ACTAS

XIX JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO SOBRE LA PROVINCIA DE SEVILLA

El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla
La huella de nuestro pasado civil y religioso

VOL. I



ASOCIACIÓN PROVINCIAL SEVILLANA DE
CRONISTAS E INVESTIGADORES LOCALES

ACTAS

XIX JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO SOBRE LA PROVINCIA DE SEVILLA

El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla. La huella de nuestro pasado civil y religioso

VOL. I

ACTAS

XIX JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO SOBRE LA PROVINCIA DE SEVILLA

El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla.
La huella de nuestro pasado civil y religioso

VOL. I

OLIVARES
18 de marzo de 2023

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales.

© De los textos: Los autores
© De esta edición: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales

La presente edición ha contado con la colaboración del Área de Cultura y Ciudadanía de la Diputación de Sevilla

Primera edición: Diciembre de 2024

Edición y coordinación: José Antonio Fílter Rodríguez, José María Alcántara Valle y Juan Diego Mata Marchena
Revisión de textos en inglés: Álvaro Cabeza Andrés y Carmen Cabeza Moreno.
Maquetación: Fernando García García
Fotografía de cubierta: Retablo Mayor de la Colegiata de Olivares

Depósito Legal: SE 2606-2024
ISBN: 978-84-09-66551-8
Imprime: Diputación de Sevilla — Imprenta Provincial

ÍNDICE

VOLUMEN I

Presentación 13
José Antonio FÍLTER RODRÍGUEZ

Introducción 15
Juan Diego MATA MARCHENA y José María ALCÁNTARA VALLE

COMUNICACIONES

S.O.S. Patrimonio artístico de la provincia de Sevilla 19
José Luis ROMERO TORRES

Las placas cerámicas tardoantiguas de El Viso del Alcor 41
Marco Antonio CAMPILLO DE LOS SANTOS

La torre de San Antonio de Olivares (Sevilla): un bastión defensivo de la Orden de Alcántara en tierras andaluzas 59
Bartolomé MIRANDA DÍAZ

Patronos y promotores en el ámbito religioso en El Viso del Alcor 79
José Ángel CAMPILLO DE LOS SANTOS

El derecho de patronazgo de los condes de Cantillana como fuente de rentas e instrumento de control y de dominación sobre el condado 97
Antonio GARCÍA BENÍTEZ

La iglesia parroquial de Villaverde del Río 115
José Luis BENÍTEZ ACOSTA, Manuel DOMÍNGUEZ LARA y Manuel MORALES MORALES

El Cristo de la Sangre en Estepa: orígenes e iconografía 139
Ezequiel A. DÍAZ FERNÁNDEZ

Los camarines estepeños: arquitectura e iconográfica 155
Ezequiel A. DÍAZ FERNÁNDEZ

Iconografía de san Joaquín y santa Ana en la provincia de Sevilla. Arte y devoción 179
Alberto J. FÍLTER GARCÍA

Una aproximación a la arquitectura doméstica de la Sevilla del siglo XVI: a propósito de una casa propiedad del Hospital de las Cinco Llagas en la collación de San Esteban 199
Carmen VALLECILLO LÓPEZ

Exvotos: patrimonio material e inmaterial. San Benito Abad de Castilblanco de los Arroyos 217
Clara Luisa ORTIZ CANALEJO

Baltasar del Río y su fundación, la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y doce Apóstoles, como mecenas renacentistas 235
Inés MÁRQUEZ BRAVO

Gaspar del Águila: autor de la actual imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la villa de Mayrena del Alcor 255
Eusebio M. PÉREZ PUERTO

El patrimonio de la Cofradía de la Vera Cruz y Santo Cristo de Pedrera: aproximación a comienzos del siglo XVII 287
Adela ESTUDILLO GÓMEZ

El contrato para la hechura del Jesús de la Agonía de Luis de Peña, primera imagen titular de la "Coffradía de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oraçión del Guerto de la villa de Morón de la Frontera". Estudio y edición 301
José María ALCÁNTARA VALLE y Helena ANGULO BLANCO

Diego de Fontiveros y el encargo a Juan de Mesa del Crucificado de la Misericordia de la colegiata de Osuna 317
Ana María CABELLO RUDA

El nuevo Señorío de Estepa y su promoción del patrimonio artístico 339
Mª Encarnación ESCALERA PÉREZ y Joaquín Octavio PRIETO PÉREZ

Los inventarios de bienes de la iglesia parroquial de Santa María la Blanca, de Villanueva del Ariscal, tras el cisma de la vicaría santiaguista 353
Rafael MARTÍNEZ BUENO

Nuevas fuentes iconográficas del pintor Domingo Martínez: el caso de algunas de sus obras para Umbrete 391
Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES

CCCL Años de historia y arte de la V.O.T. Alcantarina en Sevilla 411
Mª Teresa RUIZ BARRERA

El Santísimo Cristo de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda y su atribución a Blas Molner 427
David MOLINA CAÑETE

Prensa moderna y patrimonio histórico-artístico: una propuesta didáctica para conocer la Utrera del Siglo de las Luces 443
María del Carmen MONTOYA RODRÍGUEZ

VOLUMEN II

Los maestros de obras Ruiz Florindo en la Hermandad de la Humildad de Fuentes de Andalucía: la ermita de San Francisco 477
Francisco Javier GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

La obra documentada en Estepa del escultor antequerano Diego Márquez y Vega (1727-1791): una revisión 501
Jorge Alberto JORDÁN FERNÁNDEZ

La iglesia de Santa Ana de la Nueva y Real Población de Cañada Rosal: de capilla de ramaje a templo parroquial (1769-2014) 519
José Antonio FÍLTER RODRÍGUEZ

Mobiliario coral de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla) 537
Antonio MARTÍN PRADAS

Apuntes sobre el patrimonio artístico de Espartinas, Villanueva del Ariscal, Olivares, Almensilla, Bormujos, Aznalcóllar y Castilleja del Campo. Siglos XVIII y XIX 561
Francisco AMORES MARTÍNEZ

Hospitales rurales en el suroeste sevillano 585
Antonio ARANDA CAMPOS

La escultura religiosa de la parroquia mayor y más antigua de Santa María Magdalena de Dos Hermanas 607
Germán CALDERÓN ALONSO

Patrimonio desaparecido: el convento de la Concepción junto a San Juan de la Palma de Sevilla en el siglo XIX 629
Isidro DÍAZ JIMÉNEZ

Patrimonio desconocido: el convento de Montesión de Sevilla en el siglo XIX 649
Isidro DÍAZ JIMÉNEZ

Nuevas aportaciones sobre las biografías de los arquitectos Mariano González de Rojas y Aníbal González Álvarez-Osorio 671
Juan PRIETO GORDILLO

Pintura romántica en Villamanrique: una nueva muestra de Rodríguez Losada en la provincia 685
Manuel ZURITA CHACÓN

El emblemático edificio consistorial de Arahal 703
Manuel Jesús GARCÍA AMADOR

El monumento a los Sagrados Corazones de Jesús y María en San Juan de Aznalfarache: la epopeya artística del Cardenal Segura 717
José GÁMEZ MARTÍN

La hacienda de San Agustín de Mairena del Alcor 741
José Manuel NAVARRO DOMÍNGUEZ

La reforma urbanística en Mairena del Alcor durante la Dictadura de Primo de Rivera 761
José Manuel NAVARRO DOMÍNGUEZ

Las Minas y Pilongo 781
José HINOJO DE LA ROSA

El crecimiento urbano de Castilleja del Campo: el reparto y el asentamiento de vecinos en el Prado (enero de 1932 – junio de 1936) 797
José Antonio LORA VERA

Proyectos de intervención de la Comisión Diocesana de Arte en 1938 815
Yedra Mª GARCÍA SÁNCHEZ

El origen industrial de los barrios de Villanueva del Río y Minas 835
Bárbara del Carmen ESPINOSA GAVILÁN

Patrimonio y crónica local: el *Antiguo Morón* de Antonio Barrio Prado y la revista *Arunci* 849
Juan Diego MATA MARCHENA

Dando voz a los espacios: innovaciones metodológicas en el paisaje cultural y las casas-cuevas del castillo de Morón 873
Salima BOUGHALEM

La casa del poeta: musealización de la Casa de la Cultura Fernando Villalón 897
Carmen MONTERO OLIVA

Cinco museos por cinco mujeres en Sevilla 913
Isabel Mª GONZÁLEZ MUÑOZ

Crónica fotográfica 933

PRESENTACIÓN

Coincidiendo con el vigésimo aniversario de la celebración de las I Jornadas de Historia y Patrimonio que organizó ASCIL en la primavera de 2004, en la Vega del Guadalquivir, con sede en los municipios de Villaverde del Río, Alcalá del Río y Cantillana, ven la luz las actas de las XIX Jornadas celebradas en la localidad de Olivares en marzo de 2023 con el título, "El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla: la huella de nuestro pasado civil y religioso".

Con aquellas ya lejanas jornadas inauguramos un viaje por comarcas y pueblos de nuestra provincia que a lo largo de más de veinte años ha dado a conocer el gran manantial histórico y patrimonial que atesoran los pueblos y ciudades de nuestra provincia, acercando la investigación local a la gente interesada en conocer su realidad histórica y cultural más próxima, abriendo cauces de publicación que nos han permitido que el conocimiento y la cultura no queden como patrimonio intelectual de los que investigan y escriben, sino dando luz y respuesta a esos trabajos silenciosos, eficaces y no olvidemos, muchas veces, vocacionales, que los investigadores locales realizan en sus pueblos y ciudades, convirtiéndose así en un instrumento vivo y útil al servicio de la historiografía local y de la comunidad a la que servimos.

Cada jornada, cada encuentro, ha supuesto todo un reto que hemos afrontado responsablemente, convencidos de que su éxito solo sería posible con la ilusión, el esfuerzo, el trabajo y el empeño de todos. Y así ha ocurrido y ahí están esos veinte volúmenes que lo demuestran. Miles de páginas que atestiguan, como decíamos en una de las primeras presentaciones, que nuestra provincia tiene "unos pueblos con una historia caracterizada por innumerables y variados hechos y acontecimientos, que constituyen la huella del pasado, la memoria en la que buscamos nuestro ayer más cercano y que nuestra sociedad actual ha permitido convertir en un derecho fundamental. Con ello se abren al pueblo, sin temor y sin silencios cómplices, las puertas de esa memoria colectiva, con el objetivo de mantener viva la dignidad de los hombres y mujeres que la protagonizaron, haciéndola patrimonio de esa sociedad que toma conciencia de sí, de su historia y de su cultura".

La incertidumbre inicial que supuso la puesta en marcha de este hermoso proyecto cultural se ha ido disipando con el tiempo, con la confianza que dan los logros conseguidos, con el aval y las bendiciones de instituciones de gran prestigio cultural y académico y con la certeza demostrada de que este era y es el camino a seguir. La apuesta por la calidad y el rigor científico ha sido siempre un reto a tener en cuenta en nuestra ya larga trayectoria. Al final los sinsabores se olvidan y sólo permanece lo excelente. Una buena prueba de ello es este volumen y estas páginas que hoy ven la luz.

Con estas actas, ASCIL renueva su compromiso, una vez más, siendo fiel a los principios y objetivos que impulsaron la creación de este colectivo que he tenido el honor de presidir desde su fundación, hace ahora más de veintiún años. Unas actas coordinadas por los compañeros Juan Diego Mata y José María Alcántara, con la colaboración puntual de Bartolomé Miranda, Álvaro Cabeza Andrés, Carmen Cabeza Moreno y Sergio Escalante, a los que agradezco enormemente su disponibilidad e interés.

Gracias al Ayuntamiento de Olivares por acogernos por segunda vez en su pueblo con la hospitalidad que le caracteriza, a la Asociación Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, y a la Diputación de Sevilla por patrocinar de nuevo la edición de estas actas.

Y, por supuesto, gracias a todos los comunicantes y participantes por vuestro trabajo y vuestra presencia. Gracias a ustedes el sueño se hizo una vez más realidad.

Seguimos caminando.

José Antonio Fílter Rodríguez
Presidente de la Asociación Provincial Sevillana
de Cronistas e Investigadores Locales (ASCIL)

INTRODUCCIÓN

La celebración de las Jornadas número diecinueve –así seguimos denominándolas, aún desarrollándose en un solo día– tuvo lugar en Olivares, localidad que ya fue sede en marzo de 2010 de un encuentro similar, ese año compartida con otras poblaciones de la comarca, Salteras y Albaida, cuyo objeto fue "El Aljarafe Barroco".

Hace catorce años, en el libro publicado entonces, de título *Actas de las VII Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla* y subtítulo aludido, se recogieron veintitrés trabajos. En este volumen son cuarenta y cinco los artículos, casi el doble, correspondientes a otras tantas comunicaciones presentadas en el evento, que no se leyeron en su totalidad por no contar con tiempo para ello –por otra parte, algo habitual en las últimas convocatorias debido a la cantidad de textos recibidos–, todos ellos precisos acercamientos al tema propuesto: "El patrimonio histórico artístico en la provincia de Sevilla: la huella de nuestro pasado civil y religioso".

A la ponencia o conferencia inicial, "La historia de las Artes Plásticas en la provincia de Sevilla: una visión panorámica», que estuvo a cargo del doctor en Historia del Arte, Salvador Hernández González, y que lamentamos que no nos haya llegado a tiempo para su edición –cuando así sea, en tanto que oportuno balance y evaluación, procuraremos publicarla–, le siguieron, tomando muy en cuenta las sugerencias relacionadas en el tríptico informativo de la convocatoria, propuestas de la más variada temática y naturaleza.

Entre las intervenciones, como todas las personas que consulten este volumen podrán comprobar, se sucedieron, en primera instancia, la mirada o análisis, no exento de crítica, sobre el estado de nuestro patrimonio (es el caso de "S.O.S. Patrimonio artístico de la provincia de Sevilla", de José Luis Romero Torres), el estudio del patrimonio artístico en general ("Apuntes sobre el patrimonio artístico de Espartinas, Villanueva del Ariscal, Olivares, Almensilla, Bormujos, Aznalcóllar y Castilleja del Campo. Siglos XVIII y XIX", de Francisco Amores Martínez) y las noticias sobre el patrimonio religioso –entiéndanse, iglesias, capillas, conventos, retablos, imágenes y hermandades–cuyo elenco es el más extenso, pues hasta una veintena de trabajos hemos contado (sus títulos: "La iglesia parroquial de Villaverde del Río", de José Luis Benítez, Manuel Domínguez Lara y Manuel Morales Morales; "El

Cristo de la Sangre de Estepa: orígenes e iconografía" y "Los camarines estepeños: arquitectura e iconografía", ambos de Ezequiel A. Díaz Fernández; "Iconografía de san Joaquín y santa Ana en la provincia de Sevilla. Arte y devoción", de Alberto J. Fílter García; "Gaspar del Águila: autor de la actual imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la villa de Mayrena del Alcor, de Eusebio Pérez Puerto; "El patrimonio de la Cofradía de la Vera Cruz y Santo Cristo de Pedrera: aproximación a comienzos del siglo XVII", de Adela Estudillo Gómez; "El contrato para la hechura del Jesús de la Agonía de Luis de Peña, segunda imagen titular de la *Coffradía de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oración del Guerto* de la villa de Morón de la Frontera", de José María Alcántara Valle y Helena Angulo Blanco; "Diego de Fontiveros y el encargo a Juan de Mesa del Crucificado de la Misericordia", de Ana María Cabello Ruda; "Exvotos: patrimonio material e inmaterial. San Benito Abad de Castilblanco de los Arroyos", de Clara Luisa Ortiz Canalejo; "Los inventarios de bienes de la parroquia de Santa María la Blanca, de Villanueva del Ariscal, tras el cisma de la Vicaría santiaguista", de Rafael Martínez Bueno; "CCCL años de historia y arte de la V.O.T. Alcantarina de Sevilla», de Mª Teresa Ruiz Barrera; «El Santísimo Cristo de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda y su atribución a Blas Molner", de David Molina Cañete; "Los maestros de obras Ruiz Florindo en la Hermandad de la Humildad de Fuentes de Andalucía: la ermita de San Francisco", de Francisco Javier González Fernández; "La obra documentada en Estepa del escultor antequerano Diego Márquez y Vega (1727-1791): una revisión", de Jorge Alberto Jordán Fernández; "La escultura religiosa de la parroquia mayor y más antigua de Santa María Magdalena de Dos Hermanas", de Germán Calderón Alonso; "Patrimonio desaparecido: el convento de la Concepción junto a San Juan de la Palma de Sevilla en el siglo XIX" y "Patrimonio desconocido: el convento de Montesión de Sevilla en el siglo XIX", los dos de Isidro Díaz Jiménez; "La iglesia de Santa Ana de la Nueva y Real población de Cañada Rosal: de capilla de ramaje a templo parroquial (1769-2014)", de José Antonio Fílter Rodríguez; "Mobiliario coral de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla)", de Antonio Martín Pradas; y "El monumento a los Sagrados Corazones de Jesús y María en San Juan de Aznalfarache: la epopeya artística del cardenal Segura", de José Gámez Martín).

A esta relación tenemos que sumar las valoraciones de la situación de los más recientes descubrimientos arqueológicos ("Las placas cerámicas tardoantiguas de El Viso del Alcor", de Marco Antonio Campillo de los Santos),

del patrimonio civil –esto es, de las casas, casas-palacio, castillos y hospitales–, donde no falta el detalle de su estado de conservación, igual que ocurría en los citados en el párrafo anterior ("La Torre de San Antonio de Olivares (Sevilla): un bastión defensivo de la orden de Alcántara en tierras andaluzas", de Bartolomé Miranda Díaz; "Una aproximación a la arquitectura doméstica de la Sevilla del siglo XVI: a propósito de una casa propiedad del Hospital de las Cinco Llagas en la collación de San Esteban", de Carmen Vallecillo López; "Hospitales rurales en el suroeste sevillano", de Antonio Aranda Campos; "El emblemático edificio consistorial de Arahal", de Manuel J. García Amador; "La hacienda de San Agustín en Mairena del Alcor", de José Manuel Navarro Domínguez; y "Dando voz a los espacios: innovaciones metodológicas en el paisaje cultural y en las casas-cuevas del Castillo de Morón, de Salima Boughalem), las observaciones a propósito del desarrollo urbanístico ("La reforma urbanística en Mairena del Alcor durante la Dictadura de Primo de Rivera", de José Manuel Navarro Domínguez; "El crecimiento urbano de Castilleja del Campo: el reparto y el asentamiento de vecinos en El Prado (enero de 1932-junio de 1936), de José Antonio Lora Vera; y "El origen industrial de los barrios de Villanueva del Río y Minas", de Bárbara del Carmen Espinosa Gavilán) y el particular tratamiento bibliográfico del patrimonio y su difusión ("Patrimonio y crónica local: El *Antiguo Morón* de Antonio Barrio Prado y la revista *Arunci*", de Juan Diego Mata Marchena).

Se completan estas actas con los estudios sobre el patrocinio de artistas (hete aquí, "Patronos y promotores en el ámbito religioso en El Viso del Alcor", de José Ángel Campillo de los Santos; "El derecho de patronazgo de los condes de Cantillana como fuente de rentas e instrumento de control y de dominación sobre el condado", de Antonio García Benítez; "Baltasar del Río y su fundación, la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y doce Apóstoles, como mecenas renacentistas", de Inés Márquez Bravo; y "El nuevo Señorío de Estepa y su promoción del patrimonio artístico", de Mª Encarnación Escalera Pérez y Joaquín Octavio Prieto Pérez), y el acercamiento a la vida y obra de escultores ("Las Minas y Pilongo", de José Hinojo de la Rosa), pintores ("Nuevas fuentes iconográficas del pintor Domingo Martínez: el caso de algunas de sus obras para Umbrete", de Juan Carlos Martínez Amores; y "Pintura romántica en Villamanrique: una nueva muestra de Rodríguez Losada en la provincia", de Manuel Zurita Chacón), arquitectos ("Nuevas aportaciones sobre las biografías de los arquitectos Mariano González de Rojas y Aníbal González Álvarez-Ossorio", de Juan Prieto Gordillo) y los pro-

yectos de restauración ("Proyectos de intervención de la Comisión Diocesana de Arte en 1938", de Yedra Mª García Sánchez).

Para finalizar con la situación actual de algunos museos o centros de interpretación en la provincia ("La casa del poeta: musealización de la Casa de la Cultura *Fernando Villalón*", de Carmen Montero Oliva; y "Cinco museos x cinco mujeres en Sevilla", de Isabel Mª González Muñoz) y una más que interesante apuesta educativa ("Prensa moderna y patrimonio histórico-artístico: una propuesta didáctica para conocer la Utrera del siglo de las Luces", de Mª Carmen Montoya Rodríguez).

En razón del objeto de estudio, como hemos podido observar, todos estos trabajos son extensivos al antiguo Reino de Sevilla, a la actual provincia, a la capital, a algunas comarcas y a determinadas poblaciones, que nombramos a continuación por orden alfabético: Almensilla, Arahal, Aznalcóllar, Bormujos, Cantillana, Cañada Rosal, Castilblanco de los Arroyos, Castilleja del Campo, Dos Hermanas, El Viso del Alcor, Espartinas, Estepa, Fuentes de Andalucía, Mairena del Alcor, Morón de la Frontera, Olivares, Osuna, Pedrera, Peñaflor, San Juan de Aznalfarache, Umbrete, Utrera, Villamanrique de la Condesa, Villanueva del Ariscal, Villanueva del Río y Minas y Villaverde del Río.

Como referíamos en la introducción a la última edición de estas actas, las correspondientes a las Jornadas número dieciocho, "nuestra biblioteca particular crece", a lo que nosotros podemos añadir, corroborando esto que dijimos, que sigue creciendo, suma otra obra más, esta que prologamos. Así pues, solo nos queda dar la enhorabuena a todas las personas que lo han hecho y lo siguen haciendo posible.

Juan Diego Mata Marchena
José María Alcántara Valle

S.O.S. PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA

S.O.S. Artistic heritage of the province of Seville

José Luis ROMERO TORRES

Resumen

Se analiza el patrimonio artístico de la provincia de Sevilla en dos apartados: el arte sacro y arquitectura civil con la transformación de la imagen paisajista de los pueblos. El progresivo aumento del cierre de algunos conventos de clausura provoca distintas situaciones sobre la permanencia del arte sacro en su lugar de origen. Esta situación genera diferentes problemas negativos, como la dispersión de sus bienes culturales, la deslocalización patrimonial, el expolio, la permanencia de los bienes en su lugar de origen sin los cuidados necesarios y la venta de los edificios para otros usos. Y una de las soluciones positivas es la musealización. También se analiza la pérdida de importantes edificios civiles y las rehabilitaciones para uso administrativo u hotelero; además de la situación de las haciendas, cortijos y lagares. Por último, se reflexiona sobre la degradación de la imagen paisajista de los pueblos durante los cincuenta últimos años.

Palabras clave

Patrimonio artístico, arte sacro, expolio, deslocalización patrimonial, conventos, haciendas, cortijos, lagares, Sevilla.

Abstract

The artistic heritage of the province of Seville is analyzed in two sections: sacred art and civil architecture with transformation of the landscape of towns. The progressive closure of more and more cloistered convents causes different situations regarding the permanence of sacred art in its place of origin. This situation generates several negative problems, such as the dispersion of their heritage, illegal sale, heritage conservation in their place of origin without the necessary care and the sale of buildings for other uses. And one of the positive solutions is to reorganize these buildings as museum. The loss of important civil buildings and rehabilitations for administrative or hotel use are also analyzed, together with the situations of the haciendas, farmhouses and wineries. Finally, we reflect on the degradation of the landscape that towns have suffered during the past fifty years.

Keywords

Artistic heritage, sacred art, illegal sale, heritage relocation, convent, hacienda, farmhouse, winery, Seville.

Introducción

Estas jornadas tratan sobre el patrimonio cultural de la provincia de Sevilla. Con frecuencia la atención social se centra en las condiciones de conservación de la Catedral hispalense y de las obras que se realizan constantemente, así como las restauraciones y nuevas incorporaciones del patrimonio artístico de las hermandades y cofradías. Sin embargo, ese no es el gran problema del patrimonio artístico de la provincia sevillana, sino los bienes culturales que atesoran los monasterios y conventos y el patrimonio arquitectónico religioso y civil que formaron parte de la vida y de la actividad de nuestros antepasados y de nuestras vidas.

Algunas de las instituciones religiosas están generando un rápido proceso de cierre de sus conventos y el abandono de los bienes históricos o su dispersión, una preocupación ciudadana que se refleja en los medios de comunicación y en las redes sociales.[1] Un fenómeno generalizado en toda España.[2] Igualmente, los palacios, las casas de noble arquitectura se deterioran por el abandono de sus propietarios que viven en otras localidades alejadas o no poseen los recursos económicos para mantenerlos en buen estado de conservación, pues los privilegios que sus dueños poseyeron en la Edad Moderna ya no existen y los ingresos actuales no son suficientes. Lo mismo sucede con las haciendas, los cortijos y los lagares. Somos conscientes de que todos los bienes artísticos creados no pueden ser conservados indefinidamente, pero no perdamos los mejores bienes culturales del pasado de nuestra historia.

[1] AGUILAR, Rafael. "Las monjas carmelitas descalzas cierran el convento de Bujalance y se trasladan en breve a Málaga". *ABC* (Córdoba), 2018, 30 de junio; SALAZAR, Amanda. "La calle Císter se queda sin monjas". *Diario SUR* (Málaga), 2009, 10 de junio; SÁNCHEZ, Domingo. "Los conventos se resisten a cerrar". *La Opinión de Málaga*, 2010, 4 de julio; VÁZQUEZ, Alfonso. "La Abadía del Císter echa el cierre por falta de vocaciones". *La Opinión de Málaga*, 2009, 9 de junio; LEÓN, Virginia. "Patrimonio. El Convento de las Descalzas de Sanlúcar se convertirá a nuevos usos". *Diario de Cádiz*, 2018, 31 de octubre; MESA, Manuel J. "La marcha de las clarisas deja en el aire el patrimonio de Madre de Dios. Historiadores del arte muestran su temor ante la posibilidad de un 'expolio' del convento". *Diario de Jerez*, 20118, 4 de julio.

[2] ATIENZA, Antonio. "En España se cierra un convento de clausura al mes, según Vida Nueva". *Andalucía Información*, 2017, 27 de enero.

El arte sacro

El gran problema del arte sacro y el más urgente de resolver es el futuro del patrimonio de los conventos de clausura.[3] En los últimos cincuenta años, y más aceleradamente en las últimas décadas, las comunidades religiosas están sufriendo la ausencia de vocaciones, lo que influye en la importante reducción de monjas. Esta circunstancia más el alto coste de mantenimiento de los conventos y los escasos recursos económicos, a pesar de los distintos trabajos artesanales que desarrollan, están obligando que algunas comunidades se trasladen a otros conventos de su orden. Sin duda, es una solución institucional correcta, pero su patrimonio histórico, artístico y religioso, que estos conventos han ido custodiando desde hace siglos, forma parte de las vivencias espirituales de sus monjas y también de sus fieles y vecinos, quienes, sin caer en la idolatría, tienen su religiosidad o devoción depositada en algunas de esas imágenes; y para otras personas no creyentes ese patrimonio forma parte de la historia de su ciudad o pueblo. La conciencia de la defensa de ese valor cultural está desarrollándose con rapidez en las nuevas generaciones del siglo XXI como reflejan las redes sociales.

Cuatro factores sociales y políticos fueron fundamentales en las décadas de 1970 y 1980 para la realidad actual del patrimonio histórico en Andalucía: primero, la fundación de las nuevas universidades andaluzas a partir de 1972 (Córdoba y Málaga en 1972; Cádiz en 1979; Huelva, Jaén y Almería en 1993); segundo, la creación de la administración dedicada a la cultura en la Comunidad Autónoma en 1983; tercero, la transferencia de competencias del Estado a las Autonomías en 1984; y, cuarta, una nueva legislación del patrimonio cultural: La Ley de Archivos y Bibliotecas y la Ley de Museos en 1984, ambas en Andalucía; la Ley de Patrimonio Histórico Español en 1985, aportando un nuevo concepto de Patrimonio Histórico; y la primera Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía en 1991. Entonces la reciente Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

[3] ROMERO TORRES, José Luis. "El Arte Sacro, entre los valores espirituales y la legislación del patrimonio histórico" en *XXXVII Jornadas Nacionales. Las catedrales y la gestión de su patrimonio* (Málaga, abril de 2022). Madrid: Confederación Nacional de Cabildos Catedrales y Colegiales de España, 2023 (prensa).

inició la redacción de un Plan General de Bienes Culturales, que fue el primero que se hizo en España sobre la gestión cultural. Fue aprobado mediante acuerdo del Consejo de Gobierno y por el Pleno del Parlamento de Andalucía en 1989. En él, entre otros proyectos se contemplaba la creación de un "Plan de Catedrales de Andalucía" y "Plan de usos compatibles en Conventos de Religiosas de vida contemplativa".

