana Santa andaluza.

Desde el punto de vista artístico, cada región o zona ha ido desarrollando distintos estilos, programas iconográficos y recursos que aportan valor por su singularidad. Aunque bien es cierto que el auge mediático de la Semana Santa de Sevilla y el influjo de cofradías como la del Gran Poder han unificado prácticas y elementos en todas ellas, especialmente a partir de la Guerra Civil.

Finalizamos este estudio con una frase del Premio Nobel de Literatura de 1956, cuya referencia es especialmente entrañable dentro de la temática tratada: «Yo creo en Jesús el Nazareno, el poeta que creía en su padre, su propio padre que él no cargó de los símbolos con que lo cargó luego la iglesia; que él considero como origen y fin suyo, de donde salió y adónde volvió. Y creo que esta creencia es suficiente para el hombre» (Jiménez Mantecón, 2014: 684).

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA DONCEL Juan (2019): “Las cofradías nazarenas y las escenificaciones barrocas: el Encuentro de la Calle de la Amargura en la Diócesis cordobesa”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada y LÓPEZ-GUADALUPE, Miguel Luis (1998): “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma”. En MARTÍNEZ MILLÁN, José (Dir.), *Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

BAENA, Inmaculada; MANZANO, Miguel y MARTÍN PACHECO, Antonio (2009): “Polifonías y otras músicas tradicionales de la Semana Santa de Montoro”. En AA.VV. *Polifonías Tradicionales y otras músicas de la Semana Santa Andaluza*. Badajoz: CIOFF / INAEM.

BORRALLO SÁNCHEZ, Pablo Jesús (2019): *Simbolismo e iconografía de la Semana Santa de Sevilla: un acercamiento histórico-artístico, bíblico, teológico y litúrgico*. Tesis doctoral: Universidad de Sevilla.

CRUZ CABRERA, José Policarpo (2017): “La conformación de una iconografía devocional: en torno al Jesús Caído y la orden del Carmelo”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coord.), *Compendio de estudios históricos-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo.

DÍAZ DÍAZ, Teresa (2010): “La Cruz como símbolo protector”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: actas del simposium*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina.

ESPADA RUIZ, Santiago y LEÓN MUÑOZ, Arabella (2017): “Arte textil al servicio de Nuestro Padre Jesús Nazareno en la diócesis de Cartagena”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coord.), *Compendio de estudios históricos-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo.

FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ, Luis Ignacio: “La iconografía de la calle de la Amargura y sus versiones en Andalucía bajo palio”, Jesús Despojado. Guía de Semana Santa, nº 33 (2019), p. 28.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix (1852): *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Giralda.

GUISADO CUÉLLAR, Ángel (2019): “Recepción de la iconografía de la Calle de la Amargura: Hispanoamérica y territorios españoles de Ultramar en el siglo XVIII”. En de la CAMPA CARMONA, Ramón (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

HAMMEN Y LEON, Lorenzo van der (1656): *Vía sacra, su origen y disposición y loque se deue meditar en ella: principio fundación, y la antigüedad de la Venerable Orden Tercera de Penitencia del Seráfico*. Granada: Imprenta Real por Francisco Sánchez.

JIMÉNEZ MANTECÓN, Juan Ramón (2014): *Vida. Días de mi vida*. Madrid: Editorial Pre-textos.

LAFUENTE CABRERA, Ana: “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición”, *Revista del Instituto del Patrimonio Español*, nº 5 (2005), pp. 5-19.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2019): “La «Calle de la Amargura»: piedad devocional y procesional andaluza (siglos XVII y XVIII)”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (2010): “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco”. En IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro y MARTÍNEZ SORIA, Carlos (Coord.): *La imagen devocional barroca*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

MAZA FERNÁNDEZ, Fernando (2019): “Encuentros y desencuentros en la procesión del Nazareno en Carmona durante el Barroco”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

MENGUIANO GONZÁLEZ, Arcadio (1998): “Nuestro Padre Jesús Nazareno”, *Revista de Semana Santa de Ayamonte* (1998), p. 65.

OLLERO LARA, Sergio: “La primitiva imagen de Jesús Nazareno de Moguer”, *Revista de Semana Santa de Moguer* (2021), pp. 33-38.

REDER GADOW, Marion (2019): “Teatro y devoción: el ceremonial de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso de Málaga”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

RODA PEÑA, José: “El Nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 22 (2010), pp. 73-101.

RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (2017): “Las cruces de plata de los Nazarenos de Córdoba”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coord.): *Compendio de estudios históricos-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo.

RUIZ PORTILLO, Enrique (2019): “La tradición conservada del Encuentro de Jesús y su Madre en Alcalá de Guadaíra”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.

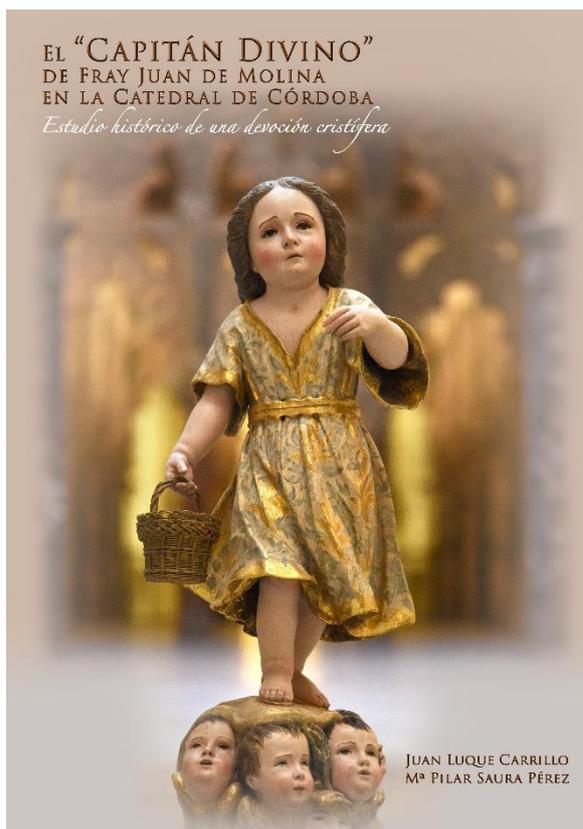
SÁNCHEZ HERRERO, José (2003): *La Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Sílex.

SIERRA FERNÁNDEZ, Alonso (2019): “El dolor compartido: nuestro Padre Jesús de los Afligidos”. En CAMPA CARMONA, Ramón de la (Dir.): *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos.



RESEÑAS





Juan Luque Carrillo y María del Pilar Saura Pérez: El "Capitán Divino" de Fray Juan de Molina en la Catedral de Córdoba. Estudio histórico de una devoción cristífera. Córdoba: Excmo. Cabildo Catedral de Córdoba, 2018.

Si bien puede antojarse del todo innecesario reiterar el enorme interés artístico de la catedral de Córdoba, antigua mezquita aljama omeya, cuya relevancia patrimonial y cuya prolongada vigencia como espacio de culto –que va camino de alcanzar los mil trescientos años, si no tenemos en cuenta la preexistente basílica de San Vicente– fue reconocida por la UNESCO con su inclusión en la Lista Indicativa del Patrimonio Mundial de la Humanidad, sí que resulta de lo más

pertinente reivindicar el valor de los bienes muebles que alberga, cuyo indudable interés queda a veces relegado por la extraordinaria arquitectura de la mezquita-catedral, y que, como agentes de la cristianización del edificio, forman parte ineludible de su nueva trayectoria iniciada en 1236 con la toma de Córdoba por Fernando III el Santo. En este sentido, la monografía de los doctores Juan Luque Carrillo y María del Pilar Saura Pérez sobre el "Capitán Divino", una singular talla seiscentesca napolitana del Niño Jesús de Pasión venerada en la catedral cordobesa desde mediados del siglo XVIII, es una valiosa contribución al conocimiento de las numerosas e interesantes piezas plásticas que alberga la seo de Córdoba. Una publicación asequible y completa, cimentada sobre una labor de archivo que ha llevado a sus autores a indagar en depósitos documentales no solo de la propia ciudad de Córdoba, sino de Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Tarazona y Roma.