Se ha generado una población mejor formada: un mayor número de historiadores que pueden valorar el patrimonio histórico de cada localidad y una administración pública dedicada a la cultura y atendida por profesionales en la Junta de Andalucía y en las corporaciones locales (diputaciones y ayuntamientos). Se ha producido una importante evolución de la conciencia ciudadana por su historia y el patrimonio cultural de su ciudad o pueblo y su región o autonomía, que ha ido unida al desarrollo de la legislación del Estado central y de las Autonomías para satisfacer las nuevas exigencias de la gestión cultural.

Volviendo a la situación del inicio de las autonomía, uno de los grandes problemas fue la gestión de ese patrimonio, pues los objetivos eran protegerlo, conservarlo o restaurarlo y difundirlo. Hasta entonces, la administración central había desarrollado ampliamente la práctica de la protección con la declaración de interés histórico o artístico, lo que evitaba la enajenación del bien o su transformación sin autorización de la adminisración cultural. Esta práctica fue asumida con facilidad por las comunidades autónomas en desarrollo de sus competencias. La segunda, la consevación o restauración antes de 1985 estuvo centrada en los trabajos del Instituto de Restauración de Madrid y en los museos, que centraban este trabajo en sus propias obras. Y desde 1985 comenzó el problema en las comunidades autónomas, al ser consciente sus gestores del inmenso patrimonio y los escasos recursos económicos.

Durante casi cuarenta años, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha desarrollado varios planes generales y estratégicos más dos leyes de Patrimonio Histórico de Andalucía y

otras leyes específicas con sus reglamentos. En 1989 el I Plan General de Bienes Culturales; dos años después, la primera Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía, Ley 1/1991. En el año 2000 el II Plan General de Bienes Culturales, que fue el resultado de varios años de debates con agentes sociales, la iglesia católica y otros colectivos, avanzó en actuaciones de tutela, nuevos modelos de gestión y la conexión con otras políticas colaterales (urbanística, medioambiental, turística y local). Entre 2005 y 2011 se desarrolló el Plan Estratégico para la Cultura de Andalucía (PECA) y en 2007 la segunda Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía, Ley 14/2007, que no ha tenido desarrollo reglamentario y plantea algunos problemas de gestión. Y en 2019-2022 el Plan Estratégico de Subvenciones de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, en el que se incluyen las subvenciones al arte sacro para realización de inventarios y trabajos de conservación y restauración.

Las poblaciones que históricamente han sido sedes de numerosas órdenes y congregaciones religiosas y aún conservan un elevado número de conventos de clausura son las que están sufriendo un problema de abandono o pérdida de su patrimonio histórico.

Los bienes permanecen reubicados en la misma diócesis

Aunque los ciudadanos protestan acerca de que el patrimonio de su localidad sea trasladado a un lugar distinto, en ocasiones, esa deslocalización es menos traumática si ese elemento patrimonial queda dentro de un territorio cercano, sea diocesano o provincial. Por ejemplo, en los años de la postguerra, algunos retablos de la iglesia de la Victoria de Estepa fueron reubicados en la provincia de Sevilla, en poblaciones cercanas como Herrera, Casariche, El Rubio, Badolatosa y Puebla de Cazalla; y en otros lugares más alejados como la parroquia sevillana del Omnium Sanctorum de la capital. Como también sucedió con retablos e imágenes de conventos de Carmona, como el origen de la imagen de *Jesús Nazareno*, identificada con una obra del escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón, actual titular de la hermandad de Mairena del Alcor desde que se trasladó de la iglesia de San Francisco en 1937, aunque, anteriormente, había

pertenecido al convento del Carmen. De todos los movimientos de patrimonio artístico de conventos, que sus comunidades han cambiado de sede dentro de esta provincia en las últimas décadas, destacamos las monjas del convento de la Concepción de Carmona, que se han instalado en un edificio de nueva planta en Mairena del Aljarafe con sus imágenes devocionales dejando los retablos en la iglesia de origen.[4] Otras órdenes religiosas han ido concentrando los bienes patrimoniales en un convento de la misma diócesis.

La concentración dominica

El monasterio de Santa María la Real de Bormujos reúne las monjas dominicas procedentes de los conventos de Sevilla y Osuna. Se fundó en 1409 y fue el primer monasterio de dominicas contemplativas de la ciudad hispalense. El convento superó los avatares desamortizadores del siglo XIX y en 1972 se les unió la comunidad del convento de Santa María de los Reyes de la misma ciudad. Por el mal estado de conservación del edificio y el elevado coste para su restauración, las monjas decidieron vender el inmueble de Santa María la Real y se trasladaron a un convento de nueva planta y de dimensiones más abarcables que se construyó entre 1975 y 1976 en Bormujos, en el Aljarafe sevillano. Ellas se trasladaron con su patrimonio artístico, entre otras obras, una magnífica escultura de *san Juan Bautista* de Juan de Mesa y un valioso patrimonio de arte sacro de los siglos XVI al XVIII.

La crisis devocional y los problemas de mantenimiento del convento de dominicas de Santa Catalina de Osuna obligaron a su comunidad al traslado en 1992 al convento de Bormujos, incorporando también su patrimonio artístico. Entre sus bienes destaca la escultura de *san José con el Niño* de Luisa Roldán, La Roldana, que ha sido identificada hace unos años.[5]

[4] ANÓNIMO. "Unidos para salvar el convento de la Concepción de Carmona". *El Correo de Andalucía*, 2016, 31 de mayo; ANÓNIMO. "Ponen a la venta el convento de la Concepción de Carmona, del siglo XVI". *Diario de Sevilla*, 2017, 12 de mayo, y *ABC* (Sevilla), 2017, 13 de mayo.

[5] Véase la bibliografía en ROMERO TORRES, José Luis, coord. *José, hijo de David*, catálogo de la exposición celebrada en la Colegiata de Osuna. Osuna: Patronato de Arte, 2021.

La comunidad y los bienes muebles del monasterio de Santa María la Real se trasladaron pero su arquitectura y los retablos barrocos se han podido conservar in situ, pues el edificio fue adquirido por la orden masculina para instalar su comunidad y un colegio dedicado a Santo Tomás de Aquino de Sevilla.

La concentración carmelita

En el convento del Santo Ángel de Sevilla, los carmelitas descalzos tienen instalado un pequeño museo de pinturas y esculturas que proceden del patrimonio artístico del convento y de otros conventos masculinos y femeninos de la orden existentes o que han existido en otras ciudades y pueblos como Écija, Sanlúcar de Barrameda, Córdoba, etc. Un museo coordinado por el padre Juan Dobado, doctor en historiador del arte y prestigioso investigador.[6] La opinión ciudadana sigue reclamando a las administraciones públicas una solución que evite la deslocalización del patrimonio histórico y de los elementos de identidad local, como se refleja en la prensa y las redes sociales de Écija y de Sanlúcar de Barrameda.

La provincia pierde parte del patrimonio artístico de un convento

Al margen de los cambios de ubicación que se produjeron en los bienes muebles de carácter artístico durante el siglo XIX, en la posguerra también existió un importante traslado de retablos, esculturas y pinturas para el amueblamiento de los templos que habían perdido su patrimonio artístico durante la guerra civil, en algunos casos para iglesias fuera de la provincia. Como hemos comentado, Carmona y Estepa fueron dos de los pueblos sevillanos que perdieron algunos bienes culturales por la puesta en marcha de ese proyecto religioso, que tuvo autorización diocesana. De Carmona proceden los retablos y las esculturas del círculo de Pedro Roldán que decoran la iglesia parroquial del pueblo de Almargen, en la provincia de Málaga, aunque hasta mediados del siglo XX perteneció a la jurisdic-

[6] DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. "Conventos. Un patrimonio abierto. Una visita a un convento museo". *Religión y escuela*, 2018, n. 321-322 (dedicado al Patrimonio cultural. Una herencia viva), pp. 38-39; DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. *El Santo Ángel de Sevilla y su museo*. Sevilla: Orden Carmelitas descalzos, 2020.

ción eclesiástica de Sevilla. Un retablo de la iglesia de la Victoria de Estepa –antiguo convento de frailes mínimos- se trasladó al pueblo onubense de Galaroza para ubicarse en el altar mayor de la iglesia parroquial de la Purísima Concepción y otro a la población cordobesa de Puente Genil para decorar el altar de la Virgen de las Angustias de la iglesia de Santiago.

Las religiosas cambian de convento y su patrimonio cultural permanece en la localidad

Las actuaciones institucionales han logrado, en ocasiones, que el patrimonio artístico de los conventos, cuyas comunidades religiosas se marchan a otro lugar, permanezcan en la localidad que lo creó. El convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción, "las Marroquíes", de Écija, de monjas concepcionistas franciscanas, fue fundado en 1586 y declarado Bien de Interés Cultural en 2009, cuando la administración de Cultura tuvo conocimiento de las intenciones de la comunidad de marcharse de Écija.[7] Tiene un edificio barroco con una interesante espadaña barroca del siglo XVIII. En 2014, las seis monjas que residían en el convento se trasladaron al convento de Osuna con los bienes muebles de valor artístico de la clausura. Con respecto al edificio y a los bienes muebles de la iglesia que no trasladaron, en 2018, la archidiócesis permitió la instalación de las religiosas Peregrinas de la Eucaristía en ese convento. Pero se llevaron consigo la receta de los famosos bizcochos marroquíes. Como estos bizcochos eran una identidad de la cultura gastronómica de Écija, años después cedieron la receta a las monjas de Santa Florentina para que esta producción perdurara también en su ciudad de origen. Fue una solución parcial por la presión ciudadana.

Otro ejemplo es el convento de la Purísima Concepción de Carmona es un edificio del siglo XVI que posee cuatro patios y otros tantos accesos al convento. Fue fundado por una bula el papa Julio II en 15 de mayo de 1510 y declarado Monumento Histórico Artístico (Bien de Interés Cultural) en 1963. Hacia 2006 la comunidad de re-

[7] RODRÍGUEZ, Manuel. "Las Marroquíes vuelve a estar ocupado en Écija". *El Correo de Andalucía*, 2018, 9 de octubre.

ligiosas abandonó el conjunto monacal y se trasladó a un edificio de nueva planta construido en Mairena del Aljarafe, dejando la iglesia carmonense con sus retablos y algunas imágenes. En 2017 llevaba varios años abandonado y todas las noticias señalaban que había sido puesto a la venta como anunciaba la web de la inmobiliaria catalana Lançois Duval. Posteriormente se comentaba que había sido adquirido para convertirse en hotel y en 2021 la Comisión Provincial de Patrimonio aprobó el proyecto de reforma del arquitecto Juan Guerrero de Mier. Entonces la prensa volvía a informar que la promotora sevillana Avesta iba a invertir cinco millones de euros en la recuperación de los elementos originales.[8] Según la información periodística, este proyecto era respetuoso con la distribución, los valores de los volúmenes arquitectónico por su carácter singular y los patios (Abadesa, Torno, Ciprés, Limonero y Alberca), cuya intervención no afectaba a la iglesia. No obstante, el abandono del edificio y la incertidumbre de su uso continúan.

El peligro del expolio

El control de los bienes muebles de los conventos de clausura es difícil de llevar a cabo por las condiciones religiosas de este tipo de comunidad católica. La legislación eclesiástica vigente prohíbe la venta de bienes religiosos sin autorización del arzobispado. No obstante, en ocasiones se encuentran en anticuarios obras de arte procedentes de iglesias y conventos abandonados o de aquellas comunidades en fase de traslado a otro convento. Las redes sociales difunden denuncias de expolios debido al aumento de historiadores y de personas preocupadas por la historia de sus pueblos y ciudades y a la existencia de inventarios y publicaciones.[9]

[8] EFE. "Ponen a la venta el convento de la Concepción de Carmona, del siglo XVI". *Diario de Sevilla*, 2017, 12 de mayo; MARTOS, Elena. "Una nueva vida para el convento de la Concepción de Carmona". *ABC* (Sevilla), 2021, 19 de agosto.

[9] Destacamos las actuaciones de la Plataforma para la Defensa del Patrimonio Histórico de Jerez, el Facebook denominado "El Barroco Jerezano" y el blog "Desde la ciudad olvidada"; dos actuaciones administradas magistralmente por el historiador del arte José Moreno Arana. Aunque esta localidad no pertenece a la provincia de Sevilla, no debemos de olvidar que su patrimonio cultural formó parte del antiguo reino de Sevilla y de la archidiócesis hispalense. También existe un movimiento de defensa cultural semejante en Sanlúcar de Barrameda y en El Puerto de Santa María.

Aunque la administración de Cultura y la diocesana no actúan con eficacia en la mayoría de los casos, en esta ocasión queremos mencionar uno de los pocos ejemplos positivos. En 2015 un funcionario de la Consejería de Cultura fue alertado de que dos hornacinas barrocas procedentes de Écija se encontraban en el comercio de antigüedades. Fueron identificadas como bienes muebles de carácter artístico del coro bajo de la iglesia del convento de las Marroquíes de Écija. Eran obras que estaban incluidas en la relación de bienes en la declaración como Bien de Interés Cultural del convento, publicadas en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. Las gestiones realizadas por la Consejería de Cultura a través de su Delegación Provincial y por el Arzobispado comprobaron que las hornacinas habían sido arrancadas y estaban depositadas sobre los bancos del coro, por lo que la venta había sido frustrada a tiempo.[10] No tenemos más información de la situación actual. La comunidad se trasladó a otro convento y el arzobispado autorizó a las religiosas Peregrinas de la Eucaristía, como hemos comentado más arriba.

Abandono, peligro de derrumbe e inicio de la pérdida patrimonial

El elevado coste de la conservación y restauración de los conventos es otro de los factores que influyen en el abandono y traslado de las comunidades a otros conventos de la orden o, en menor medida, a edificios de nueva planta. Los artículos periodísticos han expuesto este problema en numerosas ocasiones.[11] En Sevilla, acaba de terminarse la restauración de la iglesia del convento de Madre de Dios, de monjas dominicas, que durante muchos años fue tema de reclamación en la prensa local. No obstante, más olvidados están algunos conventos de la provincia, de los que traemos ejemplos muy preocupantes.

El convento de San José de monjas carmelitas descalzas de Écija, conocido por "Las Teresas", fue fundado en 1630 en el palacio

[10] Agradezco esta información al historiador del arte Gerardo García León, funcionario de la Consejería de Cultura y ecijano preocupado por el patrimonio cultural de esa gran ciudad.
[11] PAREJO, Juan. "La clausura, cuando el convento se hunde". *Diario de Sevilla*, 2018, 7 de enero.

de los condes de Palma y declarado Monumento Histórico-Artístico en junio de 1931 por el Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta. Las monjas se instalaron en un palacio construido entre los siglos XIV y XV, siendo una importante joya de la arquitectura mudéjar. En 2009 la comunidad publicó un vídeo llamando a nuevas vocaciones para salvar la precaria situación, pero no tuvo resultado positivo. En 2015 se marcharon las últimas monjas, y el edificio abandonado sigue pendiente de un nuevo uso.[12]

Otro convento que tiene muy preocupado a los ecijanos es el Real Monasterio de Santa Inés por su mal estado de conservación, aunque las monjas siguen residiendo en él, a pesar de la reducción de las vocaciones. El gran deterioro se localiza en el amplio y magnífico claustro grande, sin que las administraciones públicas hayan hecho nada desde hace varias décadas. Un edificio en completa ruina, por lo menos su gran patio, que ya estaba apuntado en la década de 1980, y su situación sigue agravándose. Además, la drástica reducción de monjas y la falta de vocaciones generarán, próximamente un nuevo abandono, otra pérdida anunciada.

Bienes culturales de otros territorios incorporados al patrimonio de la provincia de Sevilla

Otro aspecto que se detecta en estos cambios de localización del patrimonio artístico es la incorporación a un convento sevillano de bienes patrimoniales procedentes de otras ciudades. Las comunidades religiosas no informan adecuadamente del traslado de sus elementos patrimoniales de carácter artístico o histórico. Un ejemplo es la incorporación de parte de la comunidad de madres agustinas de Antequera al convento sevillano de La Encarnación.[13] El convento antequerano estaba formado por dos comunidades de agustinas, la oriunda de dicha localidad y la procedente de Málaga, cuya fusión se produjo después de 1931. Entre los bienes malagueños incorporados destacaban dos esculturas de talla completa de madera policromada,

[12] LORA, Antonio. "Las últimas carmelitas descalzas de Écija". *ABC* (Sevilla), 2015, 27 de febrero.
[13] ANÓNIMO. "Antequera. El convento de las agustinas podría cerrar sus puertas". *Diario de Córdoba*, 26 de diciembre 2002.

un *san Agustín* y una *santa Mónica*, obras realizadas por el escultor Fernando Ortiz en el tercer cuarto del siglo XVIII para el convento malagueño de dicha orden religiosa en donde ingresaron tres de sus hijas. La imagen del obispo de Hipona fue trasladado al convento de Nuestra Señora de Gracia, de madres agustinas, de Madrigal de las Altas Torres (Ávila),[14] y la escultura de la santa, al convento sevillano, según información externa a las monjas, quienes niegan que posean la imagen, lo que no ha podido confirmar ninguna administración.

Musealización del patrimonio y difusión de la vida en clausura

A la radiografía pesimista del panorama de los conventos de clausura se contrapone la realidad de otros monasterios que han sabido poner en uso cultural y turístico su patrimonio histórico, "musealizando" sus bienes muebles y documentos, pues la actividad económica de dulces, bordados, etc. no generan los ingresos necesarios para el mantenimiento del convento. Tal vez, esa solución museística no sea fácilmente extensible a todos los conventos de clausura, pero lo será para muchos de ellos, según la localidad y los objetos que se expongan. Además del mencionado museo de los carmelitas en el convento del Santo Ángel de Sevilla, existen otros casos de conventos femeninos que "musealizan" su patrimonio.

La rama femenina de la orden jerónima sigue viviendo en el monasterio de Santa Paula de Sevilla desde el siglo XV, actualmente con monjas procedentes de otros continentes; y subsisten con la producción de dulces, mermeladas y cremas; encuadernación de libros; costura de ornamentos litúrgicos; y otros productos. El monasterio conserva un rico patrimonio cultural en su iglesia y en el interior del convento con sus espléndidos patios de singular arquitectura. Hace casi medio siglo que habilitaron varias salas para exponer pinturas, esculturas, platería, ornamentos, etc. que, además de los retablos, las esculturas y las pinturas de la iglesia forman una importante co-

[14] ROMERO TORRES, José Luis. "Crónica de una dispersión del patrimonio artístico: las Agustinas recoletas de Málaga y el escultor Fernando Ortiz" en *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: historia y tradición viva*. San Lorenzo del Escorial: Universidad María Cristina, 2020, pp. 567-586.

lección de obras de arte realizadas por destacados artistas barrocos como Alonso Cano, Juan Martínez Montañés, José de Arce, Felipe de Ribas, Francisco Herrera, etc. Este ejemplo positivo de crear un museo conventual en Sevilla fue iniciativa de sor Cristina de Arteaga, religiosa de amplia formación humanista.

Otro ejemplo de este uso cultural es el monasterio de La Encarnación y Nuestra Señora de Trápani en Osuna, de monjas mercedarias descalzas, que fue fundado en 1626 por la duquesa de aquella villa. Posee un rico patrimonio artístico y sobresale la singular obra de la azulejería del patio realizada en el siglo XVIII con una insólita representación paisajista de la Alameda de Hércules de Sevilla. Su visita pública está vinculada a la apertura turística de la colegiata y la gestión cultural depende del Patronato de Arte, una institución cultural creada conjuntamente por el Arzobispado de Sevilla y el Ayuntamiento de Osuna por iniciativa e impulso de don Manuel Rodríguez-Buzón Calle para la conservación y difusión del patrimonio artístico.

No obstante, estos museos y los conventos que aún no lo han hecho necesitan un importante apoyo de las administraciones públicas: de procedencia autonómica para potenciar el valioso patrimonio cultural de Andalucía y de las instituciones locales para evitar la pérdida parcial de la identidad del pueblo o ciudad. No obstante, corresponde a las instituciones católicas la mayor responsabilidad en la salvaguarda del patrimonio histórico y artístico que durante siglos ha ido configurando identidad a la Iglesia andaluza. Además de las acciones de las que la diócesis es responsable, suponemos que sería un buen vehículo difusor que las catedrales, por haber desarrollado una parte institucional hacia la cultura y el turismo, sean los lugares o sitios desde donde podría canalizarse la difusión de estos conventos y su patrimonio artístico, sean o no "musealizados", pues las catedrales son importantes centros de atracción turística. No consiste en gestionar el patrimonio artístico de los conventos, sino dirigir al público que visita las catedrales a esos otros puntos culturales de la ciudad o de la provincia.

La arquitectura civil

Los palacios y las casas grandes fueron las primeras arquitecturas civiles de valor artístico que abandonaron su uso señorial a partir del siglo XIX, cuando fueron abolidos los señoríos y los privilegios reales. Algunas casas nobiliarias lo habían hecho el siglo anterior al consolidar su residencia cortesana en Madrid, como es el caso de los duques de Osuna, de cuyo palacio no queda rastro en dicha villa ducal. Desde el siglo XIX, cuando fueron desapareciendo los mencionados privilegios sociales, el uso de la mayoría de los palacios de la ciudad y de los pueblos de la provincia fueron transformándose en viviendas de vecinos y muchos de ellos fueron deteriorándose por el abandono. En muchas ocasiones, los ayuntamientos han permitido importantes destrucciones durante el siglo XX. Bien conocida es la drástica transformación urbanística y patrimonial que sufrió la plaza del duque de la Victoria en la década de 1960, años del "desarrollismo", para la construcción del edificio de El Corte Inglés. Los ciudadanos contemplaron indiferentes la demolición del palacio del duque de Medina Sidonia o marqués de Palomares, una construcción del siglo XV con varias reformas posteriores adaptándose a los gustos estéticos de cada siglo, así como el palacio historicista de estilo ecléctico que construyó el empresario Miguel Sánchez-Dalp a comienzos del siglo XX, cuyo exterior y espacios interiores son conocido por fotografías antiguas que las redes sociales suelen reproducir como memoria perdida; y el Palacio de Cavalieri, del que se conserva la portada.

Hasta la década de 1980, el patrimonio cultural de las ciudades de Sevilla y Granada, por su importancia en el contexto nacional, ha sido favorecido por la administración estatal en comparación con el resto de Andalucía. Todo cambió a partir de la creación de la Junta de Andalucía en 1979, especialmente, desde las transferencias de competencias del Estado a la Comunidad Autónoma en 1984. Desde entonces ese desequilibrio ha ido subsanándose lenta y parcialmente. No obstante, Sevilla ha vuelto a ser beneficiada por la instalación de las sedes administrativas centrales de la Junta de Andalucía que conviven con sus delegaciones o direcciones territoriales, como

las demás provincias. La necesidad de la implantación de sedes administrativas iniciales y las sucesivas ampliaciones de la estructura orgánica de la Junta de Andalucía han logrado rehabilitar un importante número de edificios de interés cultural.

De todas las intervenciones realizadas por la Junta de Andalucía destacamos sus actuaciones en el barrio de San Bartolomé y las feligresías de su entorno (Santa María la Blanca y San Nicolás de Bari). El primer edificio rehabilitado fue la vivienda de la familia Ibarra, en la calle San José nº 3, como sede institucional de la Consejería de Cultura, en cuyo edificio estuvo una década. El segundo edificio y más importante fue la casa de Miguel Mañara. A comienzos del siglo XVII la familia Mañara reformó este edificio noble de mediados del siglo anterior, en cuya casa nació el ilustre Miguel Mañara, gran impulsor del hospital de la Santa Caridad de Sevilla. El palacio perteneció, posteriormente, a los marqueses de Paterna del Campo. En el siglo XIX fue convertido en casa de vecinos y en el siguiente siglo lo compró el Hospital de la Santa Caridad. Pasó sucesivamente de colegio a edifico abandonado, a edificio incendiado parcialmente y, por último, fue adquirido y rehabilitado por la Junta de Andalucía como sede de la Dirección General de Bienes Culturales, hoy sede de las direcciones generales de Patrimonio Histórico e Innovación y Promoción Cultural y de Patrimonio Documental y Bibliográfico.

Cerca de este edificio está la tercera recuperación destacada: el edificio de la calle San José nº 13, un palacio del siglo XVIII, como sede de la Secretaría General Técnica de Cultura. La cuarta ha sido el palacio de Altamira que se adaptó a nueva sede institucional de la Consejería de Cultura. Es un edificio del siglo XIV adaptado en siglos posteriores, primero al gusto renacentista y después al barroco. Fue palacio de la familia Stúñiga (Zúñiga), cuyos miembros ostentaron varios títulos nobiliarios que le dieron nombre en cada siglo: duques de Béjar, marqueses de Villamanrique y Ayamonte, y condes de Altamira; con esta última ha llegado a nuestra generación. En el siglo XIX el palacio fue convertido en vivienda de vecinos, en el siglo XX estuvo abandonado y, por último, adaptado a edificio

administrativo. Y la quinta intervención fue el antiguo palacio de los marqueses de Marchelina, en la calle conde de Ibarra, adscrito primero a la Consejería de Cultura y hoy a otro organismo de la Junta de Andalucía.

Las administraciones locales también han contribuido a la rehabilitación y restauración de edificios históricos, aunque la ciudadanía les exige más implicación en la conservación de los monumentos de la provincia. La Diputación Provincial ha puesto en valor varios edificios históricos en Sevilla como la rehabilitación de sede institucional del palacete de comienzos del siglo XIX, situado en la plaza del Triunfo, que antes había sido Hospital de Nuestra Señora del Pilar, actualmente Casa de la Provincia, un centro cultural con biblioteca, salas de conferencias y de exposiciones; también mencionaremos la rehabilitación del antiguo cuartel de la Carne como sede principal de ese organismo; y la restauración del conjunto arquitectónico de la iglesia de San Luis los Franceses, antiguo edificio del noviciado de la Compañía de Jesús, así como su apertura a la vivista pública. En dicho conjunto se trabaja en la adaptación de unas dependencias a museo, para exponer parte del patrimonio artístico que conserva dicho organismo con obras procedentes principalmente de los hospitales que le fueron transferidos en el siglo XIX.

El Ayuntamiento sevillano también ha rehabilitado algunos edificios históricos de titularidad pública, como el palacio del marqués de La Algaba, convertido en Centro de Arte Mudéjar, y el convento de Santa Clara, como lugar expositivo y de conferencias, o los que están en proceso, como la antigua fábrica de artillería y el antiguo convento de San Jerónimo de Buenavista, entre otros. También ha colaborado puntualmente en la restauración de edificios religiosos, como la reciente colaboración del convento de Madre de Dios, de monjas dominicas.

En el sector privado, una de las soluciones para conservar los palacios y evitar el abandono es la "musealización" de su edificio y bienes artísticos con la apertura y visita pública, como los casos modélicos de los palacios de Pilatos, de Dueñas y de Salinas, en los

que conviven el uso cultural y la vivienda de la familia, siguiendo un modelo inglés de palacio-museo. Otra solución para salvar el edificio del palacio y los grandes caserones renacentistas y barrocos es el uso hotelero, aunque esta rehabilitación implica salvar parcialmente el monumento. Entre ellos destacamos el palacio de Villapanés construido en 1728 por el almirante Manuel López Pintado en la calle Santiago de Sevilla. Después de casi tres siglos de uso residencial, actualmente ha sido rehabilitado por la cadena Alma y convertido en hotel de cinco estrellas con habitaciones muy exclusivas. En Osuna, destacamos el palacio del marqués de La Gomera con su bella fachada en la que destaca su portada barroca construida en el siglo XVIII. Este edificio y las fachadas de otras construcciones de la misma vía urbana han generado una bella y encantadora calle denominada de San Pedro.

Recientemente hemos conocido la noticia de la venta del conocido palacio sevillano de los marqueses de La Motilla para uso hotelero. El edificio, situado en la calle Laraña esquina con calle Cuna, fue construido entre 1921-1931 con motivo del ensanche urbanístico de la calle Laraña. Fue proyectado por el arquitecto Mariano Coppedè en estilo historicista, con referencia al medievo florentino, cuyas obras fueron dirigidas por Vicente Traver. Un edificio que destaca por la alta torre-mirador, inspirada en el Palacio Vecchio de Florencia. El eclecticismo del edificio se completa con la decoración neorrenacentista del interior y el patio regionalista de Juan Talavera. El proyecto de conversión en uso hotelero está en fase de ejecución.