Tras una conveniente introducción, la monografía se articula en cuatro capítulos, a los que se suman las conclusiones y unos completos apéndices documental y fotográfico. En el primer capítulo se desarrolla una sucinta biografía de fray Juan de Molina (1579-1652), propietario de la imagen del "Capitán Divino", que se fundamenta en las recientes y esclarecedoras aportaciones de la doctora Saura. Fray Juan pertenecía a la Orden de la Merced; la misma que, dada su función social como redentora de cautivos, llevaba establecida desde el siglo XIII en las ciudades del Valle del Guadalquivir, fronteras con el reino nazarí de Granada –un ejemplo significativo y brillante, por sus consecuencias artísticas, lo tenemos en la propia Córdoba–. La culminación de la reconquista no había supuesto en absoluto el fin de los propósitos redentores de los mercedarios; por el contrario, los pirateos berberiscos y las acciones navales otomanas en el Mediterráneo mantuvieron viva esta actividad de la orden. De hecho, las dos grandes operaciones de redención de cautivos

lideradas por Fray Juan de Molina lo testimonian, a la vez que revelan las capacidades de este mercedario aragonés. Las mismas que, unidas a las virtudes y a las experiencias sobrenaturales, como arrobos y piadosos coloquios precisamente establecidos con la imagen del “Capitán Divino”, explican que fray Juan, tan ligado al convento mercedario de Zaragoza y a la Provincia de Aragón, muriera en loor de santidad, y que todos aquellos objetos a él ligados, comenzando por el Niño Jesús pasionario que centra esta monografía, asumieran la condición de verdaderas y valiosas reliquias.

El análisis histórico, formal e iconográfico de la talla del “Capitán Divino” centra el contenido del segundo capítulo. Queda adscrita a los obradores napolitanos de la primera mitad del siglo XVII, estableciendo su parentesco con la producción de Pietro Ceraso, y vinculando su pertenencia a fray Juan a través de la operación de rescate llevada a cabo en 1634 en Túnez, cuya exitosa consecución mereció una solemne y triunfal procesión en la plaza de San Pedro del Vaticano, presidida por el papa Urbano VIII: la imagen sería el obsequio agradecido de alguno de los rescatados. Este divino infante se convertiría en objeto recurrente de la piedad del mercedario aragonés, con quien mantendría milagrosas conversaciones y al que pondría, en razón a tan singulares afectos, el apelativo de “Capitán Divino”. A la muerte de fray Juan se había afirmado que la imagen había pasado al convento mercedario de San Agustín de Calatayud, pero los autores, basándose en la documentación consultada, descartan tal aseveración exponiendo que, tras el óbito del mercedario, el “Capitán Divino” pasa a convertirse en propiedad de fray Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza y virrey y capitán general de Aragón, quien lo legará a su muerte a su sobrino, Juan Francisco Cebrián Gómez. El valor artístico de la imagen y el prestigio devocional ganado por su relación con fray Juan de Molina desembocaron en que este “Niño Jesús de Nápoles de la Pasión”, como es recurrentemente citado en los inventarios, se convirtiera en un preciado bien del patrimonio de los Cebrián, convertidos en condes de Fuenc Lara, hasta el punto de vincularse a su mayorazgo. Esta es la vía por la que el “Capitán Divino” llega a Miguel Vicente Cebrián (1691-1752), obispo de Córdoba, que lo traslada a su palacio episcopal y con posterioridad, y en aras de incrementar su seguridad –hay que recordar al respecto el incendio que sufre la residencia de los prelados cordobeses en 1745–, a la iglesia mayor. Y allí quedaría a su muerte, como bien legado por el obispo Cebrián a su catedral, no volviendo a reintegrarse en el mayorazgo de los condes de Fuenc Lara.

Que la donación del “Capitán Divino” a la catedral de Córdoba no fue hecho aislado queda claro en el tercer capítulo del libro, en el que se delinea el perfil artístico del prelado. La originalísima sacra de plata con la forma de la ciudad de Jerusalén, decorada con escenas de la Pasión y coronada por un delicado Crucifijo novohispano, y su decido patrocinio de la espléndida sillería de coro, obra maestra de Pedro Duque Cornejo, lo aseveran; esta munificencia para con la iglesia mayor cordobesa la complementan los retablos de la capilla de Nuestra Señora del Pilar en el palacio episcopal.

En el cuarto capítulo se enumeran las diferentes ubicaciones que ha tenido el “Capitán Divino” en la catedral cordobesa hasta llegar a su ubicación actual en la

capilla del Espíritu Santo, San Pedro Mártir de Verona, San Lorenzo y San Pedro Apóstol. Su primer y prestigioso destino fue, en tiempos del obispo Cebrián, el tabernáculo del retablo mayor, donde aún se aprecia aún en una fotografía tomada hacia 1885. Sin embargo, la coetánea restitución arqueológica de los principales espacios de la antigua mezquita aljama supondrían, como efecto colateral, el desplazamiento del “Capitán Divino”: al desmantelarse la capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa para recuperar el lucernario de al-Hakam II, su histórica y devota imagen titular acabaría presidiendo el tabernáculo del presbiterio catedralicio. En este apartado, los autores no descuidan la oportunidad de enumerar y establecer las diferentes imágenes y devociones que han presidido la capilla mayor de la catedral. El Niño Jesús, por su parte, pasaría al Tesoro catedralicio y, desde 2008 y tras ser restaurado por Miguel Arjona Navarro, a la capilla en la que hoy se ubica. Un emplazamiento que el “Capitán Divino” solamente ha abandonado con motivo de la solemnidad del Corpus Christi, al presidir en varias ocasiones el altar erigido por el cabildo catedralicio en las calles de la ciudad.

Prodigio, persuasión, afectos, devoción y estimación artística son algunas de las cualidades, tan en sintonía con la piedad y la mentalidad de su tiempo, el Barroco, que reúne el “Capitán Divino” y que lo hacen merecedor de un estudio tan riguroso como el de los doctores Luque y Saura. Una monografía que, además de, como ya hemos señalado, contribuir al conocimiento de los bienes muebles de la catedral cordobesa, enriquece el panorama de la llegada de piezas artísticas italianas a Andalucía durante la Edad Moderna, de las que fueron destinatarias frecuentes sus catedrales, y que fueron recibidas con sumo atención no solamente por su función cultural, sino por el especial prestigio artístico con que las aureolaba su procedencia. La catedral cordobesa ya había recibido, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, singulares piezas de escultura en plata y bronce, legadas por obispos como fray Domingo de Pimentel o el cardenal Pedro de Salazar, a las que se suma, gracias a la largueza del obispo Cebrián, el “Capitán Divino”. Piezas italianas que se suman a la nómina que integran, entre otras, los “Niños de Nápoles” o los “teatrini” de la catedral de Jaén, el busto relicario de Santa Rosalía de Palermo y las pinturas de Francesco Solimena y Artemisia Gentileschi en la catedral de Sevilla, las de Sassoferrato en la catedral de Granada, los sepulcros de Guglielmo della Porta en la catedral de Málaga o las numerosas obras genovesas de la catedral de Cádiz.