Haciendas, cortijos y lagares

Desde la Edad Media, y especialmente durante los siglos XVII al XIX, la campiña y las vegas de la provincia de Sevilla generaron haciendas y cortijos, según el tipo de producción agrícola. Son conjuntos arquitectónicos aislados en el paisaje rural que constituyen o constituían microciudades encerradas dentro de un complejo arquitectónico con un solo acceso por la portada de la fachada principal y con su torre para divisar la extensión del campo y de las propiedades del dueño. En su interior, la residencia de la familia con

su capilla y la vivienda del capataz conviven con otras dependencias, como el almacén; el lugar para guardar los aperos de labranza; la almazara, la viga y la torre contrapeso de las haciendas, etc. Todos estos espacios, necesarios para el desarrollo de los trabajos de la actividad económica relacionada con el olivar o con el cultivo de cereales, se distribuyen en torno de un gran patio.

Por la transformación económica producida en el siglo XX y por el elevado coste del mantenimiento de los edificios, muchos de estos conjuntos arquitectónicos han sido abandonados por sus propietarios, incluso algunos han sido declarados de Bien de Interés Cultural, una distinción patrimonial que no impide su abandono y deterioro. Una situación que puede solucionar la propia administración de Cultura que los declaró, aplicando la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía o la Ley del Patrimonio Histórico Español, que contempla sanciones para las infracciones que se cometan con los Bienes de Interés de Cultura.

Las haciendas y los cortijos de la provincia de Sevilla han sido ampliamente estudiados, catalogados y difundidos, especialmente, desde la publicación en 1952 de un artículo del profesor Antonio Sancho Corbacho en la revista *Archivo Hispalense*. Más recientemente, Pedro Sánchez Núñez ha vuelto a desarrollar un amplio estudio con motivo de una conferencia pronunciada en 2018 en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.[15] Entre ellos dos, este patrimonio cultural ha centrado la atención de arquitectos e historiadores, como María Cruz Aguilar, Mercedes Gamero, Alfonso Cruz, Rafael Atienza, Ricardo Ronquillo, Alberto Villar, Salvador Rodríguez, Fernando Quiles, Francisco Herrera, Álvaro Recio, etc.

La situación de este patrimonio cultural es muy variada. Aunque muchos de estos conjuntos arquitectónicos continúan con la actividad agrícola para la que fueron construidos, la preocupa-

[15] Para el conocimiento de la amplia bibliografía sobre este asunto remitimos a la siguiente publicación, SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro. *Las haciendas agrícolas del entorno de Sevilla y su valor artístico e histórico*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2018.

ción está en el progresivo abandono de algunos ejemplos de gran valor artístico que han dejado de desarrollar esa actividad. Algunos están ubicados a una distancia alejada de la población, por lo que, poco a poco, han quedado ajeno a la conciencia de la ciudadanía y su deterioro va generando el derrumbe de la construcción. En otros casos, la expansión urbanística o la existencia de otras actividades productivas han ido presionando su espacio vital, lo que unido a la existencia de derribos parciales o de incendios provocados los han convertido en ruinas no deseadas, sin duda, provocado por intereses económicos. El objetivo de este artículo es señalar los problemas de este patrimonio y no realizar un inventario de los ejemplos.

Dos magníficos conjuntos arquitectónicos con un gran proceso de deterioro son la hacienda de Ibarburu en el término municipal de Dos Hermanas, que está declarada como Bien de Interés Cultural, o la hacienda La Peregrina de Bormujos. Desde la lejanía, además de sus torres, las haciendas muestran gran personalidad por su implantación en el territorio: la primera, con su característico color almagre; y la segunda, por la impactante configuración arquitectónica sobre una loma que se puede contemplar desde la carretera que comunica con Mairena.

La transformación de la imagen paisajista de los pueblos

El impacto de la actividad humana se aprecia mejor y con mayor claridad en la transformación del paisaje urbano de Sevilla y de los pueblos de la provincia. Los viajeros extranjeros desde el siglo XVI han destacado el perfil de las poblaciones con la característica forma del caserío compacto donde sobresalen las altas torres de las iglesias y, en algún que otro caso, los restos de sus castillos. Los grabados de Wyngaerdey Joris Hoefnagel reflejan el impacto visual que los caseríos de Écija, Carmona, Itálica y Sevilla le produjeron en el viaje por Andalucía realizado en 1567; lo mismo que representan las acuarelas de Pier María Baldi del siglo XVII, como la vista de Écija; o los grabados del siglo XIX con figuras costumbristas y las vistas de David Roberts, Richard Ford, etc. Todos los artistas representan la vista lejana de las poblaciones desde los caminos de

llegada: la belleza de los perfiles del caserío, los volúmenes de los edificios, las torres como agujas que apuntan al cielo y las formas geométricas de los cultivos de las huertas. A partir de mediados del siglo XIX se construye la red de ferrocarriles y el viajero comienza a llegar a las poblaciones por otros lugares distintos a los históricos y aquellas visiones casi románticas del caserío desaparecieron, se cambiaron por otras más anodinas, pues el viajero llega desde entonces por una zona industrial que generó la nueva máquina del progreso y que apenas permite apreciar la belleza del pueblo o de la ciudad. Los intereses económicos, mercantiles, industriales e inmobiliarios de la sociedad contemporánea se imponen a los valores estéticos e históricos, despreciando el valor del patrimonio cultural. La visión desde los caminos tradicionales ha mantenido aspectos parciales del paisaje histórico.

A mediados del siglo XX, en el paisaje de los pueblos que poseen estación de ferrocarril o importante comunicación surge una construcción alta, muy vertical, los silos que compiten a distancia con la esbelta torre de la iglesia, mudéjar o barroca, por ejemplo, la visión de Lora del Río desde distintos lugares. La Red Nacional de Silos se proyectó en 1944 y comenzó la construcción en 1949. Los objetivos eran posibilitar la compra de toda la cosecha de trigo a los agricultores, conservar una reserva nacional y realizar una correcta manipulación del grano. Entre los años 1945 y 1986 se construyeron 663 silos y 275 graneros en España. Algunos silos andaluces ya han sido declarados Bien de Interés Cultural como los de La Palma del Condado y Córdoba. El silo de Fuentes de Andalucía, que mide 136 m de altura, es el primero rehabilitado como museo y centro de visitantes. El objetivo de esta infraestructura cultural es la interpretación del paisaje. Los visitantes realizan el mismo recorrido que hacía el grano en el antiguo silo y pueden contemplar la campiña desde la parte alta convertida en mirador.

El “desarrollismo” económico de la España de los sesenta del siglo pasado amplió las zonas urbanísticas de los entornos de los pueblos cuya geografía ha permitido la expansión urbana. Nuevas urbanizaciones de bloques de pisos y de viviendas unifamiliares han

desconfigurado, irremediablemente, ese paisaje urbano y rural. El centro histórico y los valores visuales de su paisaje han ido quedando eclipsados, ocultos, anulados y han perdido esos valores estéticos y culturales descritos.

Los límites de este artículo sólo nos han permitido exponer las distintas casuísticas de la transformación que sufren, y seguirán sufriendo, algunos aspectos del patrimonio histórico de Andalucía. Este discurso ha sido solo una radiografía de su situación para sensibilizarnos en la defensa de nuestro patrimonio histórico con los medios que cada uno disponga.

LAS PLACAS CERÁMICAS TARDOANTIGUAS DE EL VISO DEL ALCOR

Late ancient ceramic plates from El Viso del Alcor

Marco Antonio CAMPILLO DE LOS SANTOS

Resumen

En el presente trabajo pretendemos mostrar un estudio de las denominadas placas o ladrillos paleocristianos y visigodos procedentes de El Viso del Alcor, a raíz del descubrimiento de uno nuevo el 1 de junio de 2023 en un perfecto estado de conservación.

Palabras clave

El Viso del Alcor, colección Alhonoz, placa, ladrillo, época tardoantigua.

Abstract

In the present work we intend to show a study of the so-called Paleochristian and Visigothic plates or bricks from El Viso del Alcor, following the finding of a new one on June 1, 2023 in perfect condition.

Keywords

El Viso del Alcor, Alhonoz collection, bricks, plaque, late ancient times.

Introducción

El Viso del Alcor, como muchos pueblos de la provincia, tiene muchas incógnitas por conocer de su pasado, siendo una etapa muy oscura la etapa tardoantigua. Sin embargo, el descubrimiento de una placa cerámica de este período cronológico, en un magnífico estado de conservación, y su comparación con otras conservadas en otros museos, puede arrojar una rendija de luz sobre esta cuestión.

El descubridor fue el maestro del CEIP Juan Carlos I José Antonio Bonilla Espinosa quien, durante una excursión escolar, el uno de junio de 2022, se percató de una pieza cerámica interesante y tuvo la generosidad de compartirlo con la Asociación Cultural Fuente del Sol, que estudió la placa y la puso en conocimiento de la Delegación de Cultura para su custodia, conservación y protección.

El lugar del hallazgo fue en el cauce de un antiguo arroyo en el interior del Parque de la Muela, dentro del área de influencia de la Villa de la Estación, que debió contar, según se puede deducir de los escasos restos encontrados, con lujosas estancias decoradas con mármoles de colores y mosaicos, termas, molinos, necrópolis, alfares, etc., y, posiblemente, con su propia iglesia cristiana o basílica.



Fot. 1. Placa en el momento del hallazgo
(Asociación Cultural Fuente del Sol).

> "Las placas cerámicas decoradas tardoantiguas son unas de las manifestaciones artísticas más peculiares de la Antigüedad Tardía hispana. La mayor parte de los hallazgos de estas piezas se concentra en las actuales provincias andaluzas de Sevilla, Córdoba y Málaga, aunque también se documentan en las de Cádiz, Huelva y Granada, alcanzando en algún caso hasta Mérida y Baleares".[1]

Breves apuntes historiográficos

"El estudio de las placas decoradas tiene sus orígenes en el siglo XIX, si bien el conocimiento de las mismas deriva de los siglos XVI y XVII (DE AVELLANEDA 2011: 523). Este tipo de piezas despertó el interés de numerosas personas cultas de la época que en sus trabajos comenzaron a hacer referencias a los descubrimientos de estos materiales en el territorio andaluz".[2] "No obstante, será en la década de los años treinta del pasado siglo cuando se realicen los primeros trabajos específicos sobre este tipo de soportes ornamentales... Pero no fue hasta los años noventa cuando estas piezas vuelven a despertar el interés de los investigadores".[3] Sin embargo, a pesar del creciente interés por estas placas de barro cocido, los estudios son parciales, faltando un estudio global de la funcionalidad, tipología, origen y cronología, con el principal hándicap de que la mayor parte de estas piezas han sido hallazgos fortuitos, estando, por tanto, descontextualizadas arqueológicamente.

Estado de la cuestión

Este tipo de piezas suelen ser datadas por la mayoría de los especialistas en la época tardoantigua, concretamente entre el siglo IV d. C y principios del VIII, es decir, nos vamos a sumergir en una etapa turbulenta y de continuos cambios: crisis del Imperio Romano,

[1] ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "La colección de placas decoradas tardoantiguas del Museo Arqueológico de Osuna (Sevilla)". *Antiquitas*, 2007, n. 18-19, pp. 127-140.

[2] RUIZ GONZÁLEZ, Hacomar. "Las placas cerámicas decoradas de la Antigüedad Tardía: un análisis morfológico e iconográfico de los materiales encontrados en la actual Andalucía". *Arqueología y Territorio*, 2014, n. 11, pp. 113-122.

[3] ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "Las placas cerámicas tardoantiguas del Museo de Huelva" en *Homenaje a Juana Bedia.* Huelva: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2018, pp. 541-566.

invasiones de los pueblos germanos en el siglo V, disputas entre bizantinos y visigodos, conquista musulmana de la Península Ibérica... Desde la óptica espacial, este tipo de placas se pueden hallar en muchos puntos de la Península Ibérica y norte de África, aunque la mayor parte de los hallazgos de estas piezas se concentra en las actuales provincias andaluzas de Sevilla, Córdoba y Málaga.

La morfología de estas piezas es variada, teniendo en común que son placas de barro cocido realizadas a molde, de formas rectangulares o cuadradas, decoradas con relieves, y con unas dimensiones que oscilan entre los 20 y 40 cm de lado.

Su funcionalidad no está del todo clara, estableciendo los historiadores especializados varias hipótesis:

- Por una parte, hay autores que adscriben su uso al mundo funerario, es decir, actuando como tapaderas de las propias tumbas o como revestimiento de fosas o sarcófagos. A favor de esta teoría estaría que nuestra placa ha aparecido relativamente cerca de las tumbas que aparecieron tras las fuertes lluvias de 2010 (una parte de los restos de una de ellas se conservan en el Centro Cultural Convento de Corpus Christi de El Viso del Alcor).

- La segunda propuesta es aquella que defiende que estos ladrillos fueron destinados a ornamentar los espacios sagrados, especialmente los templos: utilizados directamente en paramentos, actuando como verdaderas placas; también en cubiertas, concretamente como casetones de bóvedas o a modo de pavimento. Ya San Isidoro de Sevilla (siglos VI-VII), en sus Etimologías, se refiere a éstas como elementos ornamentales de los edificios de culto cristiano, tanto para las paredes, como para los techos o los pisos. De estas posibilidades, existe cierto consenso entre los investigadores en señalar su uso preferente como decoración de los casetones de las cubiertas planas de madera. La protuberancia central cruciforme de la pieza en cuestión formaría un juego de luces espectacular cuando los fieles, a la luz de las velas, miraran hacia el techo.

- La tercera propuesta admite los mismos posibles usos que la anterior, pero extensibles para el ámbito civil no siendo exclusivos del mundo sacro y funerario.

Ahora bien, no todos los ladrillos o placas presentan la misma morfología y tamaño –y además existen talleres locales (entre ellos el ubicado en El Viso)–, lo que puede indicar que cada uno de ellos tenga una funcionalidad determinada.

Proceso de elaboración de estas placas

Siguiendo a Enrique Ruiz Prieto, el proceso de elaboración debió ser similar al de cualquier producción cerámica, pudiendo establecerse las siguientes fases:[4]

1. Selección y extracción del barro. El Viso del Alcor tiene una gran tradición alfarera desde hace milenios.
2. Preparación de la pasta: lavado de la arcilla, maduración o secado, el tamizado, etc., con el objeto de eliminar las impurezas que pudiera contener.
3. Moldeado: las placas se insertaban en un molde cuadrangular para adquirir su forma característica. Utilizaban un moldeado manual o por prensado. Las procedentes de El Viso se elaboraron con esta última técnica, es decir, se empleaba un molde de piedra o arcilla donde se grababan los motivos ornamentales mediante punzones en negativo para, a continuación, imprimirlos de manera positiva en la placa resultante.
4. Secado de las piezas.
5. Cocción de las piezas en el horno.
6. Enfriamiento.
7. Últimos preparativos; policromía o revestimiento, en algunos casos.

[4] RUIZ PRIETO, Enrique. "Las placas cerámicas decoradas del Museo arqueológico de Sevilla (MASE): morfología, iconografía y contextualización". *Revista de Claseshistoria*, 2012, n. 3, pp. 1-58 (ver aquí, pp. 9-12).

El Viso del Alcor en época tardoantigua

Los Alcores contaban con tres ciudades amuralladas importantes en época púnica-turdetana: Carmo, Gandul y la Tablada, ubicada en El Viso del Alcor. Sin embargo, ésta desapareció como tal en época republicana romana (posiblemente en el siglo I a.C.), aunque siguió activa la zona baja. Ocupada actualmente por el recinto ferial: "En la falda del promontorio, en el extremo oeste del actual campo de feria, hay restos de actividad industrial –alfarería– ibérica y necrópolis romana".[5]

El espacio ocupado actualmente por El Viso del Alcor, en el inmenso ager de Carmo, sufrió una fuerte romanización: minas hidráulicas romanas del subsuelo,[6] restos de torres, necrópolis (Huerto del Lechugino, Cercado de la Lucera y Barrio de las Anchoas), villas de gran porte (La Estación, El Moscoso, Rancho del Zurdo…).

> "A partir de entonces, la Vega fue sometida a un régimen de explotación intensivo que sólo decayó a partir del Bajo Imperio (siglos III-V d.C.), momento en el que desaparecieron la mayor parte de los asentamientos visueños".[7]

En la época tardoantigua se mantienen activas con gran vigor la zona Alunada-Moscoso y la Villa de la Estación, en cuyas cercanías apareció la placa cerámica hallada en junio de 2022. Con referencia a este último gran asentamiento agropecuario, la arqueóloga Elisabet Collins la define como una "villa de gran tamaño situada junto a una ruta de paso importante. Su actividad se inicia a lo largo del s. I a.C., continuando hasta el s. VI d.C. y probablemente hasta época visigoda, tal como indican los materiales constructivos decorados. Con posterioridad, se establece un asentamiento medieval islámico en la zona".[8]

---

[5] *Guía Digital del Patrimonio de Andalucía* [en línea]. [Consulta: 5 de febrero de 2023]. Disponible en: https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/10365/sevilla/viso-del-alcor-el/la-tablada

[6] Exploradas por la Asociación Andaluza de Exploraciones Subterráneas, en colaboración con el Ayuntamiento de El Viso del Alcor y la Asociación Cultural Fuente del Sol.

[7] MARTÍNEZ ROMERO, Juan Antonio. *El Viso antes del Viso. Una introducción a la Prehistoria, la Protohistoria y la Historia Antigua*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011, p. 108.

[8] COLLINS HAYES, Elisabet. *Prospección Arqueológica Superficial del término municipal de El Viso*



Fot. 2. Restos arqueológicos de la Villa de la Estación (Asociación Cultural Fuente del Sol).

Placas decoradas tardoantiguas en El Viso del Alcor

Las otras placas halladas en El Viso son similares y alguna idéntica, por lo que es muy plausible pensar en una alfar en este territorio, contando con una materia prima de gran calidad. También es posible que procedan del mismo yacimiento, es decir, de la Villa de la Estación, aunque realmente se desconoce su localización exacta. La mayor parte de las placas visueñas se conservan en la colección Alhonoz en Écija, compuesta por setenta y nueve ladrillos decorados, estudiados y descritos por la profesora Raquel Castelo Ruano.

Procedentes de El Viso del Alcor se conservan los siguientes:

- "Ladrillo n° 66. Encontrado en El Viso del Alcor (Sevilla). Completo. Le falta la esquina izquierda. Dimensiones: longitud:

del Alcor (Sevilla): revisión y actualización del Catálogo de Yacimientos". El Viso del Alcor, Inédito, 2021, p. 42.

39,5 cm; ancho: 30 cm; grosor: 4 cm. La decoración está enmarcada por un recuadro de 31 x 27 cm que corre a 3,5 cm del borde (en los lados más cortos). Los filetes que forman el recuadro están recorridos en todo su perímetro por pequeños triángulos de bases con sentido contrapuesto. El centro está ocupado por un cuadrado de lados cóncavos. Cada uno de los lados del cuadrado cobija arcos con volutas. Del centro de los arcos parte un capitel eólico y sobre éste se ha representado una crátera de boca triangular, estrecho cuello, panza, pie triangular y dos asas rectas. La parte inferior y superior del asa acaba en motivos triangulares".[9]



Fot. 3. (Castelo Ruano, colección Alhonoz).[10]

- "Ladrillo n° 68. El Viso del Alcor (Sevilla). Fragmentado. Dimensiones: longitud: 34,5 cm; ancho: 34,5 cm; grosor: 3 cm. Presenta la misma decoración que la pieza n° 67".[11]

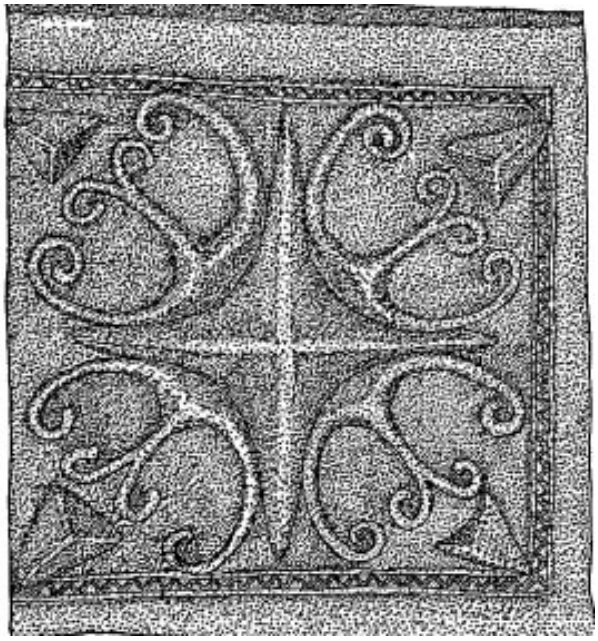
- "Ladrillo n° 69. El Viso del Alcor (Sevilla). Completo. Dimensiones: longitud: 41 cm; ancho: 37,5 cm; grosor: 4 cm. La decoración está

[9] CASTELO RUANO, Raquel. "Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Alhonoz (Écija, Sevilla)". *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia Antigua*, 1996, n. 9, p. 511.
[10] *Ibíd.*, p. 510, lámina 4b.
[11] *Ibíd.*, p. 511.

enmarcada por una doble moldura cuyo espacio central presenta dientes de sierra. El espacio central de 30,5 x 33 cm está ocupado por un cuadrado cóncavo de gran relieve con respecto al fondo del ladrillo. Cada lado del cuadrado está ocupado por arcos con volutas, de estos parten capiteles eólicos, sobre ellos se han representado triángulos que coinciden con la esquina del ladrillo".

- "Ladrillo n° 70. El Viso del Alcor (Sevilla). Completo. Dimensiones: longitud: 41 cm; ancho: 37,5 cm; grosor: 4 cm. Misma decoración que la pieza n° 69".[12]

Los ladrillos 68 y 69 son idénticos al hallado en junio de 2022 en las inmediaciones de la Villa de la Estación, y que describiremos posteriormente.



Fot. 4. Ladrillos n° 69-70. El Viso del Alcor (J. Mellado).[13]

"Debemos advertir que estas cinco placas de Castelo Ruano (1996) no son exactamente iguales. La pieza nº 66 se caracteriza por presentar una estrella central con tallos vegetales entre sus aristas. A continuación cráteras en las esquinas y un filete para enmarcar la

[12] *Ibíd.*, pp. 511 y 514.
[13] *Ibíd.*, p. 512, figura 4b.

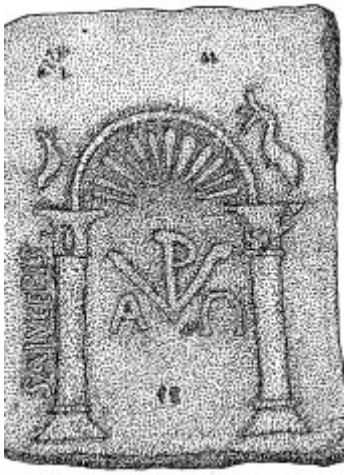
pieza. Por su parte las piezas 67-68 siguen el mismo esquema suprimiendo las cráteras en su ornamentación y alternando un filete y dientes de lobo para enmarcar la pieza. Hacia el lado de los listeles se ha complementado con lacerías. En cambio, 69 y 70 se componen de triángulos en vez que de cráteras en las esquinas y sustituyen el filete por dientes de lobo entrecruzados como marco. Realmente estas dos últimas son las más perecidas para las piezas Nº Cat. 86, 87, 89 y 90 del MASE"[14] (desconocemos la procedencia de estas placas tan parecidas a las visueñas y depositadas en el Museo Arqueológico de Sevilla).

Una placa totalmente distinta es la número 71 de la colección Alhonoz.

- "Ladrillo n° 71. El Viso del Alcor (Sevilla). Completo. Dimensiones: longitud: 33 cm; ancho: 24,5 cm; grosor: 3 cm. Presenta como decoración una fachada arquitectónica formada por dos columnas integradas por basa trapezoidal y pequeña moldura, fuste liso y capitel también trapezoidal. De los capiteles parte un arco de medio punto decorado con venera. Sobre los capiteles se han representado dos delfines. Entre las columnas se aprecia la parte superior de un crismón y las letras Alfa y Omega. En esta ocasión la omega se ha representado con letra mayúscula y no en minúscula como es habitual. En el lado izquierdo, al exterior de la columna se puede leer: «SALVO EPiS», mientras que en el lado derecho no se aprecia ninguna inscripción, tal vez perdida por estar, esta zona muy erosionada".[15] "Su simbología es claramente cristiana, contando con un crismón (monograma de Cristo) como elemento principal y algunos elementos distintivos: por un lado, el de presentar la letra final del abecedario griego en su versión mayúscula (Ω), en lugar de la habitual minúscula (ω); por otro lado, la inexistencia de inscripción en el lado derecho, es decir, el ocupado habitualmente por obispo Marciano (siglo V); y finalmente, como detalle curioso, la mitad inferior del crismón,

[14] RUIZ PRIETO, Enrique. "Las placas cerámicas decoradas del Museo arqueológico de Sevilla (MASE): morfología, iconografía y contextualización", op. cit., p. 18 (nota 20).
[15] CASTELO RUANO, Raquel. "Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Alhonoz (Écija, Sevilla)", op. cit., p. 514.

no aparece impreso, al parecer porque no llegó a ser estampado".[16]. Si este obispo Marciano ejerció su episcopado en el siglo V, podríamos datar esta placa como tardorromana. Quizás sea el obispo que también se alude en los ladrillos de barro cocidos hallados en Morón, Carmona y Osuna. No obstante, hay un obispo Marciano de Écija que fue juzgado en el Concilio III de Sevilla por el obispo Isidoro entre los años 619 y 624. Por tanto, atendiendo a una u otra hipótesis, los ladrillos podrían ser tardorromanos o visigodos.



Fot. 5. Ladrillo n° 71. El Viso del Alcor.[17]

Dos fragmentos de ladrillos han sido descubiertos recientemente en la Villa de la Estación, estando expuestos en el Centro Cultural Convento de Corpus Christi (El Viso del Alcor).

[16] ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "Las placas cerámicas tardoantiguas con iconografía cristiana en el sur de la península ibérica". *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 2015, n. 8, p. 26.

[17] CASTELO RUANO, Raquel. "Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Alhonoz (Écija, Sevilla)", op. cit., p. 515 (figura 5a).



Fot. 6. Fragmento de ladrillo decorado con motivos florales (Asociación Cultural Fuente del Sol).



Fot. 7. Fragmento de ladrillo con inscripción (Asociación Cultural Fuente del Sol).

Otra placa similar a las visueñas de la colección Alhonoz se conserva en la colección Bonsor en el castillo de Luna de Mairena del Alcor.



Fot. 8. Foto de Antonio Roldán Roldán (Asociación Cultural Fuente del Sol).

Placa descubierta en junio de 2022 en el corazón de los Alcores sevillanos

La placa descubierta en junio de 2022 no es la primera hallada en El Viso del Alcor, sin embargo, es la única que se va a exponer en su lugar de origen, concretamente en el Centro Cultural Convento de Corpus Christi.

La pieza es una placa de barro cocido cuadrangular de unas dimensiones considerables: 41 cm de longitud, 37,5 cm de ancho y 4 cm de grosor. En el centro, destaca una protuberancia piramidal cruciforme, con las caras deprimidas, en forma de estrella o cruz, que sobresale unos 3 cm de la superficie de la placa. De las cuatro aristas de la pieza central parten tallos barquiformes, que acaban en una especie de decoración vegetal esquematizada, coronados por triángulos o "puntas de flecha" en las esquinas. La decoración está enmarcada por una doble moldura cuyo espacio central presenta dientes de sierra o también conocidos como dientes de lobo. Esta ornamentación se realiza con el barro fresco (antes de proceder a la cocción), principalmente mediante un molde por prensado en el que se ha desarrollado en negativo el tema de la decoración.

El principal inconveniente que encontramos para su estudio, como ocurre con la mayoría de las placas de este tipo, es el de ser un hallazgo fortuito y no deberse a una investigación científica propia de una excavación arqueológica.

Su simbología no está nada clara, aunque es posible que esté relacionada con la cristiana, lo que abre la hipótesis de su pertenencia a una basílica cercana a la Villa de la Estación.

Los ladrillos 68 y 69 de la colección Alhonoz de Écija, procedentes de El Viso del Alcor, son idénticos a esta pieza. Del mismo modo, las piezas n. cat. 86 y del Museo Arqueológico de Sevilla, de procedencia desconocida.

Esta pieza tiene forma cuadrangular y el cuadrado era considerado durante la Antigüedad y la Edad Media como el símbolo de la Tierra, por oposición al Cielo, que estaría simbolizado por una gran estrella central. Además, nuestro planeta se representaba en forma de cuadrado, indicando los puntos cardinales, a los que, tal vez, hacen referencia los cuatro triángulos de las esquinas. La pirámide central se puede interpretar como una cruz cristiana.

Esta magnífica placa está marcada indiscutiblemente por el número cuatro y no puede ser casualidad: triángulos en las esquinas, las caras de la figura troncopiramidal, los cuatro tallos o las zonas formadas por la cruz central.