INDICACIONES PARA LOS AUTORES

Se pueden enviar textos en: castellano, inglés, francés, italiano y portugués. El envío de originales debe hacerse a través del correo electrónico: revistarteypatrimonio@gmail.com

ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

- La extensión del artículo debe tener entre 20.000 caracteres de mínimo y 40.000 de máximo, incluyendo espacios, notas y referencias bibliográficas.
- El texto ha de escribirse en formato Microsoft Word, con letra Times New Roman 12 para el texto y 10 para las notas a pie de página. El espaciado será de 1,5 y los márgenes en formato “normal” (superior e inferior a 2,5 cm. y derecha e izquierda a 3 cm.)
- Debe ir precedido de un resumen (con un máximo de 10 líneas) y palabras clave (con un máximo de 6), tanto en español como en inglés.
- De cara al estilo, irán siempre en cursiva los títulos de las obras de arte, las composiciones originales, los títulos de las publicaciones y las palabras en otros idiomas. Ej. ...*Las Meninas* de Velázquez....
- Los textos podrán presentarse, además de en español, en inglés, portugués, italiano o francés.
- No se podrá hacer mención expresa del autor en el texto, para garantizar así el anonimato del trabajo durante el proceso de evaluación científica.
- Se podrán incluir imágenes, que deben entregarse en una carpeta aparte en formato jpg (mínimo 300 p.p.p.). En el texto aparecerá entre paréntesis la referencia para la ubicación de las imágenes (Fig.). En documento word aparte se indicará la referencia completa, siguiendo inexorablemente el siguiente formato y aportando el mayor número de datos:

Fig. 1. Título (en cursiva), autor/a, fecha. Localización, incluyendo la ciudad.
Foto: autor de la foto.

Ejemplo:

Fig. 1. *San Juan Evangelista*, Pedro de Mena, 1659. Iglesia parroquial de San Juan, Algete del Monte (Granada). Foto: José Pérez Pérez.

Si en las sucesivas imágenes el autor de las fotografías es el mismo, se puede abreviar con las siglas entre corchetes. Ej. Foto: [JPP]

Sí las imágenes están extraídas de una web, se debe indicar cuál es la URL.

- La Asociación no se hace responsable de la vulneración de los derechos de autor de las imágenes aportadas por los autores.

ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN DE LOS VARIA:

- Deben tener un mínimo de 6.000 caracteres y un máximo de 10.000 caracteres, incluyendo espacios, notas y referencias bibliográficas.
- Se aceptarán un máximo de 5 ilustraciones.
- El resto de las indicaciones son iguales al tratamiento de un artículo.

ARCHIVOS QUE DEBEN ADJUNTARSE EN EL ENVÍO:

- El artículo completo, con nombre y apellidos, filiación o grupo de investigación al que pertenece, resumen, palabras clave, email y teléfono de contacto. En este formato no deben ir las imágenes insertadas.
- El artículo con las imágenes insertadas y sus correspondientes leyendas debajo, sin las indicaciones de referencia al autor del artículo, será el ejemplar enviado a los evaluadores, ese el motivo por el que deben ir insertadas las imágenes en el texto, para facilitar su trabajo.
- Una carpeta con las imágenes en el formato indicado arriba y el archivo Word del listado de las mismas.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS DENTRO DEL TEXTO

- Para las citas bibliográficas, se utilizará el sistema parentético, también denominado “autor-fecha”. Las referencias bibliográficas deberán aparecer en el propio texto y entre paréntesis, apareciendo los apellidos, el año de edición y las páginas, como el siguiente ejemplo: (Moreno, 2006: 15-17).

En caso de dos autores: (Nieto y Moreno, 1993: 68).

En caso de tres o más autores: (Ortíz Juárez, et al., 1989: 126).

Sí hubiera varias referencias sobre el mismo autor, se distinguirán con orden alfabético: (Moreno, 2006a: 38).

- Las citas literales de los textos deben ir entre comillas y en cursiva, sí superan las 4 líneas con sangrado interno.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- Las notas a pie de página serán utilizadas para aclaraciones o comentarios a lo expresado en el texto.
- Se usarán también para referencias y/o comentarios a las citas bibliográficas.
- Para referencias a documentos de archivo se citarán con su nombre completo la primera vez que se utilice, seguido de la abreviatura entre paréntesis. Ejemplo: Archivo de Protocolos Notariales, Córdoba (APN, Córdoba); Archivo General de Indias, Sevilla (AGI, Sevilla), etc.
- Todas las notas deben ir ordenadas numéricamente y aparecerán siempre delante de una coma, un punto o un punto y coma.