El cuatro representa las estaciones del año, los puntos cardinales y los cuatro elementos. El cuatro es un número que aparece repetidamente en las Sagradas Escrituras, concretamente en 305 ocasiones, a veces con un valor simbólico. En el Apocalipsis, sugiere la idea de universalidad: los 4 jinetes, los 4 ríos del paraíso, los 4 campamentos de las 12 tribus, los 4 símbolos de los evangelistas... Algunos de estos ejemplos donde figura el número cuatro en la Biblia son:

- En Génesis 1:14-19 se explica que el cuarto día de la Creación, Dios creó el sol, la luna y las estrellas, y con ello el día y la noche.
- En Génesis 2:10-14 se menciona el río del Jardín del Edén, que se bifurcaba en cuatro brazos.
- Según el profeta Ezequiel, el Espíritu Santo está sobre toda la Tierra y él menciona cuatro vientos, donde cada uno de ellos corresponde a un punto cardinal.
- Los evangelios son cuatro (san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan).



Fot. 9. La Placa en el día de su presentación oficial en el salón de actos del Archivo Municipal (Asociación Cultural Fuente del Sol).



Fot. 10. La placa expuesta en el Centro Cultural Convento de Corpus Christi (Asociación Cultural Fuente del Sol)

Conclusión

Como conclusión, queda mucho por conocer e investigar de este tipo de placas cerámicas tardoantiguas, estando las investigaciones al respecto en un estado todavía embrionario. Muchas de estas placas proceden de El Viso del Alcor, lo que abre la posibilidad de una producción local y una basílica paleocristiana en torno a la Villa de la Estación, la cual no ha podido ser estudiada en profundidad al estar en manos privadas y no haber sido excavada arqueológicamente.

Bibliografía

- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. "La Bética en el Bajo Imperio" en Fuentes y Metodología. Andalucía en la Antigüedad. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, diciembre de 1976, vol. 1. Córdoba, 1978, pp. 255-278.
- CAMPILLO DE LOS SANTOS, Marco Antonio. "Viaje en el tiempo: descubrimiento de una placa paleocristiana" [en línea]. Disponible en: https://www.elvisodigital.com/2022/08/marco-antonio-campillo-viaje-en-el.html (El Viso Digital, 2022).
- CASTELO RUANO, Raquel. "Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Alhonoz (Écija, Sevilla)". Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia Antigua, 1996, n. 9, pp. 467-536.
- COLLINS HAYES, Elisabet. Prospección Arqueológica Superficial del término municipal de El Viso del Alcor (Sevilla): revisión y actualización del Catálogo de Yacimientos". El Viso del Alcor. Inédito, 2021.
- MARTÍNEZ ROMERO, Juan Antonio. El Viso antes del Viso. Una introducción a la Prehistoria, la Protohistoria y la Historia Antigua. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011.
- ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "La colección de placas decoradas tardoantiguas del Museo Arqueológico de Osuna (Sevilla)". Antiquitas, 2007, n. 18-19, pp. 127-140.
- ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "Las placas cerámicas tardoantiguas del Museo de Huelva" en Homenaje a Juana Bedia. Huelva: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2018, pp. 541-566.
- ROMÁN PUNZÓN, Julio Miguel y RUIZ CECILIA, José Ildefonso. "Las placas cerámicas tardoantiguas con iconografía cristiana en el sur de la península ibérica". Anuario de Historia de la Iglesia andaluza, 2015, n. 8, pp. 11-52.
- RUIZ GONZÁLEZ, Hacomar. "Las placas cerámicas decoradas de la Antigüedad Tardía: un análisis morfológico e iconográfico de los materiales encontrados en la actual Andalucía". Arqueología y Territorio, 2014, n. 11, pp. 113-122.
- RUIZ PRIETO, Enrique. "Las placas cerámicas decoradas del Museo arqueológico de Sevilla (MASE): morfología, iconografía y contextualización". Revista de Claseshistoria, 2012, n. 3, pp. 1-58.

LA TORRE DEL ALPECHÍN DE OLIVARES (SEVILLA), DEFENSA ALMOHADE DEL REINO DE AL-ÁNDALUS Y BASTIÓN DE LA ORDEN DE ALCÁNTARA EN TIERRAS ANDALUZAS: NUEVAS INTERPRETACIONES

The Tower of Alpechín in Olivares (Sevilla), Almohad defense of the kingdom of Al-Andalus and bastion of the order of Alcántara in Andalusian lands: new interpretations

Bartolomé MIRANDA DÍAZ

Resumen

La Torre del Alpechín de Olivares (Sevilla), hoy *más conocida por el nombre de T*orre de San Antonio, fue erigida en época almohade como baluarte para la vigilancia de la frontera norte de Isbiliya y la defensa de sus caminos. Tras la conquista cristiana de este territorio, el edificio fue cedido a la orden militar de Alcántara en 1261 manteniendo *é*sta su propiedad hasta 1538. La aparición de nuevas fuentes documentales, nos dan la posibilidad de conocer con más detalle este elemento defensivo que, a finales de la Edad Media, se hallaba rodeado de un conjunto arquitectónico mayor, similar al de una fortaleza. La cuestión que aquí se debate es: ¿fue aquel conjunto parte del primitivo edificio musulmán o un *añadido* cristiano tras la conquista? La visita girada al edificio por frey Nicolás de Ovando y frey Garci Álvarez de Toledo en 1499, contrastada con las prospecciones arqueológicas llevadas a cabo entre 2006 y 2009, nos ofrecen algunas respuestas.

Palabras clave

Fortaleza, castillo, Torre del Alpechín, Torre de San Antonio, Olivares, orden de Alcántara, encomienda de Heliche, Alfonso X, conde-duque de Olivares, almohades.

Abstract

The Tower of Alpechin in Olivares (Sevilla), today better known by the name Torre de San Antonio, was built during the Almohad period as a bulwark for the vigilance of the northeast border of Isbiliya and the defence of its roads. After the Christian conquest of this territory, the building was given to the military order to Alcántara in 1261; they kept it until 1538. There are new documentary

sources that help us understand in more detail this defensive element which, at the end of the Middle Ages, was surrounded by a larger architectural complex, similar to that of a fortress. The question debated here is whether: was that complex part of the primitive Muslim building or a Christian addition after the conquest? The visit to the building by Frey Nicolás de Ovando and Frey Garci *Álvarez* de Toledo in 1499, all put together with the archaeological surveys carried out between 2006 and 2009, helps clarify many points.

Keywords

Fortress, castle, Torre del Alpechín, Torre de San Antonio, Olivares, order of Alcántara, Alfonso X, count-Duke of Olivares, Almohad.

Introducción

Al norte del término municipal de la sevillana localidad de Olivares, junto a la carretera comarcal número 527, se levanta airosa la actualmente conocida como Torre de San Antonio –denominada Torre del Alpechín en la documentación antigua–. Se trata de un baluarte erigido durante el periodo en el que Isbiliya se convirtió en capital del reino de al-Ándalus (1147-1248).

La presión que por entonces, y cada vez de una manera más intensa, ejercían los ejércitos cristianos (castellanos y portugueses) sobre el valle del Guadalquivir, llevó a los califas Abu Yacub y Abu Yusuf a impulsar una importante campaña de fortificación de las defensas de su territorio con la mente puesta en un doble objetivo: por un lado, proteger las fronteras exteriores de al-Ándalus; y, por otro, defender tanto las rutas de penetración como las poblaciones y campos de cultivo más productivos a fin de garantizar los suministros vitales.

A día de hoy conservamos significativos ejemplos de esta intensa labor constructiva como son: las murallas de Sevilla, Écija, Marchena y algunos lienzos de la cerca de Carmona; los castillos de Guillena, Cantillana, Lora del Río, Peñaflor, Almenara, Aznalfarache, La Encarnación (Villanueva del Río y Minas), Aznalcázar,

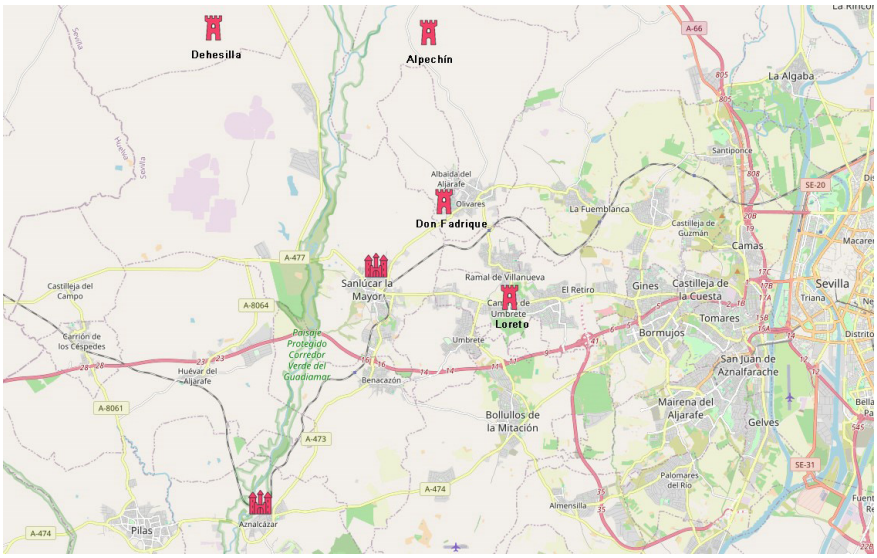
Sanl*úcar la Mayor y Alcalá de Guadaí*ra; así como algunas torres del término municipal de Dos Hermanas, Benacazón y la que aquí estudiamos de Olivares.[1]

Por su ubicación, la Torre del Alpechín forma parte de aquellas construcciones concebidas como defensa puntual de núcleos urbanos, cultivos, mercancías y caminos, resultando ser un lugar estratégico para la vigilancia de: la vereda de Niebla (eje este-oeste), el cordel de los Carboneros (eje norte-sur) y el camino de los Boquerones (posible vestigio de la calzada de Adriano).[2] No en vano, este mismo emplazamiento ya había sido previamente utilizado por turdetanos y romanos, como ha demostrado la arqueología.[3] Ahora bien, su interconexión con otros puntos cercanos tales como: las torres de la Dehesilla en Aznalcóllar; la de don Fadrique, en Albaida; la de Loreto, en Espartinas; la de Borgabenzohar (también llamada de Guadiamar o de Martín Cerón), en Benacazón; y las fortalezas de Sanlúcar la Mayor y Aznalcázar, la sitúan asimismo en la órbita de una línea defensiva mayor, encargada de proteger el flanco noroeste de la ciudad de Isbiliya y el conjunto de la altiplanicie del Aljarafe en su descenso hacia tierras más bajas, siguiendo el curso medio-alto del río Guadiamar (véase Lám.1).

[1] La profesora Magdalena Valor Piechotta ha estudiado con detalle estas y otras muchas construcciones defensivas medievales sevillanas pertenecientes a este periodo. A su estudio, que nos ha servido como fuente para el presente artículo, nos remitimos para un mayor conocimiento del tema. VALOR PIECHOTTA, Magdalena. "Las fortificaciones medievales en la provincia de Sevilla" en *Actas del Congreso Internacional sobre fortificaciones en el entorno del bajo Guadalquivir*. Alcalá de Guadaira, 2002, p. 192.

[2] RODRÍGUEZ MORENO, Rafael. "Olivares. Huellas de probable regadío andalusí bajomedieval y moderno en el valle del Guadiamar" en *I Encuentro de Arqueología del Guadiamar*. Sevilla, 2009.

[3] Entre 2006 y 2009, y bajo la dirección de Urbano López Ruiz, se realizó una prospección arqueológica de la zona en la que se pudo documentar presencia turdetana y romana en el entorno de la torre, localizándose un yacimiento romano a escasos cien metros de la misma. Dicha prospección se llevó a cabo dentro del marco del grupo de investigación "De la Turdetania a la Bética", perteneciente al Departamento de Arqueología de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla, y estuvo ligada al proyecto de investigación del profesor Rafael Rodríguez Moreno sobre las vías de comunicación romanas desarrollado desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. LÓPEZ RUIZ, Urbano. *Memoria de la actividad arqueológica puntual. Prospección arqueológica de los términos municipales de Albaida del Aljarafe y Olivares (Sevilla)*, p. 98.



Lám. 1. Mapa de ubicación de las torres y fortalezas musulmanas del flanco oeste del Aljarafe (mapa de base: Open Street Map).



Lám. 2. Torre de La Dehesilla en Aznalcóllar (foto de la Diputación de Sevilla).



Lám. 3. Torre de Loreto en Espartinas
(foto de la Diputación de Sevilla).



Lám. 4. Torre de don Fadrique en Albaida (foto de la Diputación de Sevilla).



Lám. 5. Restos de las murallas de la fortaleza de Sanlúcar la Mayor.



Lám. 6. Restos de las murallas de la fortaleza de Aznalcázar.

La torre musulmana

La profesora Magdalena Valor Piechotta ha estudiado con detalle muchas de las fortificaciones anteriormente citadas, buscando parámetros comunes entre ellas con el fin de establecer periodos, estilos y cronologías. Así, gracias a sus trabajos, sabemos que todas las torres y fortalezas erigidas entre 1171 y 1195 (entre las que se encuentra la Torre del Alpechín de Olivares) fueron construidas en tapial utilizando un módulo de muy peculiar de 0,80 x 0,90 metros y cajones de 2,70 metros de longitud máxima, mostrando, en ocasiones, restos de haber simulado un falso aparejo ciclópeo.[4] No coinciden, sin embargo, las dimensiones generales de las torres, que –como es obvio– ajustaron las trazas de su planta y alzado a las necesidades impuestas por el lugar en el que se erigieron.

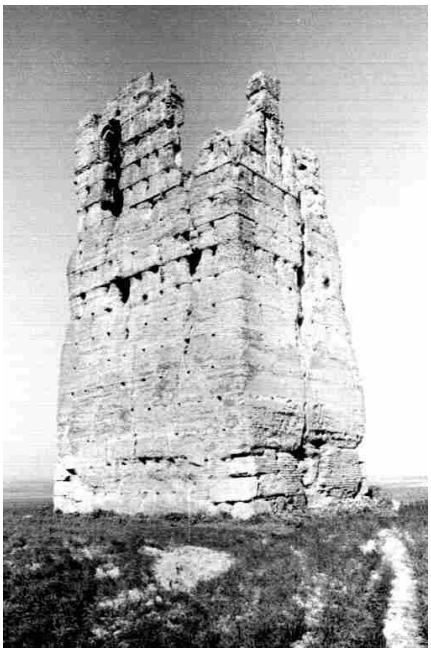
La Torre del Alpechín, que es la que motiva nuestro estudio, posee una planta ligeramente rectangular de 6,54 metros (lados noroeste y sureste) por 7,72 metros (lados noreste y suroeste) y una altura aproximada (actual) de 16,5 metros. Sabemos –gracias a las fuentes documentales y a los restos que nos han llegado– que originalmente la torre estuvo dividida interiormente en tres cuerpos mediante otras tantas bóvedas de aristas fabricadas en ladrillo, quedando coronado todo el conjunto mediante una azotea plana bordeada de almenas.[5]

Se accedía a su interior a través de una puerta arqueada que daba paso a la cámara baja, una estancia que hacía las veces de lugar de tránsito y, probablemente, de almacén. Sus muros, obviamente, se mostraban ciegos, sin disponer de vano alguno que la comunicase con el exterior, más allá de la citada puerta. Desde esta cámara inferior arrancaba una escalera de ladrillo que daba acceso a las plantas superiores.

[4] VALOR PIECHOTTA, Magdalena. "Las fortificaciones medievales en la provincia de Sevilla", op. cit., p. 192.

[5] Basamos la siguiente descripción en los restos arqueológicos que hoy se conservan, así como en la información que se recoge en la visita a la encomienda alcantarina de Heliche, girada en diciembre de 1499 por frey Nicolás de Ovando y frey Garci Álvarez de Toledo. *Vid.* MIRANDA DÍAZ, Bartolomé. "La orden de Alcántara en el antiguo Reino de Sevilla (siglos XIII-XVIII)". *Revista de las Órdenes Militares*, Anexo 2018, pp. 11-239.

El segundo cuerpo, por su parte, contaba ya con diferentes saeteras estratégicamente dispuestas para defender la posición en caso necesario; mientras que el tercer cuerpo se mostraba mucho más calado, abierto hacia el paisaje a través de varias ventanas desde las que poder realizar cómodamente las labores de vigilancia para las que, como ya se dijo, estaba diseñada la torre.



Lám. 7. Imagen antigua de la Torre del Alpechín, en término de Olivares.



Lám. 8. Imagen actual de la Torre del Alpechín, en término de Olivares.

La torre en el contexto alcantarino

En 1253, tras la conquista de Sevilla por las tropas cristianas, el rey Alfonso X entregó la Torre del Alpechín, junto con un importante lote de tierras y aldeas, a su hermano el infante don Fadrique.[6]

[6] En ocasiones se ha escrito –nosotros también lo hicimos, citando a historiadores anteriores– que la Torre del Alpechín había sido repartida al infante don Alfonso de Molina, tío del rey Alfonso X; pero parece que nada tiene que ver esta torre con "Torres", un lugar situado –en efecto– dentro de la heredad de la Torre del Alpechín, en término de Sanlúcar. Vid. GONZÁLEZ, Julio. *Repartimiento de Sevilla*. Madrid, 1951, T. II, p. 15.

> "Este es el heredamiento que dio el rey don Alfonso al infante don Federic, su hermano, en Sevilla: Dióle Solúcar Albaida, que es en término de Solúcar; e dijeron que solía y auer siete mill pies de olivar e fincaron y los seis mill sanos; e avía y figueral para cien seras de figos e fincaron figueras para cinquenta seras de figos; e ay veinte e dos almarrales de vinnas, e tres molinos de aceite caidos, e diez mill allmarrales de tierra para pan, e sesenta casas e son las más caidas, e tres pocos para huertas. Otrosí le dió Gelves, que es en termino de Solúcar; e solia y aver tres mill pies de olivar e quemáronse pocos dellos: e ay veinte almarrales de vinnas, e figueras para veinte seras de figos; e avía y quarenta casas e fincaron dellas veinte; e avía y tres molinos de aceite caídos. E dióle otrosí Gizirat Abnalhimar, que es en término de Alcalá del Río; e ay en ella mill pies de olivas e pocas vinnas. E dióle la torre de Alpechín, que es en término de Solúcar, con treinta yugadas de bueyes, anno e vez. Dióle Canbullón, en que ay dos mil pies de olivos, que es en término de Solúcar. E dióle Brenes, que es heredad de pan. E dióle a Riançuela, toda por heredamiento, que avía el rey apartado para sus galeas; e avía en ella veinte mil pies e por medida quatrocientas e diez e nueve aranҫadas. E dióle el Algava, que avía el rey apartado para su çillero".[7]

Sólo ocho años después, el mismo rey se las arrebataba para entregárselas, el 28 de junio de 1261, a la orden de Alcántara como permuta, a cambio de ciertas heredades en Murcia.[8] Fue de este modo como la Torre del Alpechín, junto con las tierras próximas de Yelves y Cambullón, entraron a formar parte del patrimonio de la Orden, quedando integradas en lo que, un siglo más tarde –en 1361–, se convertiría en la encomienda de Casas de Sevilla, luego denominada de Heliche.

Durante el ínterin que va desde la donación hasta la creación de la encomienda, Alfonso X hizo un amago por entregar la Torre del Alpechín, junto con Cambullón, Albaida, Las Chozas y Brenes al cabildo de la catedral sevillana, a cambio de unas rentas situadas en Tejada, Sanlúcar la Mayor, Aznalcázar y el reino de Granada, en 1277.[9] Algunos cronistas e historiadores dieron por

[7] GONZÁLEZ, Julio. *Repartimiento…*, op. cit., T. II, pp. 15 y 16.

[8] *Vid.* ORTEGA Y COTES, Ignacio José de. *Bullarium ordinis militiae de Alcántara*. Madrid, 1759, p. 104; y, GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, ed. *Diplomatario Andaluz de Alfonso X*. Sevilla, 1991, pp. 273-275.

[9] *Vid.* GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, ed. *Diplomatario…*, op. cit., pp. 456-58; y VILLA RODRÍGUEZ, José. *Sevilla, ciudad de privilegios: escritura y poder a través del Privilegio Rodado.* Sevilla, 1995, pp. 296 y 297.

buena esta permuta que, sin embargo, nunca se llevó a término.[10] Tres importantes documentos así lo corroboran. El primero es un nuevo intento de permuta frustrado, fechado el 17 de junio de 1362, por el que el maestre alcantarino Suero Martínez propuso al rey trocar Morón, Cote, Heliche, Castilleja, Cambullón, la Torre de Alpechín y Characena a cambio de la villa de Oropesa con sus aldeas y términos, más ciertos bienes que habían sido del arcediano don Diego Arias Maldonado.[11] El segundo documento, es la visita girada a la encomienda de Heliche por frey Nicolás de Ovando y frey García Álvarez de Toledo en 1499, en la que se describen como propios tanto la torre como el paraje de Cambullón. Y, el tercero, es la carta de enajenación y venta que de dicha encomienda ordenó redactar Carlos V a favor del conde de Olivares en 1538, año en el que tanto la Torre del Alpechín como el lugar de Cambullón continuaban incluyéndose entre los bienes propios de la Orden.[12]

Cuando en 2016 defendimos nuestra tesis doctoral, en la que estudiamos las propiedades que las órdenes de Alcántara y Calatrava llegaron a acumular en la ciudad de Sevilla y en el Aljarafe, planteamos la posibilidad de que todos estos intentos de permuta pudieran haber sido un reflejo del escaso interés que –inicialmente– prestó la Orden hacia estos bienes tan alejados, sin duda, de sus sedes de cabecera en Alcántara y La Serena. También esbozamos entonces la hipótesis de que, unos años después de la creación de la encomienda de Heliche, la Orden hubiese comenzado –por fin– a poner en valor sus territorios sevillanos justificando, en parte, este cambio de actitud sobre la ampliación constructiva que –parecía– se había llevado a cabo en la Torre del Alpechín, junto a la que los alcantarinos habrían edificado una pequeña fortaleza.[13] Ahora bien, tras una lectura más pausada de

[10] Tantas veces se ha dado por buena esta permuta, que incluso las webs turísticas y divulgativas se han hecho eco y mantienen hoy en día de esta información errónea. Véase como ejemplo las páginas de Wikipedia o la de Turismo de la Provincia de Sevilla dependiente de la Diputación.

[11] TORRES Y TAPIA, Alonso de. *Crónica de la orden de Alcántara*. Madrid, 1763, T. II, pp. 88-89.

[12] *Vid.* HERRERA GARCÍA, Antonio. *El Aljarafe sevillano durante el Antiguo Régimen.* Sevilla, 1980, p. 97.

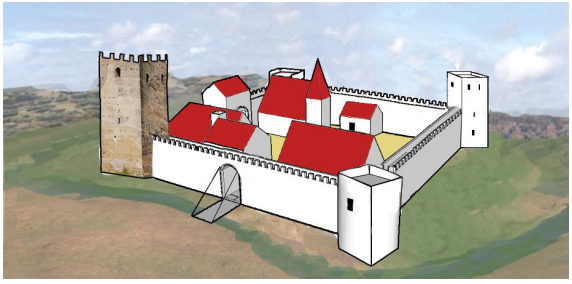
[13] MIRANDA DÍAZ, Bartolomé. *Las órdenes militares de Alcántara y Calatrava en la ciudad Sevilla y en el Aljarafe durante el Antiguo Régimen (siglos XIII-XVIII). Estudio y documentación*. Sevilla, 2015.

las fuentes en las que nos basábamos y, especialmente, tras poder acceder al informe de la prospección arqueológica que entre 2006 y 2009 se llevó a cabo bajo la dirección de Urbano López Ruiz, nos surgen serias dudas que nos llevan a plantearnos la siguiente pregunta: ¿Pudo ser aquella fortaleza una obra de factura musulmana?

La visita a la torre y casa fuerte de El Alpechín en 1499: aportaciones y vías de estudio que plantea

Antes de enfrentarnos abiertamente a la cuestión anterior, conviene recordar la información que trasciende de la visita de 1499, cuya transcripción íntegra añadimos como apéndice al final de este artículo.[14] Fue el 22 de diciembre de aquel *año cuando frey Nicolás de Ovando y frey García Álvarez de Toledo* pasaron revista a la Torre del Alpechín, tras haber examinado con detalle la hacienda que la Orden tenía en el pequeño lugar de Heliche, hoy término de Olivares.

Cuando llegaron al lugar, los visitadores se toparon con una pequeña fortaleza. Un complejo arquitectónico, de planta cuadrada, completamente rodeado por una muralla (de siete *tapias* de alto y dos metros de espesor) que era defendida mediante cuatro torres dispuestas en las esquinas.



Lám. 9. Idealización de la casa fuerte de la Torre del Alpechín tomando como referencia la descripción de la visita de 1499 (dibujo de Alonso Gutiérrez Ayuso).

[14] Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares, Archivo Histórico de Toledo (AHN. OM. AHT.), expediente 26.708. Visita de la encomienda de Heliche en 1499.



Lám. 10. Foto aérea del Sigpac (FEGA) donde se aprecia parte del trazado del perímetro del recinto fortificado.

El acceso principal del conjunto se practicaba a través de una portada de ladrillo que, parece, se orientaba hacia el sureste. Nada más cruzar sus puertas, a mano izquierda, se erigía la torre mayor ("la prinçipal pieça de la casa"), la del Alpechín, que daba nombre al conjunto. Su interior nos es descrito con más o menos detalle dándonos la posibilidad de visualizar –como ya comentamos– sus tres cuerpos de altura, abovedados y comunicados entre sí por una escalera de ladrillo. Se remataba la torre mediante una terraza plana rodeada de almenas que, ya desde hacía tiempo (lo describen como ruinoso), había sido cubierta a fin de utilizarla como soberado.

Desde la cara noroeste de la torre principal, continuaba el lienzo de muro que llevaba hasta la siguiente torre; una construcción de menor empaque formada por un sólo cuerpo. En el espacio intermedio entre ambas torres, el muro se interrumpía hacia la mitad, desarrollándose allí una segunda puerta de acceso que –según advierten los visitadores– ya aparecía tapiada "de piedra y cal" en 1499, quedando como recuerdo de ella tan sólo un pequeño postigo. Desde la segunda torre, el adarve continuaba "todo bueno"

hasta llegar a la tercera, mucho más gruesa y alta, con tres cuerpos abovedados, similar tal vez a la primera, pero de menor consideración. Su planta baja hacía las veces de panadería, ya que cobijaba "dos piedras de atahona y su viga". Desde su cara sureste, el muro continuaba igualmente sano hasta llegar a la última de las torres, que se hallaba desmochada; "caída", dicen literalmente. Poseía ésta aún en pie su primer cuerpo abovedado, al que se podía acceder, y en el que los visitadores encontraron un brocal de pozo que les pareció ser el acceso a una "mazmorra".

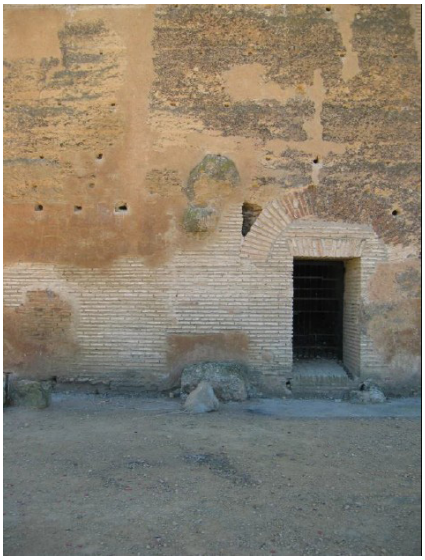
Este recinto defensivo cobijaba en su interior un gran patio central en torno al que se distribuía una serie de "casas de aposentamiento", en su mayor parte desbaratadas, y algunas caballerizas. En un lateral, y arrimado al adarve, se encontraba además un pozo y un horno de pan.

Todo el conjunto estaba rodeado exteriormente por un foso que, en el momento de la visita, se encontraba cegado parcialmente. Junto a él los visitadores aún pudieron observar "çierto pedaço de barrera". ¿Una braga, tal vez?

Frey Nicolás de Ovando y frey García Álvarez de Toledo nos informan, además, de que el edificio había sido deshabitado hacía poco tiempo y que, por esta razón, los labradores de la zona lo habían comenzado a ocupar, utilizándolo como almacén. Este uso indebido, sumado a la completa falta de reparos –advierten– estaba acelerando su deterioro y así, con el propósito de evitarlo, ordenaron al final de su visita que se practicasen ciertas mejoras y reparos, entre ellos: la construcción de una nueva puerta para acceso general al recinto con su cerradura, para evitar el intrusismo; la reparación de las puertas, techumbres y grietas que presentaba la torre principal; la construcción de un tejado sobre la torre del ángulo noreste (la tercera); la limpieza del pozo y elevación de su brocal; y el cerramiento de un "portillo" que se había abierto sobre la torre sureste (la cuarta) y que la hacía accesible el edificio desde el exterior.[15]

[15] AHN. OOMM. AHT., exp. 26.708, s/f. Visitación de la encomienda de Heliche, 1499.