LISTA DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas deberán aparecer al final de los artículos, en un apartado específico y deberán incluir solamente aquellas referencias citadas en el texto. Se mantendrán fielmente las indicaciones del sistema APA:

1. MONOGRAFÍAS:

- De un solo autor: Moreno, F. (2006). *Platería cordobesa*. Córdoba: Cajasur.
- De dos autores: Moreno, F. y Nieto, M. (1993). *Eucharistica cordubensis*. Córdoba: Cajasur.
- De tres o más autores: Ortiz, D. et al. (1989). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Referencia a un libro en línea: Apellidos, inicial del nombre. *Título de la obra*. En: “dirección URL completa” y fecha de consulta: día/mes/año.

2. CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS:

- Se indicarán los Apellidos, Nombre (sólo la inicial). “Título del capítulo entre comillas inglesas o altas”, en Apellidos e inicial del nombre del editor/coordinador/director: *Nombre de la obra en cursiva* (p./pp.). Ciudad: Editorial. Ejemplo: Bernier, J. (1993). El mercado del arte. En F. Calvo Serraller (ed.). *Los espectáculos del arte* (pp. 99-109). Barcelona: Tusquets.

3. CONGRESOS: Se realizará de igual forma que en los capítulos de libros.

4. REVISTAS: Se indicarán los Apellidos, Nombre (sólo la inicial). Título del capítulo, *Nombre de la revista en cursiva*, Número de la revista (año entre paréntesis), p./ pp. Ejemplo: Fernández Fernández, R. Las rosas en la primavera, *Revista Arte y Patrimonio*, nº 3 (2015), p. 67.

Sí la revista es digital, a continuación de la paginación debe aparecer el DOI, el identificador de objeto digital, o bien, la URL, ya que no todas las revistas digitales disponen del DOI.

5. PÚBLICACIONES ELECTRÓNICAS: Se citarán según los modelos citados para libros/monografías o para revistas, debiéndose añadir la fecha de consulta entre corchetes y a continuación el enlace entre guiones. Ejemplo: Rodríguez Rodríguez, P. *Las mesas son de madera*. Sevilla, Editorial Pelícano, 2014 [consulta: 11-05-2015], p. 25. -<http://fuesp.com/revistas/pag/cai154.html>-

6. Para las citas bíblicas se usará el sistema APA: que sigue el ejemplo: (Mt. 5:16)

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

Texts are accepted in Spanish, English, French, Portuguese and Italian. The original must be sent to revistarteypatrimonio@gmail.com

STRUCTURE AND EXTENSION OF THE ARTICLE:

- The extension of the article must have between 20.000 and 40.000 characters, including spaces, notes and bibliographical references.
- The texts must be written in Microsoft Word Format, with Times New Roman, font size 12 for the text and font size 10 for the footnotes. The line spacing will be 1'5 and the margins in Normal format (margin top and bottom 2'5 cm. Margin right and left 3 cm.).
- It must be preceded by an abstract (with maximum of 10 lines) and keywords (with maximum of 6), both in English and Spanish.
- Style: the titles of the work of art, original manuscripts, titles of the publication and words in other languages will be always in italics. For instances, *Las Meninas de Velázquez*.
- The texts may be submitted in English, Portuguese, Italy an French, as well as in Spanish.
- It is not possible to make an explicit mention of the author in the text, in order to guarantee the anonymity of the work during the scientific evaluation process.
- You can include images, which must be delivered in a separate folder in JPG format (minumum 300ppp). The reference for the location of the images will appear in parentheses (Fig.).
- In a separate Word document, the complete reference will be indicated, following inexorably the format and providing the largest number of data. Fig. 1. Title (in italics), author, date, address, including the city. Image: the autor of the image.
Examples: *San Juan Evangelista*, Pedro de Mena, 1659, Iglesia parroquial de San Juan, Algete del Monte (Granada). Image: José Pérez Pérez.
- If the most of the images are of the author, it can be abbreviated with the acronyms in square brackets. Ex.: Photo: [JPP].
- If the images are taken from a website, its URL must be cited.
- The association is not responsible for violating the rights of the author of the imagen provided by the authours.