Hasta aquí las aportaciones, que son muchas y significativas, porque nos dibujan todo un complejo de edificaciones hoy perdidas; pero también traen consigo nuevos retos e interrogantes. Nada más comenzar la descripción del edificio, los visitadores dejaron bien claro que todo el conjunto defensivo, esto es, tanto las torres como la muralla estaba edificado en tapial. Y he aquí la principal incógnita que se nos plantea: ¿Podríamos estar en realidad ante de una pequeña fortaleza de factura enteramente musulmana?



Lám. 11. Detalle de los arranques de los paños de muro desde la torre (foto de Urbano López Ruiz).



Lám. 12. Detalle de los arranques de los paños de muro desde la torre (foto de Urbano López Ruiz).



Lám. 13. Detalle de la cimentación del perímetro fortificado del conjunto (foto de Urbano López Ruiz).



Lám. 14. Detalle de la cimentación del perímetro fortificado del conjunto (foto de Urbano López Ruiz).

Es sabido que el tapial es el material constructivo principal dentro de la cultura andalusí;[16] como también que su uso fue residual, casi anecdótico, por parte de las órdenes militares peninsulares que prefirieron en su lugar el uso de aparejos de mampuesto, sillarejo o sillería. De hecho, hay evidencias de esta predilección dentro de la propia visita, como por ejemplo cuando los freires ordenan que se clausure el portillo de la torre sureste, señalando que se haga con "piedra e cal"; los mismos materiales que se habían utilizado para condenar la puerta secundaria de la muralla que miraba hacia el noroeste.[17]

[16] *Vid.* PIECHOTTA, Magdalena Valor. "Las fortificaciones medievales en la provincia de Sevilla" en *Actas del Congreso Internacional sobre fortificaciones en el entorno del bajo Guadalquivir*. Alcalá de Guadaira, 2002; MOLERO GARCÍA, Jesús Manuel y GALLEGO VALLE, David. "La arquitectura militar de las Órdenes militares en la Edad Media: evolución tipológica, funcional y constructiva*"* en *La construcción fortificada medieval: historia, conservación y gestión: Jornadas Técnicas sobre Historia de la Construcción Medieval*. Ciudad Real, 2017, pp. 91-112; y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIONA, Valle, coord. *La arquitectura de las órdenes militares de Andalucía: conservación y restauración*. Huelva, 2012.

[17] *"Luego, siguiendo desde la dicha torre por el adarbe está una portada grande por donde se solía*

Durante las prospecciones arqueológicas llevadas a cabo entre 2006 y 2009, el equipo dirigido por López Ruiz pudo documentar parte de la cimentación (17,30 m) sobre la que se alzaba la muralla que nos describen los visitadores en 1499. Un hallazgo que hoy cobra un especial sentido. Y lo interesante es cotejar como, en efecto, aquella cimentación fue elaborada con tapial y ladrillo, rasgo constructivo inequívocamente islámico, como se ha dicho.

Además, dentro de perímetro delimitado por la cimentación, se encontró una importante cantidad de cerámica andalusí y, a unos pocos metros de la torre, en dirección Este, restos de lo que pudo haber sido una alquería.[18] ¿Estaríamos ante una torre fortaleza asociada a una alquería, como ocurre en el caso de la cercana Torre de Borgabenzohar, en Benacazón, o como en el caso –más lejano– de la Torre de Don Lucas, en La Victoria, en Córdoba?[19] Esta misma pregunta ya se la formularon los arqueólogos al concluir la prospección, pero ni entonces –ni ahora– podemos ofrecer una respuesta concluyente. No al menos hasta que se lleve a cabo una excavación de envergadura que es, en realidad, lo que viene demandando desde hace años este interesante yacimiento.[20] Lo que sí parece quedar claro es que la aportación cristiana al edificio fue menor, asociada a tareas de mantenimiento o, tal vez, ampliación, practicadas siempre sobre una pequeña fortaleza de factura islámica. Dicho de otro modo, los alcantarinos se limitaron a reutilizar un edificio preexistente.

mandar la dicha cassa, y está çerrada de piedra y cal…".

[18] LÓPEZ RUIZ, Urbano. *Memoria de la actividad arqueológica puntual. Prospección arqueológica de los términos municipales de Albaida del Aljarafe y Olivares (Sevilla)*, pp. 111-114. Interesa en este punto especialmente la ficha de la prospección de la Torre de San Antonio I elaborada por Ricardo Amaya, María Coto, Álvaro Gómez, Pedro Rodríguez, Ana Mª Ruiz, Anthony Vauleon y Urbano López. Esta cimentación ya había sido previamente detectada por: DIDIERJEAN, F. "Le paysage rural antique au Nord-Ouest de Seville (Campo et Aljarafe)". *MCV*, 1978, XIV, pp. 5-33.

[19] *Vid.* PIECHOTTA, Magdalena Valor. "Las fortificaciones medievales en la provincia de Sevilla", op. cit., p.192; y MARTÍNEZ CASTRO, A. "La Torre de Don Lucas (La Victoria, Córdoba), una torre de alquería en el sur de al-Andalus". *Antiqvitas*, 2015, n. 27, pp. 137-171.

[20] Nuestro sincero agradecimiento a Pedro Daniel Rodríguez Cuevas, por el interés que ha puesto en el desarrollo de la presente investigación y por habernos facilitado la memoria arqueológica antes citada.

Adenda: el reto arqueológico

Cuando en enero de 1538 Antonio Ortiz de Aguilera, delegado del emperador Carlos V para el proceso de enajenación de la encomienda de Heliche, tomó posesión de los bienes sevillanos de la orden de Alcántara, la fortaleza de la Torre del Alpechín aún seguía en pie:

> […] Y después de lo susodicho, en martes diecinueue días del dicho mes de hebrero del dicho año, el dicho señor alcalde mayor, en presencia de mí el dicho escriuano y de los dichos testigos fue a las torres y **çiercuito** donde dizen la Torre del Alpechín, que dixeron ser término de la dicha villa de Heliche y tomó la posesión de ello, y en señal de posesión entró dentro de las dichas torres y casa y echó fuera a los que dentro estauan y se anduvo paseando corporalmente de una parte a otra, e de otra a otra, e abrió las puertas //^{73v} que están en las dichas torres, todo esto quieta e paçificamente sin contradición de persona alguna que ay estuuiese ni pareçiese y dexó por su alcayde de la dicha torre y casa y çiercuito a Alonso de Campos, vezino de la villa de Oliuares, el qual estando presente dixo que se daua y dio por entregado dello e juró en forma de derecho de lo tener y de no acudir con ello a persona alguna sino a Su Magestad o a quien Su Magestad mandare, y el dicho Antón Ortiz, en nombre de Su Magestad, lo pidió por testimonio. Testigos los dichos […].[21]

Habían pasado treinta y siete años y un mes desde la visita de los freires alcantarinos y el edificio resistía pese a las inclemencias del tiempo y la falta de un buen uso continuado. No sabemos si se habían llegado a practicar las reparaciones ordenadas por los visitadores o si, por el contrario, la desidia de los comendadores había seguido propiciando la ocupación indebida del edificio por parte de los ganaderos de la zona. Sea como fuere, había llegado el momento, tras 277 años de disfrute por parte de la orden de Alcántara, en el que –ahora sí– la fortaleza cambiaba nuevamente de manos. Don Pedro Pérez de Guzmán y Zúñiga, primer conde de Olivares, era su nuevo propietario. Sí éste reparó y volvió a poner en valor la fortaleza, no lo sabemos. Si bien parece razonable pensar que aquel momento pudo ser el punto de inflexión hacia su definitivo abandono. Demasiado cara de mantener, demasiado vieja,

[21] Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sec. II, doc. 4, Sign. 10.891, f. 73r.

demasiado aislada y de poca utilidad dentro de la nueva situación geoestratégica imperial; un aspecto que, de algún modo, quedó reflejado en la propia carta de venta a través de la cual se exonera al conde de Olivares de la obligación de mantener cierto número de *lanzas* para defender el territorio, a la que los alcantarinos habían estado obligados hasta entonces.

Sería curioso rastrear documentalmente qué tipo de vida tuvo el edificio en manos de su nuevo propietario, pero sería mucho más interesante y revelador conocer cuáles fueron sus orígenes y su evolución constructiva, algo que sólo es posible hoy en día desde la arqueología.

Esperamos que este pequeño artículo, y las fuentes documentales que contiene, sirvan de aliciente para motivar de nuevo el interés de las instituciones por conocer mejor este histórico enclave del Aljarafe sevillano que se degrada por momentos. Un enclave con más de ochocientos años de vida que fue declarado Bien de Interés Cultural el 25 de junio de 1985.

Apéndice documental

1499, diciembre, 20.
Visita de frey Nicolás de Ovando y frey Garci Álvarez de Toledo a la Torre del Alpechín, en la encomienda de Heliche. Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Archivo Histórico de Toledo (AHN. OOMM. AHT.), Exp. 26.708.

[…] Ansimesmo vissitando la dicha encomyenda fuimos a ver la Torre del Alpechín, que es de la horden, y questá a la parte del canpo, zerca del río de Guadiamar e junto del arroyo de Meracostelo(?), la qual es una cassa(?) fecha en quadra de quatro esquinas, y en toda esquina una torre; y el muro tiene siete pies de ancho[22]. Es de tapial y en las torres ansimesmo. La puerta // prinçipal es de arco

[22] El pie castellano equivale en esta época a 0,278 m., por lo que el muro del que nos habla debía tener dos metros de anchura.

de ladrillo. Tiene allí sus puertas reçias y luego, entrando a la mano yzquierda, está una torre. Tiene su portada de arco y una bóueda grande(?) y alta. Tiene sus puertas de goznes y luego sube una escalera de ladrillo. Y sobre esta dicha bóueda, está otra con su cámara ansimesmo de bóueda; y de allí suben a otra vóueda questá sobre aquella con su cámara. Y subierndo más arriba está un sobrado de madera y ladrillo, todo para caerse, sobre unos postes. Y sobre este dicho sobrado tiene sus ventanas a todas partes con sus almenas.

Luego siguiendo desde la dicha torre por el adarbe está una portada grande por donde se solía mandar la dicha cassa, y está çerrada de piedra y cal, salvo un postigo pequeño con sus puertas. Y de allí ua el muro todo sano hasta la otra esquina donde está otra torre pequeña. Tiene su bóueda. Y de allí siguiendo está // el muro nuevo y sano hasta llegar a la otra esquina donde está otra torre gruesa. Entrando en ella tiene una bóueda baxa... y en ella están dos piedras de atahona y su viga. Y de allí sube una escalera de ladrillo a otra bóueda questá sobre aquella con su cámara de vóueda. Y de allí sube más alto a otra vóueda con su cámara.

Desde esta dicha torre va el ada[be] todo bueno hasta la otra esquina donde está otra torre cayda, la qual tenía ansimesmo su vóueda, y allí dond está la dicha vóueda está un brocal de poço que paresze masmorra. Y de allí va el muro nuevo e sano hasta la puerta prinçipal. Todo el muro e torre está sin petril e almenas, eçepto la torre pinçipal questá junto con la puerta; y las escaleras de las dos torres son con sus vóvedas; y todo el muro arrededor tiene // siete tapias en alto y más.

Dentro del dicho sitio ay algunas cassas de aposentamiento aunque las más dellas están caydas y desbaratadas... y más de una cavalleríça que anda cubierta con su teja y madera. Entre la dicha caballeriça y el adarbe está un poço bueno de agua enpedrado de ladrillo, y çerca del dicho poço un horno para azer pan.

Tiene la dicha casa toda alrrededor del su cava, aunque está baxa, que se deue aber çegado; y [en] algunas partes tiene çierto pedaço de barrera.

[Mandatos de los visitadores]

[…] Otrosí, porque haçiendo la dicha visitaçión fuimos a ver la Torre de Alpechín, que está [a] una legua del dicho lugar de heliche en término de vuestra encomienda, la qual de poco tienpo acá se a dexado de morar, e vimos que algunos labradores husan della ençerrando paja e otras // cosas, y desta causa podía venir en caymiento. Vos mandamos que las puertas prinçipales questá caydas hagáis reparar e poner su zerradura; e porque la torre que la dicha casa tiene junto con la puerta prinçipal a la mano yzquierda vimos estar mal reparada e podría ocurrir mucho daño e costa si no se remediase lo que se puede agora hazer a poca costa, y por ser, como es, la prinçipal pieça de la casa, vos mandamos que la dicha torre hagáis cubrir de su madera e teja [y] çiertas hendiduras que tiene se çierren con su piedra e cal, e las puertas de la bóueda baxa questán caydas las hagáis poner con su zerradura. E la otra torre // gruesa de las bóuedas que está a la otra esquina la hagáis cubrir con teja porque las dichas bóuedas no se dañen. Asimesmo hagáis linpiar el poço que está en el patio de la dicha casa porque el agua no se dañe e hagan su brocal de ladrillo porque no aya lugar de entrar suçiedad en el poço. E un portilo que está en una torre a la mano derecha de la puerta, que es como agujero, lo hagáis zerrar de piedra e barro por manera que la dicha casa esté zerrada con su çerradura e no se heche paja en ella, porque hecha relaçión en el Capítulo General de la manera que la dicha casa es, sus altezas manden proveer en ello como fuere // su serviçio e bien de la horden […].

PATRONOS Y PROMOTORES EN EL ÁMBITO RELIGIOSO EN EL VISO DEL ALCOR

Trustees and promoters in the religious field in El Viso del Alcor

José Ángel CAMPILLO DE LOS SANTOS

Resumen

El artículo trata de mostrar, aunque someramente, los promotores y, en menor medida, los patronazgos, que se han llevado a cabo en El Viso del Alcor, en el ámbito religioso, concretamente en la iglesia parroquial de Santa María del Alcor, en el ex-convento de Mercedarios descalzos del Corpus Christi y en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. No podemos olvidar, entre estos promotores, la mayor parte de ellos particulares, la labor llevada a cabo por el Ayuntamiento de la localidad.

Palabras clave

Iglesia parroquial, convento del Corpus Christi, capilla del Rosario, Ayuntamiento, promotores particulares.

Abstract

The article tries to show, albeit briefly, the promoters and, to a lesser extent, the patronages, that have been carried out in El Viso del Alcor, in the religious field, specifically in the parish church of Santa María del Alcor, in the ex-convent of Barefoot Mercedarians of Corpus Christi and in the chapel of Nuestra Señora del Rosario. It is important to highlight, among these promoters, most of them private individuals, the work carried out by the town council.

Keywords

Parish church, Corpus Christi convent, Rosario chapel, Town Hall, private promoters.

La primera referencia sobre el lugar del Viso data del 17 de agosto de 1345, fecha en la que Alfonso XI delimita el vecino término de Mairena del Alcor: *"desde el dicho lugar de Mairena contra el Viso"*.[1] De forma casi paralela a la desvinculación de Mairena del alfoz de Carmona, el cabildo de la villa emprende la tarea de repoblar los lugares de El Viso, La Campana y Fuentes[2] con el objetivo de impedir que las tierras situadas en los límites del término fuesen roturadas por los vecinos de los pueblos circundantes.

En junio de 1371, Enrique II, donará el lugar de El Viso (entre otros territorios) a Juan Jiménez de Carmona, alcaide de la villa.[3] Sin embargo, pocos días después, concretamente el 13 de junio de ese mismo año, el monarca revocará la concesión en favor de doña Elvira, viuda del maestre de Santiago don Gonzalo Mexía.[4]

A partir de estos momentos el lugar de El Viso pasa de unas manos a otras hasta que en 1430 se presenta la oportunidad a Carmona para que El Viso revirtiera nuevamente a su alfoz.[5] Sin embargo, en 1437, volvemos a encontrar a El Viso como entidad jurídicamente independiente,[6] aunque no es hasta 1441 cuando Juan II concede el lugar de El Viso a su alfaqueque mayor: Juan Arias de Saavedra.[7] En diciembre del mismo año le concederá media legua de término.[8] Ante la negativa del concejo de Carmona y la insistencia de Juan Arias de Saavedra, el rey tendrá que intervenir a través de continuos

[1] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. "El Concejo de Alanís en el siglo XV". *Archivo hispalense*, 1973, n. 171-173, pp. 135-147.

[2] No sabemos ciertamente si el cabildo carmonense llevó a cabo la repoblación de Fuentes, lo que sí sabemos es que en junio de 1370 Leonor Pérez de Guzmán recibió licencia de Enrique II para repoblar la torre y cortijo de Fuentes. Años después (¿1378?), Alfonso Fernández, emprendió la repoblación de este lugar que contaba en 1399 con 100 vecinos francos. FRANCO SILVA, Alfonso. "Carmona y los señoríos de su término". *Archivo hispalense*, 1997, n. 243-245, pp. 455-478 (ver aquí p. 464).

[3] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. "El Concejo de Alanís en el siglo XV", op. cit.

[4] Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), Sección El Viso, Leg. 1, doc. 2, privilegio rodado, Carmona, 13 de junio de 1371.

[5] ADM, Sección El Viso, doc. 8.

[6] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *Catálogo de documentación medieval del Archivo Municipal de Carmona (1249-1471)*. Sevilla, 1976, T. I, doc. 230.

[7] SÁNCHEZ SAUS, Rafael. "Los Saavedra y la frontera con el Reino de Granada en el siglo XV" en *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*. Málaga: Diputación Provincial, 1987, p. 167.

[8] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *Catálogo de documentación medieval del Archivo Municipal de Carmona (1249-1471)*, op. cit., T. I, doc. 233.

requerimientos. Esta circunstancia hará que en 1442[9] el rey ratifique la concesión de la media legua.

Carmona se oponía a la concesión de la media legua, al argumentar que eran muchas las propiedades de carmonenses que quedarían en el nuevo término; ante esta circunstancia, Juan Arias de Saavedra, y ante el temor de que la situación se dilatara, hecho que revertía negativamente en su toma de posesión real del lugar de El Viso, determinó llegar a un acuerdo con el concejo de Carmona. Así, el 12 de marzo de 1445, y ante el escribano público Fernando de la Barrera, se firmó un acuerdo que contentó a ambas partes, aunque Juan Arias de Saavedra tuvo que renunciar a parte del término.[10]

El 21 de febrero de 1446, Juan Arias de Saavedra recibirá del rey la confirmación de la posesión del lugar de El Viso.

Francisco Martín Muñoz y la capilla de La Inmaculada en la iglesia parroquial de Santa María del Alcor

Las primeras referencias documentales que tenemos de la iglesia parroquial de Santa María del Alcor se remontan a la primera mitad del siglo XVI,[11] aunque podemos presuponer que a finales del XV el edificio estaba en proceso de construcción. Estas fechas coinciden con el primer párroco, D. Diego Sánchez (1542-1544), según se deduce de la relación existente en el archivo parroquial[12] y con los primeros libros de bautismos que desgraciadamente desaparecieron en la pasada guerra civil. No obstante, conservamos un índice en el que el primer libro tiene su inicio en 1541.

[9] ADM, Sección El Viso, Leg. 2, doc. 7.

[10] VILLA NOGALES, Fernando. *Historia de la Villa de El Viso en documentos medievales del archivo histórico municipal de Carmona*, 1989 (inédito).

[11] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, coord. *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Sevilla: Diputación Provincial, 1989, p 515.

[12] Archivo Parroquial de El Viso del Alcor (APEVA), Índice de bautismos (1542-1846).

Francisco Martín Muñoz, comerciante con un gran poder adquisitivo, emprendió la construcción de una capilla junto a la del presbiterio, que estaba en un lento proceso de construcción. La capilla, que recibiría la advocación de La Inmaculada, debía de estar terminada en 1577, fecha en la que Francisco Martín y su esposa conciertan con Juan de Oviedo, como entallador, y Juan de Saucedo, como pintor, un retablo en el que debía de aparecer, en la calle central, la imagen de *"la limpia concepción con las insignias en el de la mano derecha la imagen de santa Ana con su hija y nieto y en el tablero de la iquierda a san Francisco quando recibió las llagas"*. Se concertó el retablo en 220 ducados siendo el plazo de ejecución de ocho meses.[13] Este retablo fue transformado en época incierta, pues la visita de 1698 nos habla de otro retablo en cuya hornacina central encontrábamos en un retablo antiguo compuesto por columnas entre las que se ubican pinturas y en el centro del mismo la imagen vestida de Nuestra Señora de la Soledad, titular de la capilla en estos momentos.[14] Esta advocación se mantiene durante el siglo XVIII,[15] pero a mediados del siglo XIX aparece bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, en un retablo neoclásico que estaba formado por un solo cuerpo con ático. En la base del primer cuerpo estaba el Sagrario, cuya puerta de latón poseía un relieve con la imagen de Jesús. En la única hornacina aparecía la imagen de candelero de la Virgen de los Dolores.[16]



Fot. 1. Iglesia parroquial de Santa María del Alcor (Foto Autor).

[13]LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y compañía, 1932, p. 124.

[14] Archivo General Arzobispado Sevilla (AGAS), Gobierno, Visitas, Leg. 05165.

[15] Archivo de Protocolos Notariales de Carmona (APNC), Leg. 906.

[16] AGAS, Justicia, Ordinarios, Leg. 2626.

Tras los destrozos acaecidos en la guerra civil, el retablo fue costeado por D. José Blanco Benítez,[17] pudiéndose aprovechar únicamente del anterior la imagen del Salvador situado en el ático del retablo, que es de 1935 y, tras la restauración, fue colocado en el lugar que ocupa en la actualidad.

Los Arias de Saavedra y la capilla mayor de la parroquia de Santa María del Alcor

En el último tercio del siglo XVI, las obras que se estaban llevando a cabo en el presbiterio se estaban dilatando por la falta de numerario. La magnitud de la capilla en comparación con el resto del edificio, tal vez, pudo ser la causa de la situación en la que se encontraba esta parte del edificio. Esto hizo que los señores de la villa, los condes del Castellar, solicitasen el patronazgo de la capilla mayor, hecho que ocurrió formalmente el 2 de mayo de 1581. Con esta concesión, los patronos obtenían el privilegio de colocar sus armas en la capilla y, al mismo tiempo, ésta serviría de enterramiento de la familia.[18]


Copyright Universidad de Sevilla

Fot. 2. Vista del templo parroquial en los años cuarenta del pasado siglo.

[17] SÁNCHEZ HERRERO, José *et. al*. *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 1997, T. IV, p. 464.

[18] ADM, Sección El Viso, Leg. 4, doc. 83.

Hay que decir que los señores se convertían en patronos de la capilla mayor, y no de la iglesia porque, además de no tenerse constancia de tal hecho, tampoco la hay de su participación en los diezmos.[19] A cambio, don Fernando otorgó 6.000 maravedíes de renta al año sobre un horno, capilla y corral que tenía en la calle de Pedro Miguel Saucedo.[20] Su esposa, Ana de Zúñiga, también fue enterrada en dicha capilla, aunque mandó en su testamento, dado en 1585, ser enterrada en San Martín de Sevilla donde su marido estaba depositado entonces.[21]

La capilla fue dotada por sus patronos de un retablo que aparece documentado en un inventario de 1597. Por este documento sabemos que vino en cajón largo de madera"[22]. Esto nos hace pensar que el retablo estuviese configurado a base de lienzos, que resultaba más barato que el dotarlo de imágenes. No tenemos constancia documental de la fecha en la que fue sustituido, ni los motivos de su desaparición, aunque se habla de un incendio ocurrido en el primer cuarto del siglo XVII.

En la visita Pastoral del año 1698 se nos dice que el retablo mayor que estaba dedicado a Nuestra Señora de la Encarnación, titular de la parroquia, era de yeso dorado y ocupaba todo el frente de la capilla.[23] Tal vez, a este retablo pertenecieron las tablas de "estilo" romanista que aparecieron debajo de otros lienzos de menor calidad tras los destrozos llevados a cabo en el mes de julio de 1936.
En cuanto al actual, de comienzos del siglo XIX, hemos de decir que se trata de un retablo neoclásico de los Hermanos Guisado.[24] Este retablo es de madera tallada y pintada y fue construido en torno a 1820[25] y remozado a principios del siglo XX.[26]

[19] CANDAU CHACÓN, María Luisa. *Iglesia y sociedad en la campiña sevillana: la vicaría de Écija (1697-1723).* Sevilla: Diputación Provincial, 1986, p. 69.

[20] ADM, Sección El Viso, Leg. 4, doc. 83.

[21] AGAS, Gobierno, Capellanías, Leg. 1708.

[22] ADM, Sección El Viso, Leg. 4, doc. 87.

[23] AGAS, Gobierno, Visitas, Leg. 5165.

[24] HERNÁNDEZ GONÁLEZ, Salvador y GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier. "Una saga familiar dedicada al arte: los Guisado. El retablo mayor de la iglesia parroquial del Viso del Alcor: obra de Ramón Guisado González (1802). *Hespérides: Anuario de investigaciones*, 2019-2020, n. 27-28, pp. 307-328.

[25] APEVA, Inventario de 1934.

[26] APEVA, 1907.

Diego López Sánchez, mecenas de la custodia del Corpus Christi

Una de las fiestas religiosas más importantes que se celebran en la localidad es la del Corpus, cuya procesión se llevaba a cabo por la tarde al gozar la parroquia de un breve pontificio de finales del XVII o comienzos del XVIII.[27] En dicha procesión juega un papel fundamental una magnífica custodia turriforme de propiedad particular que es cedida, desde la década de los sesenta del siglo XIX, a la Sacramental. Una vez que termina la procesión, la custodia vuelve a su propietario, tal y como viene sucediendo durante varias generaciones desde que lo instituyó su propietario.

Diego López (1800-1861), rico propietario agrícola, hombre piadoso y muy religioso adquirió a finales de los años cincuenta del siglo XIX la custodia por el precio de 15.000 reales, tal y como aparece tasada en su testamento.[28]

La custodia aparece reflejada en un inventario parroquial sin fecha pero, teniendo en cuenta que lo firma –entre otros– el párroco don Pedro María Álvarez, que como tal ejerció entre 1865 y 1875, el documento debe corresponder a esa fecha.[29]



Fot. 3. Custodia del Corpus. (Autor, José Luís León Calvo. Blog Nuestro Alcor).

[27] CAMPILLO DE LOS SANTOS, José Ángel. *El Viso del Alcor: su historia*. Sevilla, 1995, p. 193.
[28] *Vid.* https://lavozdelviso.com/2018/06/02/diego-lopez-sanchez-y-la-custodia-procesional-de-el-viso/ [en línea]. [Consulta: 6 de febrero de 2023].
[29] AGAS, Gobierno, Asuntos despachados, Leg. 5129 y 5130.

En este inventario[30] podemos leer, al hacer referencia a la plata y metal, lo siguiente: una custodia de plata "*de elegante forma y buen tamaño, para las procesiones del Corpus de propiedad particular, la cual existe, en poder de su dueño, y sólo viene a la Iglesia, el día que ha de usarse"*.

La custodia, obra de Francisco Pérez, fue realizada entre 1854 y 1859. Se trata de una pieza elaborada en plata y metal dorado.[31]

El Ayuntamiento como promotor de la imagen de Santa María del Alcor

La primitiva imagen de Santa María del Alcor, una obra tardogótica, de unos 80 centímetros de altura, de finales del siglo XV o comienzos del XVI[32] y calificada como una obra tardo-gótica de clara influencia catalana,[33] fue destruida el 22 de julio de 1936.[34]

Tras la guerra, y dada la precaria situación económica y el momento político que se vivía, el Ayuntamiento, a instancias de la Junta pro-restauración de la iglesia parroquial, decidió costear una nueva talla.[35] Para tal efecto se formó una comisión para que gestionase la rápida conclusión de la nueva imagen;[36] este hecho, unido al momento político-religioso que vive el país, hace que se acuerde, a propuesta del alcalde, nombrar a Santa María del Alcor alcaldesa honoraria.[37]

[30] AGAS, Administración General, Inventarios, Leg. 14.561.
[31] *Vid.* https://www.youtube.com/watch?v=F-BIs0euA-g [en línea]. [Consulta: 31 de enero de 2023].
[32] HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía medieval de la madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971, p. 28.
[33] BAUTISTA JIMÉNEZ, J. y PELÁEZ DEL ESPINO, F. "Estudio arqueológico y mariológico de la antigua imagen de Santa María de los Alcores" en *Santa María del Alcor. Devoción de un pueblo.* Sevilla: Hermandad Santa María Alcor, 1989, p. 28.
[34] AGAS, Hermandades, Leg. 244.
[35] Archivo Municipal de El Viso del Alcor (AMV), AC, Leg. 18.
[36] AMV, AC, Leg. 19.
[37] AMV, AC, Leg. 20.





Fot. 4 y 5. La primitiva imagen de Santa María del Alcor y la actual, obra de Cerquera Becerra (1939) (Autor de la segunda foto, Hermandad de Santa María del Alcor).

La nueva talla es de cuerpo entero, sedente, de pino de Flandes, dorada y estofada. Su precio fue de 2.850 pesetas pagadas en tres plazos: 500 pesetas al firmar el contrato, otras 500 al presentar el modelo en escayola o barro, quedando el resto de su valor a la entrega de la imagen.[38]

El 13 de enero de 2022, el Ayuntamiento de El Viso del Alcor y la Hermandad de Santa María del Alcor presentaron el boceto del monumento en honor a Santa María del Alcor que será inaugurado el 25 de marzo del presente año.

La imagen de la Virgen en bronce fundido irá sobre un pedestal de hormigón, tintado y decorado con piedra de la zona, al que se le añadirán distintas piezas ornamentales de cerámica. El monumento, que será sufragado por el Ayuntamiento (38.200 euros) y cuyo autor es el escultor Luis Manuel López, será colocado en una zona estratégica de la localidad.

[38] AMV, AC, Leg. 19. Febrero de 1938. En este mismo año se decide por unanimidad de la corporación municipal que la fiesta patronal se traslade del 8 al 12 de septiembre.

José Blanco Benítez, promotor de la restauración de la iglesia parroquial

El visueño José Blanco Benítez (1896-1978),[39] tras los destrozos de la iglesia parroquial ocurridos en los días 21 y 22 de julio provocó que gran parte de su patrimonio desapareciera. Esto hizo que el 22 de agosto de 1936, la Junta Conservadora del Tesoro Artístico informase a los ayuntamientos en la forma de proceder con los edificios que habían sufrido destrozos. El 8 de enero de 1937 se constituyó la Junta pro-restauración de la iglesia que tuvo bastantes problemas para conseguir su objetivo, al carecer de dinero para llevar a cabo las obras necesarias para abrir al culto el templo. Esta comisión mantuvo una reunión el 14 de febrero de 1937[40] con Blanco Benítez, persona acaudalada que se brinda a prestar ayuda en todo lo que estuviese de su mano.



Fot. 6. Capilla Sacramental (Foto Autor).

[39] Registro Civil de El Viso del Alcor, Tomo 34.
[40] BONILLA JIMÉNEZ, Juan Guillermo. *La Hermandad de los Dolores de El Viso del Alcor (1922-2022)*. Sevilla, 2022, p. 70.

Blanco Benítez reconstruyó íntegramente de su bolsillo la capilla sacramental y anticipó para las obras de la iglesia la cantidad de 5.000 pesetas sin interés alguno y a pagar cuando las necesidades de los gastos lo permitiesen. Meses después Blanco Benítez pagaría el nuevo suelo del templo (10.000 pesetas) hasta que la Junta pudiera hacer efectivo el importe del mismo, por lo que la Junta tuvo a bien nombrarlo Presidente honorario de la misma. El templo parroquial fue bendecido el 26 de agosto de 1939. Además colaboró con el Ayuntamiento, por lo que una calle de la localidad fue rotulada con su nombre en 1937 y el 22 de julio de 1939 fue nombrado hijo predilecto.[41]

Primitivo Tarancón Gallo, mecenas de la capilla de Nuestra Señora del Rosario

Primitivo Tarancón Gallo nació en Nolay (Soria) en 1870 y falleció en El Viso del Alcor en 1938. En 1885 llegó a El Viso acompañando a su tío D. Juan Tarancón, cura párroco, al que sucedió en el cargo en 1909.[42]

En cuanto a su legado, tenemos que destacar la construcción de la capilla del Rosario en lo que era conocido como "casa de los pájaros", propiedad de don Alonso Jiménez Rico, potentado agricultor que lo utilizaba para guardar el grano.

Tras la muerte de don Alonso, legó a sus herederos la "*finca urbana o casa sita en El Viso del Alcor calle Baja del Rosario, número setenta y uno de gobierno"*,[43] siendo su superficie 806,573 metros cuadrados que se distribuía de la siguiente manera: *"tránsito, dos graneros con puertas a la misma calle del Rosario, patio, dos graneros, dos cuerpos en alberca, corral, pozo, escalera en dicho patio que conduce a dos graneros altos, corredores cubiertos y azotea*".

[41] AMV, AC, Leg. 20.
[42] ALBA LARA, Baldomero. *El Viso del Alcor: memoria del siglo XX*. Sevilla: Diputación Provincial, 2006, p. 455.
[43] Registro de la Propiedad de Alcalá de Guadaíra (RPAG), Tomo 29, Libro 6 de El Viso del Alcor.



Fot. 7. Fachada de la capilla del Rosario en la calle del mismo nombre (Foto Autor).

Años después[44] encontramos la siguiente descripción del edificio:

> *"el área de la citada casa está distribuida en dos cuerpos, de los cuales el bajo se compone de un callejón o tránsito, escalera a la izquierda, granero a la derecha, otro a la izquierda, patio con corredores, un granero a la derecha y otro a la izquierda, segunda escalera, puerta al corral, granero a la derecha , un cuerpo en alberca a la izquierda, corral y pozo, constando el cuerpo alto de dos graneros cubiertos y azotea".*

La finca quedó dividida en diez partes iguales proindivisas, a favor de sus hijos y posteriormente de sus herederos, por lo que la propiedad quedó dividida en un sinfín de partes que, muy pacientemente, compró entre 1917 y 1930 don Primitivo Tarancón.

[44] RPAG, Tomo 290, Lib. 56 de El Viso del Alcor.

Tras la compra, la crujía que daba a la calle fue convertida en capilla y se colocó en ella un retablo en cuya hornacina central encontrábamos la Virgen del Rosario, del año 1920; en su lateral derecho, el Sagrado Corazón, del año 1923, imagen donada por don Antonio Casado; en el lateral izquierdo, san José y el Niño Jesús, del año 1921,[45] el mismo año en el que fue inaugurado y bendecido el templo.

El 15 de noviembre de 1933, en plena República, don Primitivo, en nombre de la Jurisdicción Eclesiástica, inscribirá la finca, para lo que presenta escritura de aclaración y ratificación, otorgada en Sevilla el 27 de mayo de 1933, ante el Ilustre Notario D. Félix Sánchez-Blanco Sánchez.[46]

En julio de 1936 el templo fue saqueado y desaparecieron todos sus enseres, por lo que años después, con el objeto de instalar en dicho lugar la recién fundada Hermandad de Veracruz y Rosario, su hermano mayor, don Cándido Borrego, solicita al Ayuntamiento un préstamo para su reconstrucción. Dicha petición fue aprobada por la corporación municipal.[47]

También costeó, a comienzos del siglo XX, reformas en el templo parroquial; es el caso de la Sacristía, donde se colocó un azulejo conmemorativo con la fecha (1909), y el presbiterio, donde colocó azulejos que remozaron el espacio.

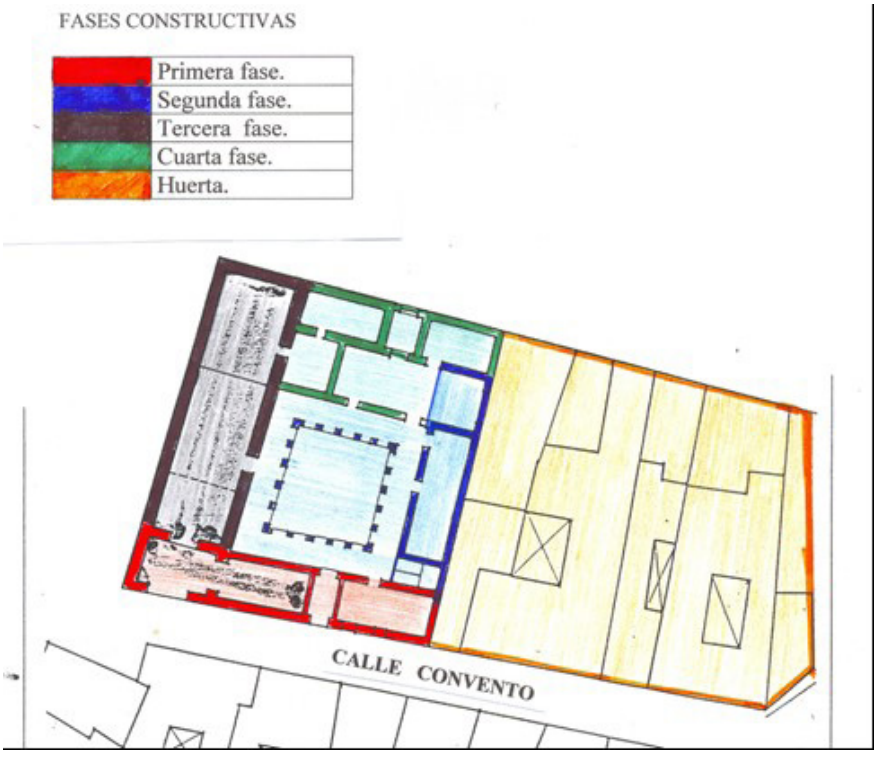
Los Arias de Saavedra y el convento de mercedarios descalzos del Corpus Christi

La promotora y benefactora de este convento, al igual que el de la Almoraima (Castellar de la Frontera), fue doña Beatriz Ramírez de Mendoza, IV condesa del Castellar.[48] Después de muchas

[45] APEVA, Lib. 205. Inventario de 1934.
[46] RPAG, Tomo 138, Lib. 26 de El Viso del Alcor, Inscripción nº 39.
[47] AMV, Gobierno, Actas Capitulares, leg. 21, 16 de enero de 1941.
[48] BUESO RAMOS, Isabel Paula. "Doña Beatriz Ramírez de Mendoza, IV condesa del Castellar y fundadora del convento" en *I Jornadas de Historia de El Viso*. Sevilla, 2008, pp. 95-120.

vicisitudes, la autorización del Ordinario llegaron en 1604[49] y a partir de este momento dio comienzo la construcción, primero de la casa conventual, y después de la iglesia, cuyas trazas corresponden a Juan de Segarra.[50]

En el edificio hemos de diferenciar la iglesia, en la actualidad sede canónica de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y la casa conventual, en la actualidad centro cultural propiedad del Ayuntamiento.



Lam. 1. Fases constructivas del edificio (Autor: elaboración propia).

[49] ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales Eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, 1677, Libro XVI, p. 214.

[50] MARTÍN ROLDÁN, Ángel. *Las fundaciones conventuales patrocinadas por la IV condesa de Castellar*: *Estudio histórico y promoción artística*. [Tesis doctoral]. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, p. 293.

En el templo, cuyo patronazgo corresponde a los condes del Castellar, encontramos el escudo de la casa y la lápida sepulcral de don Gaspar Juan Arias de Saavedra, V conde del Castellar, que se encuentra enterrado en la pared del Evangelio.

Detrás del actual retablo, obra de Juan Cano y del siglo XVI-II, encontramos el primitivo cuya traza corresponde, según Martín Benítez, a Juan de Segarra.[51] Se trata de un retablo de yeso,

> "*curioso, y bien trazado, con pinturas de muy buena mano en medio, y en los nichos. El Sagrario es de madera, aunque no muy grande, muy vistoso. Encima de él tiene su lugar la santa imagen de Nuestra Señora de la Merced, que dijimos haber dado a los fundadores de aquel convento el General Fray Alonso de Monroy"*.

Sobre el ara del altar mayor o a un lado del Sagrario, los frailes colocaron un Niño Jesús *"que dijimos haber dado a nuestros Padres fundadores las Monjas Descalzas Carmelitas de Córdoba"*. El retablo y sus pinturas fue costeado por el conde Gaspar Juan, por lo que debió de ser construido entre 1617, fecha en la que se terminó la obra del convento, y 1629, fecha en la que murió el mecenas. El dorado del mismo, corrió por cuenta de su hijo Fernando Miguel Arias de Saavedra.[52]

Las reformas que se sucedieron a raíz del terremoto de Lisboa hicieron que el edificio y su ornamentación sufrieran grandes cambios. Entre estos cambios hemos de mencionar el retablo mayor, obra de Juan Cano y cuyo dorado pudo realizar su hermano Joaquín. Estamos ante un artífice itinerante que trabajó para distintas localidades del Reino de Sevilla, aunque es en Carmona donde podemos encontrar sus mejores obras. Estamos ante un artista "*formado (...) en la tradición de la hoja de cardo, que pronto abandonó para realizar la mayoría de sus obras siguiendo pautas rococó"*; no obstante, podemos decir que es un artista influenciado por la retablística de la primera mitad del siglo XVIII.[53]

[51] *Ibíd*.
[52] SAN CECILIO, Fray Pedro de. *Annales de la Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced.* Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669, T. II, pp. 403-406. [Edición Facsímil, Madrid, 1985].
[53] HALCÓN, Fátima *et. al*. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151 y ss.

El artista se comprometió en 1760 a ejecutar el retablo y a entregarlo dos años más tarde. Nos encontramos ante el hecho de que es una obra condicionada porque ya estaba empezada por un maestro anónimo; tal vez esta circunstancia explique la gran evolución que se observa.[54] Este retablo marca el tránsito al rococó: es un retablo que estaría a camino entre el retablo mayor de la parroquia de Burguillos (1754-1756) y el retablo mayor de San Felipe de Carmona.[55]

El 23 de mayo de 1760, ante el escribano público de El Viso del Alcor Diego Jiménez Morales, y actuando como testigos Bernardo de León, Alcalde ordinario y los vecinos Pedro Esteban de Ojeda y José Muñoz Huerta, Juan Cano firma el contrato de ejecución de un retablo mayor para el convento de Mercedarios Descalzos,[56] siendo el precio del mismo 9.000 reales de vellón, pagaderos en tres plazos.[57]

En el retablo (5,80 x 8,50 m), de un solo cuerpo, destaca la imagen de Nuestra Señora de la Merced obra del XVII, aunque con reformas posteriores.

En el templo hemos de destacar la capilla del Nazareno que se encuentra en la misma entrada del edificio, muy posiblemente para que los feligreses pudieran venerar la imagen sin interrumpir la vida conventual. En esta capilla, que data de 1712,[58] encontramos la soberbia imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, obra de Andrés Cansino, tal y como consta en su testamento.[59]

[54] VILLA NOGALES Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la Provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII.* Sevilla, 1993, pp. 54-55.
[55] HALCÓN, Fátima *et. al*. *El retablo barroco sevillano*, op. cit., p. 151.
[56] VILLA NOGALES Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la Provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, op. cit., Anexo documental: El Convento de esta Villa contra D. Juan Cano, maestro tallista, por la fábrica de un retablo para el Altar Mayor.
[57] ALBA LARA, Baldomero. "Retablo mayor de la iglesia conventual del Corpus Christi de El Viso del Alcor" en *I Jornadas de Historia de El Viso*, op. cit., p. 86.
[58] CAMPILLO DE LOS SANTOS, José Ángel. "El convento del Corpus Christi: aspectos arquitectónicos" en *I Jornadas de Historia de El Viso del Alcor*, op. cit., p. 73.
[59] CAMPILLO DE LOS SANTOS, José Ángel. "El imaginero Andrés Cansino" en *El Señor de El Viso. CCCXXV Aniversario de la llegada de Nuestro Padre Jesús Nazareno a la villa de El Viso del Alcor*, 1995, n. 1, pp. 37-40.

Otro de los elementos que hemos de destacar en este edificio es, dado el patronazgo de los condes, la existencia debajo de la capilla mayor de una cripta abovedada para enterramiento de los condes, lugar en el que estuvo depositado, hasta su traslado a la pared del Evangelio, el V conde del Castellar. Para señalar el sitio se colocó una lápida de jaspe en la que se puede leer la siguiente inscripción:

> «AQVÍ REPOSA D. GASPAR JUAN DE SAAVEDRA, V CONDE DE CASTELLAR, HIJO D LOS CONDES D. FERNANDO DE SAAVEDRA I D. BEATRIZ RAMÍREZ DE MENDOÇA, EXEMPLO RARO D TODA VIRTUD, ZELOSO, VIGILANTE, JUSTO EN EL GOVIERNO DE SU CASA I ESTADO. PADRE D LOS POBRES, AVTOR D LA OBSERVANCIA D LOS DESCALZOS DE N. S. DE LA MERCED, CVYAS TRES PRIMERAS CASAS LEVANTÓ A SV COSTA. DEXO DOS HIJOS I TRES HIJAS I EL SIGLO LLENO D SV ADMIRACIÓN A LOS XXIX AÑOS DE SV EDAD. EN XXVII D JULIO. AÑO D LA REDEMPCIÓN MCDXXII».

Los Cadenas, una saga al servicio de la Iglesia

En el último tercio del siglo XVIII destacaron entre las familias más pudientes los Cadenas, siendo uno de ellos el presbítero Bartolomé Antonio Cadenas Vergara, que nació en El Viso en 1758, siendo sus padres Andrés Cadenas y su segunda esposa Ana de Vergara.

Se graduó en Bachiller de Teología por la Universidad de Sevilla el 5 de noviembre de 1784 (contaba 26 años). El 7 de julio de 1786 presentó la solicitud para graduarse como Doctor en Teología y Cánones.

Poseedor de un gran patrimonio que heredó de su tío, el presbítero don Juan de Vergara Ramírez, otorgó testamento el 10 de diciembre de 1821 e instituyó sobre su caudal, al igual que con anterioridad lo había hecho su tío, "*consistente en dar aceite que necesitasen para el alumbrado diario de la lámpara de Nuestra Señora de la Concepción*". Además de ello, instituyó "*una función en cada un año con Sacramento y Sermón el día ocho de diciembre"* dejando

para ello una hacienda de campo en el pago de la Cañada de Ronquera con su molino de aceite y 100 aranzadas de olivar". Recibió sepultura en la bóveda de la Sacramental.[60]

La familia se vio envuelta en un pleito con el mayordomo de la fábrica en relación a una de las campanas, en concreto la llamada de la Concepción, que fue fundida en 1790 y a la que Andrés Vergara mandó colocar, en letras doradas, la siguiente inscripción: *"Santísimo Sacramento. Se hizo siendo hermano mayor D. Andrés Cadenas a solicitud de su hijo el Dr. D. Bartolomé Cadenas, Prb."*. Esto causó gran malestar en el mayordomo que retiró la inscripción, a sabiendas que la campana, en parte, la pagó Andrés, siendo su coste total 1.500 reales.

Tras el pleito se sentenció que el mayordomo debía de poner a su costa en la esquila de la campana ser propiedad de la fábrica y de la hermandad.[61]

[60] AGAS, Justicia, Ordinarios, Leg. 12107.
[61] *Ibíd*.

EL DERECHO DE PATRONAZGO DE LOS CONDES DE CANTILLANA COMO FUENTE DE RENTAS E INSTRUMENTO DE CONTROL Y DE DOMINACIÓN SOBRE EL CONDADO

The right of patronage of the Counts of Cantillana as a source of income and means of control and domination over the county

Antonio GARCÍA BENÍTEZ

Resumen

Esta comunicación trata del régimen señorial de Cantillana, cuyos orígenes se encuentran en don Juan Antonio Corzo Vicentelo, plebeyo pero con una inmensa fortuna que le llevó a comprar una carta de hidalguía y un señorío sobre las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde, con jurisdicciones civiles y criminales y una considerable cantidad de tributos, bienes y rentas, etc. Mostramos cómo se perdió un creador de riqueza, un burgués emprendedor, con el primer Corzo y cómo se fue incrementando, con sus descendientes, una clase ociosa e improductiva.

Palabras clave

Régimen señorial, carta de hidalguía, mayorazgo, patronazgo, plebeyo, burguesía.

Abstract

This article deals with the manorialism of Cantillana, whose origins are found in don Juan Antonio Corzo Vicentelo, a commoner with an immense fortune that led him to buy patents of nobility and a lordship over the towns of Cantillana, Brenes and Villaverde, with civil and criminal jurisdictions and a considerable amount of tributes, goods and rents, etc. We show how a creator of wealth, an enterprising bourgeois, was lost with the first Corzo and how an idle and unproductive class grew with his descendants.

Keywords

Manorialism, patents of nobility, primogeniture, patronage, commoner, bourgeoisie.

Un rico burgués ennoblecido origen del linaje condal

El Señorío de Cantillana entra en el escenario de la Historia, comprado por el rico comerciante D. Juan Antonio Corzo Vicentelo, coincidiendo con la supremacía del Imperio Español en el mundo.[1] Hombre de fabulosas riquezas, sostenidas por el rentable comercio de ultramar, con flotas tanto en la Carrera de Indias (América) como en el Pacífico, que negociaba con lencería, aceites, vinos, azafrán, metales preciosos, esclavos, etc. Con todo ello, cosechero, cargador, comerciante y naviero, le permitían adoptar hábitos y pautas de comportamiento que le igualaban a la nobleza local.[2]

Este Corzo, extremadamente rico, pero plebeyo, compró una carta de hidalguía, con un escudo de armas, por la que pagó un elevado precio, a añadir a la fortuna que le costó la compra del señorío sobre las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde, unos 150.000 ducados, que fueron enajenados al arzobispo de Sevilla por el rey Felipe II para venderlos al Corzo.[3]

El Corzo era oriundo de Calvi (Córcega) y pertenecía a esos originarios italianos, mejor preparados para participar en las redes comerciales entre Europa y América porque eran muy emprendedores y combinaban comercio y actividades bancarias, listos para reinvertir y elevar a sus poseedores a una posición de liderazgo en

[1] El texto de la comunicación está fundamentado en una dilatada investigación, realizada por GARCÍA BENITEZ, Antonio. *El condado de Cantillana. Un viaje al pasado* (aún inédita), referida, más específicamente, a la villa de Cantillana.

[2] El conocimiento histórico de Juan Antonio Corzo Vicentelo procede de fuentes documentales y bibliográficas. Las fuentes documentales se guardan, por un lado, en la Biblioteca de la Casa Velázquez y, específicamente, en los Fondos del Marqués de Saltillo, y por otro, en los manuscritos de los condes de Cantillana que se custodian en la casa condal y que contienen datos muy diversos e interesantes, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. En cuanto a las aportaciones bibliográficas, reseñar a la historiadora americanista Enriqueta Vila que ha estudiado a las familias Mañara y Corzo, tan importantes en el comercio con América. *Vid.* VILA VILLAR, Enriqueta. "Los Corzo, un clan en la colonización. Apuntes para su historia". *Anuario de Estudios Americanos*, 1985, vol. XLII, pp. 1-42; "Descendencia y vinculaciones sevillanas de un prócer italiano: Juan Antonio Corzo Vicentelo" en *Presencia italiana en Andalucía, siglos XVI- XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1989, pp. 411-426; *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1991.

[3] Archivo General de Indias (AGI). Aranjuez 16 abril 1575. *Carta de hidalguía de Juan Antonio Corzo Vicentelo*. En ella se describe el escudo y se declara a él y a su descendencia hidalgos, con todos los privilegios inherentes.

el comercio indiano, primero, y escalar socialmente en la península, después. El Corzo, además, buscaba encumbrarse con la nobleza. De este modo, perdíamos un gran burgués, creador de riquezas y ganábamos, en su persona y en la de sus descendientes en el condado de Cantillana, unos improductivos sociales, rémoras para el progreso. Los nobles desdeñaban, de suyo, la riqueza obtenida con el propio esfuerzo, es decir, mantenían "la deshonra legal del trabajo", pero mostraban, por el contrario, gran apetencia por lo que caía "graciosamente". Esta nobleza no fue creadora de riqueza, no hizo inversiones productivas manteniendo a una legión de ociosos. Además, era la incompetencia y la rutina, más que la fidelidad a ciertos principios teóricos, lo que les impidieron, a estos nobles, entrar en la senda del desarrollo del capitalismo comercial.[4]

En el siglo XVI, la nobleza no constituía una casta social, absolutamente cerrada; existía cierta movilidad social que permitía, por ejemplo, a un mercader rico, acceder por su riqueza, en ciertas condiciones, a la hidalguía o a la categoría de caballero y así formar parte del grupo de privilegiados. Ello lo aprovechó D. Juan Antonio Corzo Vicentelo que, desde 1574, pleiteaba en la corte por conseguir el señorío de Cantillana que pertenecía al arzobispado de Sevilla, desde siglos atrás. Había dado poder a su encumbrado cuñado, Antonio Eraso, a Bernabé Carrión y a Francisco de Valmaseda para buscar una fórmula que hiciera posible esa venta a su favor.[5]

Efectivamente, en esta época que relatamos, no se reconocía la igualdad de los ciudadanos ante la ley, por el contrario, proclamaba la existencia de clases o estamentos privilegiados: la nobleza y el clero. Además, la desigualdad social era tan marcada que formaban dos "estados": el estado noble o hidalgo y el estado general o llano.

[4] DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio. *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza Universidad, 1973. Este gran historiador trató en innumerables obras los aspectos más diversos del estamento privilegiado. Abordó el ascenso social, como una de las especificidades de la nobleza española que veía reforzar sus filas, con sangre nueva (procedente de la rica burguesía como el Corzo) que contribuía a mantener incólume el sistema estamental.

[5] Se podría pensar que la fortuna del Corzo se debía, en parte, por los favores que le dispensaba el secretario de Felipe II, Antonio Eraso, su cuñado. AGI, Lima 17 abril 1571, Lib. 5, fol. 500, y VILA VILLAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*, op. cit., p. 46.

Todos los cargos, de alguna importancia, se atribuían a los hidalgos porque era inadmisible que un noble estuviera bajo las órdenes de un plebeyo.

Por consiguiente, si la corona colmaba de distinciones y favores a los nobles es porque los consideraba como columna vertebral de la sociedad y firmes apoyos del trono y por su parte, ellos sentían que la monarquía era el sostén de un orden social que los beneficiaba.

En definitiva, tenemos al gran Corzo, con una inmensa fortuna, comprando un señorío y estableciendo mayorazgo que le catapultaban a emparentarse con lo más granado de las familias sevillanas.

Provisto de una fabulosa riqueza D. Juan Antonio Corzo Vicentelo, se instaló, definitivamente, en Sevilla en 1558. Buscando una vivienda en consonancia con su estatus económico, abandonó muy pronto su primera residencia en Triana para trasladarse a otra suntuosa en la puerta de Jerez. Era el mejor sitio de la ciudad, no solo por albergar las mejores mansiones de las élites locales, sino también para albergar a instituciones y edificios tan importantes como la Catedral, los Alcázares, la Casa de la Contratación, la Casa de la Moneda, la Aduana, la Alhóndiga, la Casa Lonja de los Mercaderes, entre otros.[6]

En cualquier caso, el gran Corzo se ve fortalecido en su poder económico y encumbramiento social; llegó a ser uno de los cargadores de Indias más poderosos, consiliario, o diputado del Consulado, Caballero 24 del Ayuntamiento de Sevilla, adquirió una carta de hidalguía, ennobleciéndose; compró el señorío de las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde, poniendo sus bienes vinculados a dos mayorazgos: uno, soportando económicamente el condado de Cantillana, y otro, incorporado al duque de Veragua, con quien casó a su hija Bernardina.[7]

[6] RUIZ, Julián y GARCÍA, Cristina. *Cargadores de Indias*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992, pp. 184-189.

[7] VILA VILLAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*, op. cit., pp. 140-178.

Finalmente, en 1575, el rey Felipe II, enajenaba las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde al arzobispado de Sevilla que en compensación recibía un juro perpetuo de 988.985 maravedís cada año. Esta venta llevaba consigo la jurisdicción civil y criminal sobre las tres villas, el derecho a nombrar sus justicias, administradores y una considerable cantidad de tributos, bienes y diferentes rentas, edificios, etc.

El poder señorial de los condes y sus instrumentos de dominación

En 1575, este Corzo era ya señor de las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde, cuyo señorío se lo había comprado a Felipe II, y que sería el soporte del futuro condado de Cantillana y que ostentarían sus descendientes. Esta gran propiedad la compró por 150.000 ducados el gran Corzo y bajo el que se encadenaron las poblaciones de sus villas y especialmente en nuestro estudio, Cantillana, bajo unas estructuras señoriales que la determinarán durante varios siglos.

Las rentas de este señorío eran las siguientes:

Con respecto a Cantillana: ejerció dominio sobre fortaleza, casas y edificios; sobre las barcas que hacen su travesía sobre el río, y sus aparejos que le rentaban 375.000 maravedís al año; por el mayorazgo (derechos que se pagaban por los géneros o mercaderías que entraban o salían del pueblo), de carne, de lino, de cáñamo que rentaban 6100 maravedís al año. La renta de la Alcaldía que suponían 12.000 maravedís. Además, casa en la calle Mesones que rentaba 3000 maravedís. También, tres hornos que suponían 83.682 maravedís, Mesón del Viar y una Casilla junto a él que rentaban 7.322 maravedís, huerta del Viar, con unos 5.049 maravedís. En suma, también, tributos sobre varias fincas que rentaban 28.303 maravedís.[8]

[8] Biblioteca Casa Velázquez Fondos Saltillo (BCVFS), Ms. 33. *Venta de las villas de Cantillana, Brenes y Villaverde a Don Juan Antonio Corzo* y VILA VILLAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*, op. cit., p. 143.