STRUCTURE AND EXTENSION OF VARIA

- They must have a minimum of 6000 characters and a maximum of 10.000 characters, including spaces, notes and bibliographical references.
- A maximum of 5 illustrations will be accepted.
- The rest of the instructions are the same as of an article.

FILES THAT MUST BE ATTACHED IN THE SUBMITTING

- The full article, with name and surname, affiliation or research group to which it belongs, summary, keywords, email and contact telephone. In this format, images should not be inserted.
- The article with the inserted images and their corresponding legends below, without indicating the references of the author of the article, the exemplary will be sent to the evaluator, which is the reason why the images must be inserted in the text, to facilitate their work.
- A folder with the images in the format above mentioned and word file as well.

BIBLIOGRAPHICS CITATION

- For bibliographical citations, the Parenthetic system, also known as "author-date", will be used. Bibliographical references should appear in the text itself and in parentheses, the surnames, the year of edition and page number appear as the following example: (Moreno, 2006:15-17).

In case of two authors: (Nieto and Moreno, 1993: 68).

In case of three authors or more authors: (Ortiz et Al., 1989: 126).

If there were some references of the same author, they should be marked off alphabetically: (Moreno, 2006a: 38).

- The literary quotations of the texts must be cited in italics, if they exceed 4 lines, with internal indented.

FOOTNOTES:

- The footnotes will be used for explanation and comment to what is stated in the text.
- For bibliographical citations, references and comments will also be used.
- For references to file documents, they will be quoted with their full name for the first time they are used, followed by the abbreviation in parentheses. Example: File of notarial protocols, Córdoba (APN, Córdoba); Archivo General de Indias, Sevilla (AGI, Sevilla), etc.

- All notes must be in numerical order and always appear in front of a comma, a full stop, or a semicolon.

LIST OF BIBLIOGRAPHICALS REFERENCES

Bibliographical references must appear at the end of the articles in a specific section and should include only those references quoted in the text. The instructions of the APA style will be faithfully maintained:

1. Monograph:

- Of only one author: Moreno, F. (2006). *Platería cordobesa*. Córdoba: Cajasur.
- Of two authors: Moreno, F. and Nieto, M. (1993). *Eucharística cordubensis*. Córdoba: Cajasur.
- Of three or more authors: Ortiz, D. and al. (1989). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: diputación provincial.
- Citing online books:
- Surname, initial name. Title of the work: "Full URL" and date of search: Day/month/year.

2. Monograph Chapters: the surname, name (initial only) will be indicated. "Title of the chapter" in high or English quotation marks, in surnames and the initial name of the editor/Coordinator/Director: Name of the work in italics (p./pp.). City: Editorial. Example: Benier, J. (1993). "El Mercado del arte". En F. Calvo Serraler (ed.). *Los espectáculos Del arte* (pp. 99-109). Barcelona: Tusquets.

3. Conference: It will be realized in the same way as in the book chapters.

4. Magazines: The surname (s), name (initial only) must be indicated. Title of the chapter, name of the magazine in italics, number of the magazine (year in parentheses), p./pp. Example: Fernandez Fernandez, R. Las Rosas in the spring, magazine *Art and Heritage*, N ° 3 (2015), p. 67.

5. Electronic publications: They will be cited according to the models quoted for books/monographs or for magazines, date of search should be added between square brackets and then the link between hyphens.