En Brenes, las rentas eran las siguientes: sobre la Alcaldía, 15.000 maravedís, rentas sobre tres huertas, la de Buena Vista (74.800 maravedís), la de Juan de Granados (17.056 maravedís) y la de Patiño (7.820 reales); sobre la Isla de Pero Espiga (3.072 maravedís); tributo de los mesoneros (3.572 maravedís) y tributo del Cosejo (408 maravedís).[9]

Finalmente, los beneficios que el señorío obtenía de Villaverde: sobre una torre y un edificio; renta sobre la Alcaldía (6.200 maravedís); una isla con 40 anegadas de cáñamo y 2.300 maravedís de censo, derechos de pesca en el rio Escardiel. Además, para todo el señorío, de tributos en especie, solían ser una carga de paja por cada arado, una gallina por persona y otros tantos tributos, etc.[10]

El derecho de patronazgo sobre la Iglesia en el señorío de Cantillana y el nombramiento de eclesiásticos, constituían los medios, para los condes, más efectivos en su ejercicio del control ideológico, sobre una sociedad, por lo demás, muy sensible a los mandatos y prohibiciones eclesiásticas.

Este control era tal que se llegó a adoptar la forma de un auténtico monopolio señorial. Así mismo, los diezmos y primicias, constituía una de las principales vías de canalización del producto agrario hacia las clases dominantes de la sociedad feudal. Teóricamente, la percepción de este tributo estaba reservada a los miembros del clero secular, pero en su detracción acabó participando el conde de Cantillana, hasta el punto de querellarse contra el arzobispado de Sevilla, para arrebatarle, absolutamente, los diezmos y primicias a la iglesia local.[11]

Ya desde los primeros Corzos, estos dejaron sentir su patronazgo sobre la iglesia local disponiendo en sus testamentos, o bien medios, para reedificación de la Parroquia o, para la fundación de capellanías, etc.

[9] *Ibíd.*, BCVFS, Ms. 33.
[10] *Ibíd*.
[11] Archivo de Protocolos de Sevilla (APS), Oficio 15, Iñigo, 1800 (I), Leg. 9585.

Sabemos, por tanto, que la actual Parroquia se construyó sobre la ruina de una anterior Iglesia en Cantillana, en la segunda mitad del siglo XVI, a causa de una riada la que motivó una posterior reedificación. Según decía fray Juan Álvarez de Sepúlveda, comenzó a construir la Iglesia de Cantillana, el hijo del Corzo, don Juan Vicentelo, alcalde mayor de Sevilla y la acabó el primer conde de Cantillana en el año 1630.[12]

Se proyectó la construcción de la Parroquia con una sola nave, cambiándose luego de criterio para hacerla de tres. Labrados los cimientos tuvieron que paralizar las obras, hasta que el 18 de agosto de 1619 el maestro albañil Leonardo de Navas, otorgaba ante escribano público escritura de concierto por la que se obligaba a edificar la actual Iglesia Parroquial con arreglo a unas condiciones firmadas por el maestro mayor Diego López Bueno.

En cualquier caso, la construcción de este espacio de culto, de la importancia de una Iglesia Mayor (Parroquia), ayudaría a legitimar el poder señorial en la medida en que podía convertirse en expresión del supuesto carácter vicarial y delegado respecto de Dios que tradicionalmente se atribuían, a los poderosos y en particular, a los "señores de vasallos"; carácter que justificaba el poder de los condes, en el ejercicio de sus señoríos pero que al mismo tiempo exigía la responsabilidad de "estar a la altura" de tal delegación divina, función que simbólica y políticamente cumplía, a través de la protección de instituciones eclesiásticas en general.[13]

Los espacios religiosos se convertían en un escenario de la superioridad señorial y de su propaganda, a través de la celebración, en ellos, de ceremonias, de todo tipo, destinadas a presentar y ensalzar el poder señorial, el despliegue de la imagen de la nobleza como benefactora de su señorío. Constituían una exhibición de poder, pero

[12] Fray Juan de Sepúlveda escribió un libro manuscrito, entre 1680-1682, con contribuciones interesantes al condado de Cantillana: *Traslados de escrituras, anotaciones y aportaciones de diversos motivos*. Siglos después, en 2008, la Hermandad de la Virgen de Aguas Santas de Villaverde, hizo una publicación del texto.

[13] ATIENZA LÓPEZ, Ángela. "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna". *Investigaciones Históricas*, 2008, n. 28, pp. 79-116.

también de generosidad (al menos teórica) y magnanimidad que debía alimentar la aceptación y la asunción de la dominación, de la adhesión de la población a sus señores.

Para el control espiritual y social sobre la Cantillana de la época, el maridaje Iglesia-Condes, era primordial. En este sentido, las Visitas Pastorales de la Archidiócesis de Sevilla a Cantillana tenían por objeto:

> "Plantar y enseñar una católica doctrina (...) quitar y desarraigar lo que no lo fuese; amparar y defender las virtudes, corregir los vicios; inclinar y persuadir al pueblo, a la religión, paz y santidad; ordenar y disponer todas las demás cosas al provecho de las ánimas, con mucha prudencia, conforme al lugar, tiempo y ocasión".[14]

El visitador pastoral, acompañado normalmente, del notario de la visita, designado por el obispo, y de varios criados, llegaba, en este caso a Cantillana "sembrando virtudes y una doctrina católica, así como arrancando vicios y errores, mirando siempre el provecho de las ánimas".[15]

La labor de revisión del visitador, tal y como fue fijado en las Constituciones Sinodales de 1604 se centraban en los siguientes aspectos: en los templos de Cantillana y todos sus ornamentos y objetos de culto; en el clero y en el cumplimiento de sus obligaciones; en el pueblo y su situación religiosa ética-moral, en general; en los aspectos económicos referidos a las propiedades de la Iglesia, cofradías, capellanías, etc.; y en otros lugares a visitar, como ermitas, hospitales, etc.

Los visitadores disponían de cuestionarios donde detallaban las preguntas con las que debían interrogar a los testigos. Se preguntaban, básicamente, acerca de la situación moral del clero; además, de cómo administraban su sacerdocio, si vivían en el pueblo, cómo

[14] Archivo Catedral de Sevilla (ACS), Sección VIII, Lib. 122 (18) f. 134v. *Las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Sevilla 1604*.
[15] *Ibíd*.

era su adoctrinamiento, predicación y su servicio a la comunidad y que opinión se tenían de ellos, etc.

De las visitas realizadas a Cantillana, desde 1674 a 1692, en tiempos del VII conde don Joaquín Lorenzo Ponce de León y Baeza y su hermano, el VIII conde don Pedro Ponce de León y Baeza se puede hablar de buen cumplimiento, en general, incluyendo el culto, adoctrinamiento y ritual:

> "En cuanto al modo y pulcritud con que se realizan las ceremonias, cuidando tanto del ajuar de ceremonias, como de la imaginería, pinturas, retablos, libros litúrgicos y sacramentales e inventarios; así como sermones diarios, cuaresmales, conferencias, celebraciones de fiestas populares, procesiones, etc".[16]

Por el contrario, si aparecen algunos informes negativos referente al padre fray Juan de Segura, quien no hacía lo que decía hacer, cuando se "le vio en compañía de una mujer que dijo ser su criada"; se le recluyó, mientras tanto, en su convento, bajo pena de excomunión. Otros eclesiásticos, como Francisco Lagares, "inclinado a la agricultura", Bartolomé Nieto, "cría ganado de cerda y compra y vende", Francisco de Cózar y Morón "este dedicado a cazar y no asiste a la Iglesia ya muchos días", fray Lobato "no consta permiso para estar fuera de su convento, quebrantando muchos institutos de su regla".

En la visita de 1681, los escándalos públicos venían de la mano de los adulterios, señalándose, con esas faltas, a Pedro Martín, Andrés de Solís y a Leonor de Cala "separada de su marido, sin sentencia de juez, que dice que es impotente, y trata a Antonio de Rivera", y a Juan Gómez "mozo soltero, vive amancebado", entre otros casos.

No obstante, en las visitas, en general no se daban constancia, ni de usuras, ni de perjuros, aunque sí de cierta superstición, en la vista de 1687, en la que se reconocía que se trataba más de

[16] CALDERÓN BERROCAL, Carmen. "Cantillana en los libros de visita del Arzobispado de Sevilla en el siglo XVII". *Cuadernos de Historia Local*, Cantillana, 1997, n. 3, pp. 41-66.

ignorancia que de malicia, como "encomendar juramentos y otros animales, a las ánimas de padres y abuelos".

En lo referente a los aspectos económicos de las visitas pastorales, serían de destacar las capellanías, los patronatos, las hermandades y cofradías. Con respecto a las capellanías, se informaba de sus memorias y testamentos, inspeccionándose sus rentas y gestión de sus administradores, así como las misas que se habían de decir, a lo largo del año. En la visita pastoral de 1697, Cantillana contaba con 53 capellanías, cinco de ellas fundadas por los condes de Cantillana.[17]

De las capellanías, decir que eran obras pías instauradas en la Iglesia Católica, mediante las cuales el fundador dejaba en su testamento una cantidad de dinero que se ponía en renta, para que con las ganancias se pagaran la realización de un número determinado de misas para la salvación de su alma.

En cuanto a los patronatos, se trataban de un derecho honorífico, un conjunto de privilegios que, por concesión de la Iglesia, competía a los fundadores, sobre un beneficio o unas labores asistenciales. Que podían ser éstas, diversas: protección de huérfanos y pobres, dotación de misas, entrega de bienes materiales de beneficencia que además de paliar necesidades se hacían méritos para alcanzar el cielo. En la visita pastoral de 1674, se contabilizaban unos ocho patronatos en Cantillana. En referencia a las Hermandades y Cofradías, cómo tejido social-religioso tan importante siempre para Cantillana, en la visita pastoral de 1674 se informaba que existían localmente 16 hermandades.[18]

En esta época de fuerte patronazgo de los condes, las funciones de la corporación municipal de Cantillana destacables eran las de la administración de los bienes del común de propios y la de los abastos, rentas que generaban tasas o arbitrios. Constituían en el siglo XVIII la partida más importante de ingresos del Ayuntamiento.

[17] *Ibíd.*, pp. 52-65.
[18] *Ibíd.*, pp. 51-55.

No obstante, los condes tenían la potestad, la jurisdicción sobre las villas del señorío, a través, y así lo describe el Catastro, de "un gobernador que nombra y, asimismo, provee los demás servicios de Justicia y de la Escribanía de Cabildo".[19]

Rara vez, los condes invertían, de todo lo que sacaban de Cantillana, una parte mínima. Se trata, por ejemplo, de la fiesta que se celebró el 8 de diciembre de 1751 en torno a la Purísima Concepción de la Virgen María en la Parroquia. El gasto total de la fiesta ascendió a 760 reales, únicamente, cuando en ese mismo año, recaudó el conde, solo en concepto de paja, por cada arado, 2951 reales. De estos gastos de la festividad de la Purísima, de los 760 reales se desglosaban básicamente: por ministros de la Iglesia y religiosos, por músicos como Francisco Pérez, por cera y dulces que se repartieron a los eclesiásticos, por manutención en la posada de Cantillana de don Gregorio Soles, don Domingo Zacarías, predicadores y por el alquiler de calesa, entre otros aspectos.[20]

Y sobre todo, para configurar el tipo de perfil de patronazgo de estos señores de Cantillana, decir que sostuvieron pleitos contra el Arzobispado de Sevilla por querer arrebatarle el cobro de los diezmos y primicias que le pertenecía tradicionalmente, a la Iglesia. También, y lo que evidencia la cicatería de estos señores, por ejemplo, el VIII conde de Cantillana, pleiteó contra la Hermandad de la Soledad por no quererle pagar 48 arrobas de aceite que por norma le debía.[21]

Efectivamente, los condes de Cantillana sostuvieron innumerables litigios en defensa de sus privilegios, contra el duque de Veragua, contra el conde de Montalbán, contra el marqués de Castromonte, entre otros muchos, al margen de los que mencionamos aquí por motivo de espacio.

[19] Archivo General de Simancas (AGS). Catastro de Ensenada. Respuestas Generales, Lib. 561.
[20] Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Nobleza, Baena, C. 313: 45-59, hoja 7.
[21] Archivo Audiencia Provincial de Sevilla (AAPS), Leg. 470. Cantillana, 4 de marzo de 1784.

Muerto el gran Corzo, el mayorazgo de sus bienes y villas de Cantillana, Brenes y Villaverde y otros bienes, juros y tributos, casas y posesiones pasan a Juan Antonio Corzo Vicentelo, su hijo mayor, varón legítimo y a sus sucesores y descendientes, en virtud, primero de una cédula y facultad real de 7-IX-1569 y después de otra firmada de su majestad el 21-III-1580; por las cuales el rey les dio facultad para poder instituir y fundar mayorazgo de sus bienes y citadas villas.[22]

En realidad, el primer conde de Cantillana fue su nieto, D. Juan Vicentelo y Toledo (19 marzo de 1611), sin embargo, el gran Corzo estuvo inmerso en organizar todo un entramado social de negocios y redes matrimoniales que le llevarían a emparentar con las más encumbradas familias nobiliarias. Con su nieto, el gran Corzo, había culminado todos los honores y apetencias sociales, después de una vida de negocios llena de éxitos pecuniarios.

De todos modos, Cantillana estuvo muy poco presente en el testamento del Corzo: de las 2000 misas que paga por su alma, sólo 200 van para la Iglesia Mayor de la villa de Cantillana (donde establece la capital de su "estado señorial"), en cambio a Calvi, su lugar de nacimiento, le dejó miles de ducados para el monasterio de San Francisco y las Iglesias de San Juan y San Antonio, entre otros. Para Cantillana sólo concede 100 ducados para la fábrica de la Iglesia.[23]

La burguesía local ahogada por las estructuras señoriales

La ruptura en Cantillana entre una sociedad señorial, casi feudal, y una sociedad capitalista, fue de una forma extremadamente lenta, por la ausencia de una burguesía emprendedora, muy asfixiada, por otra parte, por las estructuras señoriales. Además, la escasa monetización de la economía y un campesinado desprovisto de recursos, limitaban el desarrollo interno de un capital comercial por escasos excedentes de beneficios necesarios para la modernización del aparato productivo.

[22] AAPS, Sección Histórica, Leg. 142, fol. 1010-1015. *Bienes del Mayorazgo de Don Juan Antonio Vicentelo*. Escribanos públicos Juan Velasco y Benito Luis y otros testigos.
[23] BCVFS, Ms. 30. Testamento de Don Juan Antonio Corzo Vicentelo y VILA VILLAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*, op. cit., pp. 213-248.

El Catastro de Ensenada, a mediados del siglo XVIII, registraba 423 propietarios de tierras en Cantillana, distinguiendo la propiedad seglar de la eclesiástica, censadas como dos tipos diferentes. Los seglares representaban el grupo más numeroso de propietarios, 390, constituyendo de ellos, vecinos de Cantillana, 380, más 10 que eran absentistas. En cuanto a los jornaleros, ascendían a 563 quienes cobraban 2,5 reales de jornal diario, cada uno, cuando podían trabajar. También el Catastro contabilizaba 384 personas, como propietarios inscritos en el Estado General o Llamo que abarcaba, jurídica y socialmente, desde el jornalero con una ínfima propiedad (un corral con poco ganado) hasta el propietario, labrador o ganadero rico. Es decir, este Estado General abarcaba a todos los que ni eran nobles ni clérigos. Todos estos eran llamados pecheros, plebeyos, los que pagaban pechos o tributos. Así que, en Cantillana, eran ellos los únicos que aportaban los recursos productivos del pueblo sosteniendo y soportando a la minoría privilegiada de los condes, la Iglesia y las élites que controlaban el poder local.[24]

De las 9226 fanegas de extensión superficial de Cantillana de la época, más del 65 por ciento, aproximadamente, estaban dedicadas a tierras de labor. La riqueza agrícola fundamental se cimentaba en las producciones de trigo, cebada, aceite, vino, hortalizas, miel y cera.[25]

Mejores condiciones, no obstante, ofrecían la oleicultura, la viticultura, en constante aumento, así como las hortalizas. La superficie de olivares representaba más de un 10 por ciento de la total. La aranzada de olivar se poblaba con 60 pies, las de primera calidad producían 10 arrobas de aceite, 8 las de segunda y 6 las de tercera calidad.Por su parte, las superficies cubiertas de viñas representaban más del 2,25 por ciento de la total de término. La aranzada de viña se ocupaba con 1400 cepas, las de primera calidad producían unas 20 arrobas de vino, las de segunda, unas 15, y las de tercera calidad, unas 10 arrobas.[26]

[24] AGS, Catastro de Ensenada. Comprobación del Libro Personal de Seculares y Eclesiásticos, Leg. 1628.
[25] AGS, Respuestas Generales, respuestas 4-16.
[26] *Ibíd*.

En cuanto a las actividades secundarias, existía en Cantillana una industria rural rudimentaria que contribuía, sin embargo, a mantener el equilibrio demográfico y económico local de la época y que abastecía, internamente, en artículos de primera necesidad. Los condes de Cantillana extraían recursos de todos los sectores productivos locales, por imposición señorial dominando también el abastecimiento de carne lo que le producían un beneficio anual de 2.200 reales y dos hornos que, a su vez, les rentaban unos 12.200 reales por arrendamiento anual.[27]

En cuanto al sector terciario, la excesiva reglamentación, el intervencionismo estatal y municipal, dificultaban la expansión de un sector comercial verdaderamente autónomo. El artesano solía vender sus productos. De este modo se implicaban los sectores secundarios y terciarios.[28]

En este sector, el terciario, otra vez, los condes, prestos para apropiarse de las riquezas productivas de Cantillana. Especialmente, las barcas, el monopolio exclusivo sobre ellas. Había una barca y dos barcos de pasaje por el río Guadalquivir que los tenían los condes en arriendo (jamás se ocuparon directamente de ellos) que les producían unas rentas, por cada barco, de 15.750 reales.[29]

Además, la economía rural de Cantillana era la de un territorio que por falta de una red eficiente de comunicación (estaba estrangulada secularmente por los dos ríos, Guadalquivir y Viar) no había conseguido aún un auténtico mercado más allá del local o comarcal.

Por otra parte, en las entrañas del modo de producción señorial que dominaba las fuentes productivas de Cantillana, va surgiendo una burguesía agraria muy débil y poco agresiva que, en lugar de derribar las trabas a su desarrollo empresarial, prefería "pactar" para alcanzar ciertas parcelas de mejora. Precisamente, en ese carácter blando y conciliante de la exigua burguesía de Cantillana de la

[27] *Ibíd.*, respuestas 17, 28, 33 y 34.
[28] *Ibíd.*, respuestas 29-32.
[29] *Ibíd.*, respuesta 29.

época, se encuentra la clave de esta clase social hasta la llegada de los procesos desamortizadores que, finalmente, la auparon al poder local.

Por el contrario, los condes de Cantillana continuaban con sus privilegios legales que no sufrieron merma alguna por la legislación ilustrada del siglo XVIII. El estamento noble seguía manteniendo, en sus manos, el control de los municipios, del ejército y dueños de señoríos como era el caso de los condes de Cantillana.

La decadencia de estos condes, con posterioridad, les vendría, no sólo por las políticas de los liberales, sino también por causas internas de estos aristócratas, como eran sus dificultades financieras, dadas sus carencias de inversiones productivas y excesos de gastos.

No obstante, aún los condes, en esa época mantenían una gran influencia en Cantillana entre las élites locales. Los alcaldes, regidores y otros, por ejemplo, que eran los más influyentes del pueblo, manejaban los padrones económicos, administraban los bienes de propios y comunales que solían hacerlo en beneficio propio, el de sus parientes y amigos, controlando el pósito junto a otros muchos medios de adquirir provecho y ejercer influencia.[30]

Volviendo a esa escasa e insegura burguesía local de la que hablaba, con anterioridad, se hallaba asfixiada por las estructuras arcaicas de la oligarquía local e insistir en que era incapaz de reaccionar contra ese estado de cosas.

Los labradores se encontraban supeditados al conde al que pagaban gravosos impuestos señoriales y cuyos apellidos, de algunos de ellos, los veremos más adelante, situados en posiciones destacadas en las listas de Mayores Contribuyentes, cuando iba triun-

[30] Nuestras observaciones coinciden también con: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1956; *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Alianza Universidad, 1984; *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1988. También, entre otros, ANES ÁLVAREZ, Gonzalo. *El Antiguo Régimen: los Borbones*. Madrid: Alianza Universidad, 1973; *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 1981.

fando el liberalismo en el siglo XIX. Esta es la raquítica burguesía de Cantillana de la época, a la que me refería, con nombres y apellidos.[31]

De estos labradores más pudientes que tenían 4 arados, el padrón de labradores que tenía controlado el conde, daba cuenta de los siguientes: don Lucas de la Maza, Antonio Farfán, Joseph Presbítero, Bartolomé de Rivas, don Lucas Sarmiento, Santiago López, Ignacio de Cózar, don Manuel de Rivas López, don Francisco y don Joseph de Rivas, viuda de Cristóbal Morales, Francisco Morales Palomar, Francisco Marchan, Francisco López Daza, don Miguel Pueyo, Cristóbal Morales Zamora, doña María y doña Micaela de Rivas, Francisco López Regalo, Joseph García Rejo, Diego Hernández, Joseph de Solís y Ribera, don Tomás de Rivas, don Francisco Ciriaco Zamora, Joseph Barrera Morales, Juan López Regalo, don Juan Daza presbítero, don Joseph Morales Lagares, don Juan de Solís y Ribera, don Manuel de Rivas Melgarejo, don Joseph Mejía presbítero, don Juan de Solís Mejía, Luis García Trinidad.[32]

De los labradores que tenían 3 arados, el padrón de labradores, que tenía controlado el conde, enumeraba los siguientes:

Don Plácido Santos, Manuel López Regalo, Juan Bosco, viuda de Antonio Barrera Morejón, don Joseph Roque Morales, don Luis Reoyo, Rosalino García, Rosalino Plata[33].

De los labradores que tenían 2 arados, el padrón de labradores reflejaba los siguientes: Antonio Daniel, Fabián Núñez, Nicolás Lorente, Mateo Barrera, viuda Luisa Ponce, Alonso Ponce Cózar, Juan Sánchez Mendo, Manuel Regalo Falcón, Cristóbal Parrilla, Juan Gutiérrez, Miguel Zamora, Santos Núñez, Francisco Corro, Tomás Espinosa.[34]

[31] AAPS, Leg. 375, 13 de agosto de 1788. *Padrón de Labradores de Cantillana que han de contribuir con una carga de paja por cada arado al señor conde de Cantillana*.
[32] *Ibíd*.
[33] *Ibíd*.
[34] *Ibíd*.

Finalmente, de los labradores que tenían 1 arado, el padrón de labradores, contabilizaba los siguientes: Francisco Domínguez, Antonio Gallito, Sebastián Díaz, Francisco Rivera, Gabriel Tabanco, Joseph Bernel, Vicente Carrera, Joseph Regalo, Jesús Blanco, Manuel Jiménez, Francisco Espinosa, Juan Díaz.[35]

En cualquier caso, en todos esos labradores, únicamente, se sustentaba la riqueza productiva agropecuaria de la Cantillana de la época, con la ayuda de la fuerza de trabajo, imprescindible, de los jornaleros. Una burguesía agraria atenazada por el expolio que suponían los poderes tradicionales locales.

Pero además de la carga de paja que le tenían que pagar al conde "señor y dueño de Cantillana", como se menciona en los documentos, le pagaban 150 fanegas anuales de cebada (unos 4.800 kilos por labrador) y 12 borregos por Pascua de Resurrección, sólo por utilizar las barcas de pasajes del conde que estaban destinadas al servicio de pasajeros, ganados y mercancías, entre ambas márgenes del río. Todas esas cargas fijas impositivas, sin contar los derechos que cobraba el conde por cazar, pescar, utilizar hornos y molinos, etc.[36]

De cualquier forma, todos esos derechos detraídos del sistema productivo de esos labradores por el régimen señorial, hacían que aquéllos no tuvieran una acumulación, un beneficio suficiente para la modernización de sus empresas. Luego, con el correr de los años, con los procesos desamortizadores señoriales y municipales, durante el siglo XIX, únicamente, una fracción de esa burguesía agraria de Cantillana se beneficiaría.[37]

---

[35] *Ibíd*.

[36] APS, Oficio 15, Iñigo, Leg. 9594.

[37] El IX conde de Cantillana, Don Juan Antonio Ponce de León y Bucarelli (1797-1861) sufrió, en sus derechos señoriales, los procesos desamortizadores del siglo XIX, viéndose obligado, definitivamente, su hijo, el X conde Don Juan Antonio Ponce de León y Caro, a partir de 1864, a abandonar Cantillana, como fuente extractiva onerosa de sus recursos. GARCÍA BENÍTEZ, Antonio. *La fantasía criminal en la realidad del barquero de Cantillana*. Sevilla: Ediciones Respuesta 2000, 2012, pp. 161-174.

No obstante, a partir de 1864, como refleja la documentación de la época, los condes de Cantillana aparecen despojados, definitivamente, de todos sus derechos señoriales incluyendo las barcas de pasajes que les habían reportado pingües ingresos.[38] Desde entonces, estos condes ya no tendrían ningún vínculo con esta localidad.

[38] Archivo Municipal de Cantillana (AMC), Amillaramientos de la Riqueza Pública, Leg. 61, Lib. 64, de 1848 a 1860 y Lib. 74, de 1864 a 1866. En el amillaramiento de 1856, el conde aparece como propietario de "tres barcas y un barco que de su propiedad administra", es decir, ya los liberales le habían despojado de todos sus derechos señoriales aunque mantenía, aún, la propiedad directa de las mismas. Pero, a partir de 1864-1865, como reflejan esos amillaramientos, los condes desaparecen, definitivamente, de Cantillana.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLAVERDE DEL RÍO

The parisch church of Villaverde del Río

José Luis BENÍTEZ ACOSTA
Manuel DOMÍNGUEZ LARA
Manuel MORALES MORALES

Resumen

Villaverde fue entregada por el rey Alfonso X el Sabio a la Iglesia de Sevilla junto a otras aldeas reconquistadas. El año 1285, estas aldeas fueron repartidas mediante una concordia entre la mesa arzobispal y la mesa capitular, correspondiendo a esta última los lugares menos importantes, como Villaverde. Desde 1410 se tiene constancia documental de la parroquia de Villaverde, que desde principio del siglo XV pasó a manos de los arzobispos. En 1575 el papa Gregorio XIII cedió a Felipe II diversas posesiones de la Iglesia en España, entre ellas Brenes, Cantillana y Villaverde. Dos años después, el rey vendió las tres villas a Juan Antonio Vicentelo de Lecca, constituyéndose el condado de Cantillana, pero los arzobispos sevillanos continuaron siendo los patronos de la iglesia de Villaverde. En los archivos de la parroquia y el arzobispal abunda la documentación sobre la fábrica parroquial de este pueblo.

Palabras clave

Iglesia parroquial de Villaverde del Río, patronazgo de los arzobispos de Sevilla, terremoto de Lisboa, inundaciones.

Absract

Villaverde was given by king Alfonso X The Wise to the Church of Seville along with other reconquered villages. In the year 1285, these villages were distributed through an agreement between the archiepiscopal table and the chapter table, the less important places, such as Villaverde, corresponding to the latter. Since 1410 there has been documentary evidence of the parish of Villaverde, which from the beginning of the 15th century went into the hands of the archbishops. In 1575, Pope Gregorio XIII gave Felipe II various possessions of the Church in Spain, including Brenes, Cantillana and Villaverde. Two years later, the king sold the three towns to Juan Antonio Vicentelo de Lecca, establishing the county of Cantillana, but the Archbishop of Seville continued to be the patron of the Villaverde church. In the parish and archbishop's archives there is an abundance of documentation about the parish factory of this town.

Keywords

Parisch church of Villaverde del Río, patronage of the Archbishops of Seville, Lisbon earthquake, floods.

El equipo que entre 2004 y 2005 realizó una primera excavación arqueológica en el castillo de origen almohade de Villaverde del Río partía de la hipótesis de la existencia de un conjunto formado por el castillo y la villa medieval, germen del actual Villaverde del Río.[1] La villa histórica ocupa una suave elevación del terreno paralela a la margen derecha del antiguo cauce del río Guadalquivir (conocido como Cañada de la Molineta), que va desde el primer tramo de la calle Cardenal Spínola (antigua calle de Arriba), pasando entre las calles de la Dehesa, de Enmedio, plazas de Blas Infante y de Andalucía (entre las que se encuentra la iglesia parroquial); y calles de Manuel Palomino y de Miguel Hernández hasta el castillo, situado junto a la antigua confluencia del río Siete Arroyos (antiguo Escardiel) con el Guadalquivir; precisamente el castillo y la iglesia parroquial se encontraban en la cota máxima de los dieciséis metros sobre el nivel del mar; actualmente, ha subido a los diecisiete.