Example: Rodríguez Rodríguez, P. *Las mesas son de madera*. Sevilla, Editorial Pelicano, 2014 [retrieved: 11-05-2015], p. 25. - <http://fuesp.com/revistas/pag/cai154.html>

6. For Biblical citation The APA style will be used, following the example: (Mt. 5:16)

PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE

Los artículos deben ser originales, artículos de revisión, informes técnicos, reseñas de libros, varia... En todos casos, debería primar el contenido científico académico. Se valorará su aportación e interés, la metodología y los resultados obtenidos, sí se han tenido en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por otros autores sobre el mismo tema, el rigor de las argumentaciones y su análisis, el uso preciso de los conceptos y el método, la adecuación entre el título y el contenido del artículo; y la corrección lingüística y claridad expositiva.

Los artículos serán revisados por pares y a ciegas por la comisión científica designada por el Consejo Editorial. Dicha comisión está formada por evaluadores externos a dicho Consejo y a la dirección de la Asociación “Hurtado Izquierdo”. Será la encargada de dictaminar el rigor científico y las aportaciones novedosas que los artículos tengan para la comunidad científica y evaluarán la aprobación o no de su publicación. Se reservará el derecho a sugerir y a solicitar a los autores la reducción, la ampliación o la modificación de sus trabajos, sí ello fuera necesario.

Los artículos aprobados por la comisión científica para su publicación serán insertados en la revista según lo determine el Consejo de Redacción, de acuerdo a su orden de llegada y temática. Aquellos originales que no se ajusten escrupulosamente a las normas descritas no se considerarán para su edición.

La recepción de los artículos es mediante el correo electrónico de la revista: revistarteypatrimonio@gmail.com El proceso de evaluación comenzará con la recepción del mismo y la revista será publicada a finales de septiembre de cada año.

AVISO LEGAL

El autor autoriza a la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo” a la publicación de todo el material entregado y le cede los derechos de autor para hacer efectiva dicha publicación. El autor asegura y garantiza que todo el material entregado a la revista cumple con las disposiciones legales vigentes, y exime a la revista Arte y Patrimonio de toda obligación en relación a la violación de derechos de autor, asumiendo el abono a la revista Arte y Patrimonio de cualquier cantidad o indemnización que ésta tenga que pagar a terceros por el incumplimiento de estos requisitos. La revista Arte y Patrimonio no acepta ninguna responsabilidad sobre los puntos de vista y afirmaciones de los autores de los trabajos, sino que son ellos mismos.

PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM

The articles should be original, articles of revision, technical reports, books reviews... In all cases, it's very important that the themes be scientific and academic. Their contribution, interest, methodology and the results achieved would be assessed if the investigations realized by other authors about the same theme, the rigor of the arguments and their analysis, the precise use of the concepts and the article; and the linguistic correction and the expository clarity, have been taken into consideration.

The articles will be peer-reviewed and blindly by the scientific commission designated by the editorial board. This commission is constituted by evaluators external to this council and to the management of "Hurtado Izquierdo" Association. It will be the responsible for the determination of the scientific rigor and innovative contributions that the articles have for the scientific community and will evaluate the approval or not of their publication. The right to suggest and apply for the authors to reduce, enlarge or modify their works, if necessary, will be reserved.

The articles approved by the scientific commission for its publication, will be inserted in the review as determined by the Editorial Board, according their order of arrival and subjects. Those originals that don't strictly comply with these described standards, won't be considered for their publication.

The articles will be received by email: revistarteypatrimonio@gmail.com The evaluation process will begin with the receipt of the article and the journal will be published at the end of september of each year.

LEGAL WARNING

The autor authorizes the Association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage "Hurtado Izquierdo" to publication of all delivered material and gives it the copyright to make this publication. The autor ensures and guarantees that all delivered material to this magazine cumplies with current legal provisions, and exempts review Arte y Patrimonio from any obligation in relation to infringement copyright, assuming payment to review Arte y Patrimonio of any amount or compensation that it has to pay to thirds for the breach of these requirements. The review Arte y Patrimonio doesn't accept responsibility for views and statements of the authors of the Works, because they are theirs.



Asociación para la investigación
de la Historia del Arte
y del Patrimonio Cultural
"Hurtado Izquierdo"