El catedrático emérito de la Universidad de Sevilla Manuel González Jiménez nos habla de las aldeas que entre 1258 y 1279 fueron entregadas por el rey Alfonso X el Sabio a la Iglesia de Sevilla; entre ellas, Villaverde. Estas posesiones se repartieron en 1285 mediante una concordia entre la mesa arzobispal y la mesa capitular, correspondiendo a esta última las alquerías y lugares de menos importancia, como Villaverde.[2] Desde este momento se suceden los documentos sobre trueques, ampliaciones de términos y linderos[3] y así llegamos a 1410, en que por vez primera se nombra a la iglesia

[1] HENARES GUERRA, María Teresa, VALOR PIECHOTTA, Magdalena y LAFUENTE IBÁNEZ, Pilar. *Actividad arqueológica puntual "Castillo de Villaverde del Río (Sevilla)". Intervención arqueológica correspondiente a la primera fase de las obras de consolidació*n de los restos del castillo.
[2] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *En torno a los orígenes de Andalucía. La repoblación del siglo XIII.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1988, p. 133.
[3] Toda esta documentación se encuentra en el Archivo de la Catedral de Sevilla y fue transcrita por José María Carmona Domínguez.

parroquial del *lugar* de Villaverde. Habla este documento de cómo el arzobispo Alonso de Egea deshizo el trueque que anteriormente había hecho su antecesor Gonzalo de Mena, volviendo Villaverde a la mesa capitular. De él entresacamos lo siguiente:

> "Fueron llamados a campana tannida García Gómez et Pero Martínez, alcaldes del dicho lugar, et Diego Sánchez et Alfonso García e Domingo Garçía et Johan Alfonso, clérigo, vecinos et moradores del dicho lugar. Et luego, a pedimento del dicho Johan Sánchez, en nombre de los dichos sennores deán et cabildo, estando dentro de la iglesia del dicho lugar de Villaverde…".[4]

Dos años más tarde volvió nuestro *lugar*, ya definitivamente, al arzobispo Egea, siendo confirmado como su dueño jurisdiccional y espiritual por bula pontificia del papa Benedicto XIII;[5] y así es como se entiende que el cosmógrafo Hernando Colón lo nombre como *Villaverde del Arzobispo* en su *Itinerario*.[6] En esta situación continuó hasta el año 1575 en que el papa Gregorio XIII cedió al rey Felipe II diversas posesiones de la Iglesia de España, entre ellas Villaverde, Cantillana y Brenes, como pago a las *guerras de religión*. Dos años más tarde la Corona española vendió las tres villas al indiano Juan Antonio Vicentelo de Lecca *el Corzo*, quien había amasado su gran fortuna en Perú; las tres villas tenían entonces 1.122 vecinos; 161, Villaverde. Creó, así, un señorío del que disfrutó hasta su muerte, acaecida en 1587; en su testamento dejó cien ducados para la fábrica parroquial de Cantillana, cincuenta para la de Brenes y otros cincuenta para la de Villaverde.[7] Su nieto Juan Vicentelo de Leca y Toledo fue quien en 1612 consiguió del rey Felipe IV, por el señorío de los tres pueblos, el título de conde de Cantillana; aún así, los arzobispos siguieron siendo patronos de la iglesia de Villaverde, de la que cobraban la totalidad de sus diezmos, a cambio de dotarla de todo lo necesario.[8]

[4] Archivo Catedral de Sevilla (ACS), Sección IX, C. 115, n. 35, Sevilla, 17 de febrero de 1410, líneas 51 y 52.

[5] ACS, Sección IX, C. 115, n. 34, Sevilla, 1 de noviembre de 1412.

[6] COLÓN, Fernando. *Descripción y Cosmografía de España*. Hacia 1517. Villaverde aparece en el tomo I (pp. 204, 289 y 290).

[7] VILA VILAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader de Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1991, pp. 143 y 222.

[8] ÁLVAREZ DE SEPÚLVEDA, fray Juan. *Historia sin historia, campesina y geográfica de la Sagrada*

La primera descripción de la parroquia de Villaverde, aunque breve y despectiva, es del cosmógrafo Gabriel de Santans, quien en 1623 escribe: "Tiene una iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción mui vieja y pobre por la grande pobreza del lugar".[9]

De tres años más tarde es un documento que hemos localizado en el archivo del arzobispado de Sevilla; tiene fecha del 18 de julio de 1626 y nos habla de unas obras realizadas por el maestro albañil Antonio Rodríguez, que fueron supervisadas por el maestro mayor de fábrica del arzobispado, Diego López Bueno; las encontró muy bien hechas y su importe fue de 400 ducados".[10]

En 1680 fue fray Juan Álvarez de Sepúlveda en su historia manuscrita de la Virgen de Aguas Santas, quien nos describe algo más detallada la parroquia de Villaverde que él conoció:

> "Tiene dicha villa una sola iglesia parroquial, pequeña y repartida en tres naves; fábrica ordinaria de ladrillos y con poca curiosidad. Hay en este templo una señal de antigüedad, en mi sentir, notoria. Es una viga dorada en arco toral, que divide la capilla mayor del cuerpo de la iglesia, y en ella siete cuadros o lienzos de pintura muy antigua. El principal, que está en medio, es el descendimiento de la cruz, muy tierno y lastimoso. A los dos lados acompañan los apóstoles, dos en cada lienzo".[11]

Hemos accedido al documento del contrato de esta viga a través de una publicación de Celestino López Martínez; dice que Miguel Vallés, pintor vecino del barrio de San Lorenzo de Sevilla, se comprometió el 18 de junio de 1557 a dorar la talla de la viga, que tenía a su cargo y debía pintar Francisco de Zomontes, pintor vecino de Triana; actuó de fiador el también pintor Juan de Zamora

y pequeñita Imagen de Nuestra Señora de Aguas Santas cerca de la ciudad de Sevilla. Institución Colombina. Biblioteca del Arzobispado de Sevilla: Manuscrito 33-184. Copia del manuscrito original perdido, escrito entre 1680-1683. Primera parte, capítulo III, letra F: *Tiene una iglesia parroquial, y en su término ermitas y dos conventos de Menores*. Segunda parte, capítulo VI, letra D: *El Conde I de Cantillana fue el primer patrono del convento; dase largas noticias de sus partes*.

[9] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. "Las "Noticias de algunos lugares de Andalucía" de Gabriel Santana". *Archivo Hispalense*, n. 3, 1944, pp. 19-40.

[10] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Justicia, Fábrica, caja 10 136 A (antigua 112), Autos y expedientes clase 2ª, siglos XVII y XVIII, Villaverde, 18 de julio de 1626.

[11] ÁLVAREZ DE SEPÚLVEDA, fray Juan. *Historia...*, op. cit. Primera parte, capítulo III, letra F: *Tiene una iglesia parroquial, y en su término ermitas y dos conventos de Menores*.

y su importe fue de 4.500 maravedís. Era "para la yglesia de la billa de billaverde".[12] Por aquellas fechas era arzobispo de Sevilla y señor de Villaverde Fernando de Valdés, aunque en la realidad no residía en la capital y quienes gobernaban la sede eran sus vicarios; en 1557 lo fue Juan de Ovando, con amplísimos poderes y una labor muy positiva;[13] él sería el responsable del encargo de esta obra.

A partir de finales del siglo XVII serán los libros de visitas pastorales, que se encuentran en el archivo del arzobispado de Sevilla, una de las mejores fuentes de información sobre la vida religiosa de los pueblos y ciudades de la archidiócesis. La primera reforma documentada de la iglesia de Villaverde la encontramos en el informe de la visita efectuada en 1685; hace referencia a una reconstrucción de la parroquia en 1683, siendo cura párroco Manuel de Silva y Acuña, y dice el documento: "La fábrica de esta iglesia y en lo que toca a lo material es moderna. Reedificó el señor don Ambrosio hará dos años. Que esté en el cielo".[14] Se refiere al arzobispo de Sevilla don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, fallecido en 1684.

Continuando con estos libros nos vamos a la visita realizada algunos años después, siendo párroco Fernando Alfonso García, por Jerónimo Romero, visitador del arzobispo Manuel Arias y Porres, que informa:

> "Visité Villaverde el día 4 de diciembre de 1708 comenzando por la iglesia, la cual está dedicada a la Reina de los Ángeles con el título de Concepción. Es de talla y está colocada en el altar mayor en un retablo pequeño y antiguo, pero decente.
> La Iglesia, aunque pequeña, es de tres naves, las cuales están bien reparadas y fuertes. Tiene cuatro altares, dos al lado del evangelio y dos al lado de la epístola, de varias devociones, adornados con primor y aseo y con todo lo necesario para celebrar el Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo. Y sobre el altar del señor san Josep necesita de un ara, por ser muy pequeña la que tiene; y atento a que la fábrica es muy pobre,

[12] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte.* Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929. Nuestro agradecimiento al doctor Salvador Hernández González por facilitarnos esta y otras documentaciones.
[13] SÁNCHEZ HERRERO, José. "Sevilla del Renacimiento" en Ros, Carlos, dir. *Historia de la Iglesia de Sevilla.* Sevilla: Editorial Castillejo, 1992, pp. 364-365.
[14] AGAS, Sección IV, serie Visitas, Lib. n. 1.335.

> dejé dispuesto al cura viese al señor don Valentín para que se la diese de limosna".[15]

Como se desprende del informe, la iglesia tenía cinco altares en total, el de la cabecera y dos a cada lado; ninguno de ellos se corresponde con los actuales, como veremos más adelante. Con respecto a las imágenes que presidían estos altares, podemos argumentar cuáles eran partiendo de los datos que nos aportan el archivo parroquial y el arzobispal. La Inmaculada del altar mayor cremos que es la que actualmente se encuentra en el despacho parroquial, imagen de pequeño tamaño (0'77 m) de principios del siglo XVII;[16] el San José podría ser el mismo que en la actualidad se encuentra en el retablo mayor;[17] otra imagen tenía que ser la de la Virgen del Rosario, con hermandad documentada desde 1619,[18] figura, según su restaurador, tardogótica, del siglo XV al XVI;[19] además, ya tenía que estar en la parroquia el gran lienzo de Ánimas (2'25x1'80 m), obra de finales del siglo XVII[20] cotitular de la cofradía del Rosario y Ánimas; otro de los altares laterales sería el dedicado al antiguo Cristo de Vera Cruz (1'77 m), imagen procedente de Nueva España, donada a la hermandad de la Virgen de Aguas Santas de Villaverde en 1581 por el indiano Pedro Calderón;[21] la última imágen que presidía uno de estos altares era la Virgen del Amparo, devoción llegada a Villaverde de la mano de Manuel de Silva y Acuña, párroco de finales del siglo XVII que residió en el pueblo hasta su fallecimiento en 1728, con setenta y cuatro años; fue enterrado al pie de este altar,

[15] AGAS, Sección IV, serie Visitas, Lib. n. 1.348.

[16] MORALES, Alfredo José *et al*. *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Sevilla: Diputación Provincial, 1981, p. 354, y, del mismo autor, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982, T. I, p. 423.

[17] *Ibíd.*, pp. 353 y 423.

[18] Archivo Parroquial de Villaverde del Río (APVR), Lib. 98, *Libro de Cuentas de la Hermandad de Ánimas y del Rosario* (1619-1691).

[19] Aunque MORALES J. Alfredo y otros (en *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 421), la datan como de la primera mitad del XVII, su restaurador, Isaías Hernández, licenciado en Bellas Artes, después de su estudio la retrotrae dos siglos, además de por su frontalidad, hieratismo, boca cerrada, ojos pintados y manos en peine, por haber encontrado en su torso señales de haber sido una imagen tallada.

[20] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 421.

[21] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. "Notas documentales para la historia de 150 cofradías". *Calvario*. Sevilla, 20 de enero de 1954. Nuestro agradecimiento al grupo de investigación histórica de la Hermandad de la Soledad de Alcalá del Río por facilitarnos el documento.

dejando pagadas ciento tres misas;[22] anteriormente, en 1697, cuatro años después de dejar de ser párroco, ofreció a la cofradía de Vera Cruz y Soledad hacerse cargo del culto a esta imagen a cambio de una donación de 100 ducados para la reparación de la ermita de la Soledad, pero este acuerdo nunca se llevó a efecto; esta devoción, de la que existen dos inventarios de los bienes que dejó don Manuel para su culto,[23] desgraciadamente, desapareció de la parroquia con la ruina del terremoto de Lisboa.[24]

De 1712 es la siguiente visita pastoral, en la que podemos comprobar la desidia del párroco, que cuatro años después del encargo de recoger en el palacio arzobispal un ara nueva para el altar de San José no sólo estaba sin cambiar, sino rota; del mismo modo se encontraba quebrada la única campana de la torre; es por lo que el visitador mandó reponer el ara y fundir la campana para hacer una nueva que fuera sufragada por los vecinos, las cofradías y los cofrades.[25]

De una nueva visita en el año 1721 es otra pequeña descripción que insiste en la pobreza de la parroquia y dice así:

> "La Iglesia de esta villa, cuyo título es Nuestra Sra. de la Concepción, es de tres naves, y aseguran es muy pequeña respecto de la gente que suele concurrir, especialmente en los días más festivos. Su fábrica (aunque moderna) es tosca. Tiene cinco altares adornados pobremente. La iglesia y su sacristía tienen grande necesidad de reparo, como de ornamentos y providencias, alcanzando la pobreza".[26]

Tanta era la necesidad de la iglesia de Villaverde que el visitador Blas Molero, en la visita pastoral realizada el 10 de diciembre de 1739, terminó así su informe:

"Ante la pobreza del lugar y de la parroquia, que no alcanza con las rentas

[22] APVR, Lib. 52 de defunciones, hoja 69r.
[23] APVR, Lib. 71 de fábrica, donde aparece un *Inventario de bienes y alhajas del altar de Nuestra Señora del Amparo;* y el libro 77 de fábrica, con las tres fincas que dejó don Manuel para abastecer de aceite la lámpara de su altar.
[24] APVR, Lib. 77 de fábrica, mandato 2º de la visita pastoral de 1758.
[25] AGAS, Sección IV, serie Visitas, Lib. n. 1.353.
[26] AGAS, Sección IV, serie Visitas, Lib. n. 1.362.

> ni para costear sus propios gastos, el visitador no reclama el diezmo (del que solo hay el noveno) y dice al cura que vaya a visitar personalmente al arzobispo, con carta de petición en mano de las necesidades (campana única que está cascada, falta de ornamentos, corporales, manteles, misal)".[27]

Como ya sabemos, el sábado día 1 de noviembre de 1755, fiesta de Todos los Santos, se produjo a las 10 horas y 4 minutos, cuando la gente asistía a la misa mayor, el llamado terremoto de Lisboa, con epicentro en el Océano Atlántico, a varios cientos de kilómetros, al suroeste del cabo de San Vicente, con una magnitud de 8,5 grados en la escala Richter. Se dejó sentir con fuerza en Portugal, España, sur de Francia y norte de África; además, el posterior maremoto asoló el golfo de Cádiz y llegó, incluso, a las costas atlánticas de América. En el informe que al respecto mandó hacer el rey Fernando VI aparece la respuesta enviada por el corregidor de Carmona el día 18 del mismo mes referente a esta localidad y a las de su tesorería, a saber: Alcolea, Villaverde, La Campana, Villanueva del Río, Guadajoz, Cantillana, Lora, Tocina y Brenes. La respuesta de nuestro pueblo es muy escueta y dice entre otras cosas: "Se experimentó dicho terremoto, que hizo estremecer todo el pueblo y dejó las casas todas con diferencia unas de otras cuarteadas, y cinco enteramente arruinadas; habiendo acaecido en la iglesia la caída de parte del campanario, que ha quedado sin uso". Añade que a esa hora estaban todos en la parroquia y ante el pavoroso estremecimiento huyeron al campo, pensando que era el último día de sus vidas.[28]

El día 23 de marzo de 1762, siete años después del terremoto, envió el cardenal Francisco de Solís, arzobispo de Sevilla, al maestro mayor de obras de fábricas del arzobispado, Ambrosio de Figueroa, a reconocer la iglesia parroquial de Villaverde, que la encontró muy pequeña, de tres naves, amenazando ruina, con las paredes de tapial y paja y con tres pilares y cuatro arcos por banda.

> "Y en el de el lado de el medio día estaba todo vensido y desplomado por la falta de el simiento y también motibado de el terremoto, y de estar cargado ensima el campanario que estava todo quarteado y ruinoso y tan

[27] AGAS, Sección IV, serie Visitas, Lib. n. 1.383.

[28] MARTÍNEZ SOLARES, José Manuel. *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755).* Madrid: Dirección General del Instituto Geográfico Nacional, 2001, pp. 261-262.

> bajo que la maior parte de el pueblo no oían el tañido de las campanas (…). Y en quanto a la armadura de dicha yglesia estaba toda ruinosa, y parte de ella hundida sin poderse aprovechar de ello cosa alguna (…). Declarando que la citada yglesia se nesesitava demoler sacándola de simientos".[29]

La nueva obra fue encargada al maestro carpintero de lo blanco Francisco del Valle, maestro mayor de carpintería del arzobispado, en 75.000 reales, según el aprecio de Ambrosio de Figueroa, siguiendo el plano y el alzado realizado por el mismo maestro mayor de fábrica. La detallada escritura[30] especifica el derribo total del edificio existente, subiendo el nuevo a la altura de la antigua capilla mayor, para prevenir de las continuas inundaciones del Guadalquivir; la nueva capilla mayor subiría dos gradas sobre el nivel del nuevo edificio; este, a su vez, iría solado de sepulturas. Las medidas del nuevo edificio, que se corresponden con las actuales, son por el exterior de 32 varas de largo por 16´5 de ancho, equivalentes a unos 27 por 14 metros. Para subir la altura del nuevo edificio y nivelar el solar que ocupa, entre las dos plazas, se construye un porche sobre el que se dice: "Y todo lo que se levantare se ha de hazer una calzada por la vanda de afuera a el reedor de toda la yglesia".

La escritura se firmó el 21 de abril de 1762, y una de sus cláusulas dice:

> "Ytem es condisión que sin pérdida de tiempo se ha de hacer el derribo y escombro de materiales para empesar la obra de el nuevo templo, y este se a de ir siguiendo y a de quedar acabado y rematado según se manifiesta por las condisiones de esta escriptura, plan y alzado de él para el día fin de diciembre de este presente año de mil setecientos [sesenta] y dos, y a que así no lo cumpliere se ma a de poder executar por todo rigor de derecho, mediante que la detención se le sigue perjuicio a el clero de dicha villa por la incomodo que estarán en la hermita de que se sirvieren los Divinos Oficios, y para la administración de los Santos Sacramentos".[31]

[29] OLLERO LOBATO, Francisco. *Noticias de arquitectura (1761-1780)*. Sevilla: Guadalquivir, 1994, pp. 488-489.
[30] *Ibíd.*, pp. 488-493.
[31] Se refiere a la ermita de San Sebastián y la Soledad, propiedad de la hermandad de Vera Cruz y la Soledad, situada en un extremo del pueblo, junto al castillo, que en más de una ocasión hizo las veces de parroquia.

El edificio resultante, de mayor longitud que el anterior, fue de tres naves, sustentado por arcos formeros sobre pilares; por debajo de la solería se habilitó espacio suficiente para los enterramientos y los techos fueron realizados con armadura de par y nudillo con tirantes para la nave central y con colgadizos en las dos naves laterales; la torre, de mayor altura, fue levantada de nuevo y se corresponde con la actual, al igual que las tres portadas.[32]

Por la anotación del párroco de Villaverde en el libro de bautismos nº 4, sabemos que el derribo de la iglesia se inició el 7 de mayo de 1762, pero no se llegó a estrenar el nuevo templo hasta dos años después. Esto fue lo que escribió el párroco al respecto:

> "En la villa de Villaverde, el 14 del mes de octubre de 1764: Yo, don Antonio Sánchez de la Barquera, cura beneficiado de la parroquia de esta villa, en virtud de la comisión y facultad del excelentísimo señor cardenal de Solís, bendije y estrené, diciendo la primera misa en esta iglesia parroquial. La cual con motivo del terremoto grande que se experimentó en el año de 1755 y las muchas arriadas que después se padecieron, y especialmente la del año 1758, estaba muy deteriorada; con cuyo motivo dicho excelentísimo señor cardenal de Solís la mandó derribar y hacer de nuevo, sacándola toda de cimientos, poniendo el altar mayor y demás todo nuevo a su costa, como dueño absoluto que es de su iglesia y todos sus diezmos; habiéndose principiado a derribar el día 7 de mayo del año 1762, en cuyo tiempo estuvo sirviendo de iglesia la ermita de Nuestra Señora de la Soledad y San Sebastián que estaba recién hecha con limosnas de particulares devotos que dieron para reedificarla y se estrenó para el expresado fin.
> Asistieron a la función de colocación, bendición y todo lo demás, las dos comunidades de Nuestra Señora de Aguas Santas y San Francisco del Monte que están en término de esta villa. Y predicó el sermón el reverendo don Francisco Gómez, guardián actual de dicho convento de Nuestra Señora de Aguas Santas, todo con universal aplauso y regocijo del pueblo, cuyos vecinos demostraron su agradecimiento poniendo vítores que en la noche anterior al expresado día pusieron al dicho excelentísimo señor cardenal de Solís con grande alegría y aparato. Todo lo cual pongo aquí para perpetua memoria, firmado ut supra, Antonio Sánchez de la Barquera".[33]

[32] OLLERO LOBATO, Francisco. *Noticias de arquitectura (1761-1780)...*, op. cit., pp. 541-543, nota 252.
[33] APVR, Lib. de bautismos n. 4 (años 1752-1770) y Leg. 22, documento 12: *Cuaderno para uso de la Parroquia*, año 1763.

Unos años más tarde, en 1777, el párroco, Manuel Chaparro Pulido, comunicó al nuevo arzobispo, Francisco Javier Delgado y Venegas, el mal estado en que se encontraban la sacristía y el almacén de la iglesia (no sabemos si es que no se llegaron a renovar, cosa que estaba prevista en las escrituras de las últimas obras) y la pobreza en ropa y plata litúrgicas. El arzobispo, "enterado de los pocos fondos de la fábrica, al punto, mandó librar todo lo preciso para el reparo de dichas piezas, mandando, además, ropa y plata". Aparece una lista con todo lo enviado y reparado, además de un misal y un breviario nuevos.[34] Pero no quedó aquí la cosa; entre 1780 y 1781, habiendo sido ya nombrado cardenal, hizo nuevos envíos a la parroquia de Villaverde consistentes en piezas que enriquecieron el ajuar litúrgico y la plata; la mejor de las piezas, que se guarda en la parroquia, fue un caliz (0'19 m) con su patena, en plata sobredorada, con fecha de 1781, el escudo real y leyenda relativa al rey Carlos III y al donante;[35] hay que tener en cuenta que el cardenal Delgado y Venegas era por aquellas fechas limosnero mayor real.[36]

Cuando parecía que la iglesia, por fin, tenía una estructura sólida y que el recrecido de su nivel la protegía de las posibles crecidas del Guadalquivir,

> "en fines de 1783 y principios de 1784 se experimentó una arriada tan grande que inundó todo el pueblo, derribó la mitad de las casas y las demás las dejó lastimadas. Entró en la iglesia parroquial y su suelo se hundió tanto que en algunas sepulturas había hoyos que daban a la cintura".

Hacía dos años que permanecía vacante la sede arzobispal y el párroco, Manuel Chaparro, recurrió al colector general de vacantes y expolios, quien libró los fondos necesarios para la reparación de los desperfectos.[37]

[34] APVR, Lib. de bautismos n. 5 (años 1770- 1795) y Leg. 22, documento 12: *Cuaderno para uso de la Parroquia*, año 1777.
[35] APVR, Lib. de bautismos n. 5 (años 1770- 1795) y Leg. 22, documento 12: *Cuaderno para uso de la Parroquia*, año 1781.
[36] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río". *Laboratorio de Arte*, 2001, n. 14, p. 299.
[37] APVR, Libro de bautismos n. 5 (años 1770- 1795) y Leg. 22, documento 12: *Cuaderno para uso de la Parroquia*, años 1783-84.

Y nos trasladamos, sin mayores novedades, al año 1804 en que el nuevo párroco, Manuel Martínez Sarmiento, hijo del pueblo, consiguió del joven arzobispo Luis María de Borbón que costeara "una famosa obra en esta iglesia desenvolviento todos sus tejados, agrandando su sacristía, construyendo un nuevo almacén y atrio a la puerta del sol con unas puertas de hierro, un par de canceles con otros utensilios".[38] Tan solo nueve años más tarde, gracias al empeño y tesón de este párroco, se llevó a cabo la última y definitiva obra de reconstrucción de la parroquia de Villaverde del Río. A pesar de las dificultades de los tiempos, consiguió del arzobispado todo lo necesario para la construcción y dotación de un edificio sencillo, pero de gran calidad constructiva y artística.[39] Comenzó el derribo a finales de 1813, dejando solo la torre y los cuatro muros de su cerca. Se encargó de realizar la obra el aparejador del arzobispado, Vicente Mompián. El primer ladrillo se colocó el 14 de abril de 1814, comenzando la construcción por el pilar que está junto a la torre. No se paralizó la obra en ningún momento, a pesar de la dimisión del cardenal Luis María y quedar vacante un tiempo la sede episcopal hasta el nombramiento del cardenal Romualdo Mon y Velarde, que falleció tres años después, quedando de nuevo vacante la sede durante todo el trienio liberal. El 27 de febrero de 1818 quedó concluida toda la obra de albañilería y dos años más tarde, con los retablos, imágenes y demás instalados, fue bendecido el nuevo templo por el propio párroco el día 14 de febrero de 1820, efectuándose al día siguiente el traslado del Santísimo desde la ermita de San Sebastián y la Soledad y celebrando la primera misa, con asistencia de la comunidad del convento local de Aguas Santas y tres cantores sevillanos de prestigio. Pero no todo estaba terminado y cuatro años después ya había conseguido que el nuevo arzobispo, el cardenal Cienfuegos y Jovellanos, costeara el retablo que faltaba para el Cristo de la Vera Cruz, sillería para el coro, órgano, nueva campana para la torre, entre otras cosas; además, arregló la ermita y construyó junto a ella el cementerio parroquial.[40] Poco pudo disfrutar de todo lo conseguido el párroco Manuel Sarmiento Martínez, que falleció con sesenta y tres

[38] APVR, Libro de bautismos n. 6 (años 1795- 1826), f. 231r y v.
[39] APVR, Libro de bautismos n. 6 (años 1795- 1826), ff. 229v-232r y Leg. 22, documento 12: *Cuaderno para uso de la Parroquia*, años 1813 y siguientes.
[40] APVR, Libro de bautismos n. 6 (años 1795- 1826), ff. 233r-234r.

años el 14 de enero de 1828; fue enterrado al día siguiente en medio de la capilla mayor; actualmente, su lápida sepulcral está colocada en el rincón lateral izquierdo del retablo de la Virgen del Rosario, y no sabemos si también sus restos.

El nuevo edificio de la iglesia parroquial de Villaverde del Río se corresponde, como ya hemos adelandado, con el actual; se trata de uno de los pocos edificios neoclásicos levantados a principio del siglo XIX en la archidiócesis sevillana. La mejor descripción del mismo, la cual incluimos en el Anexo, la hemos entresacado de una póliza de seguro de incendio que suscribió la parroquia en 1970.[41]

Este nuevo templo, plenamente neoclásico, fue completado en su cabecera con tres grandes retablos en madera imitando jaspes. Los tres están documentados; el retablo mayor y el del lado del evangelio del crucero fueron ejecutados por el mismo maestro carpintero de lo blanco que dirigió las obras posteriores al terremoto de Lisboa, Francisco José del Valle, que desde 1777 era maestro mayor de carpintería del arzobispado, aunque debido a su edad, tuvo necesariamente que ser ayudado por su hijo Francisco de Paula del Valle, quien le sucedió en el cargo en 1825.[42] El retablo del lado de la epístola del crucero, de los mismos materiales pero de mejor ejecución, fue realizado por Francisco de Acosta el Mozo, maestro mayor de talla del arzobispado, quien lo tenía en su taller *ya usado, de lance*; fue adquirido en marzo de 1820, por 1300 reales de vellón, por la Cofradía de Vera Cruz y Soledad de Villaverde del Río para su imagen crucífera, siendo mayordomo Juan Alonso Sarmiento y hermano mayor el párroco Manuel Martínez Sarmiento.[43]

Tan solo quince años después de inaugurarse el nuevo templo tuvo que clausurarse el convento franciscano local de Aguas

[41] APVR, Leg. 15. *Póliza de incendio para el edificio de la iglesia parroquial de Villaverde del Río, contratada con la Unión Iberoamericana, compañía anónima de seguros y reaseguros, el día 28 de febrero de 1970.*

[42] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río...", op. cit., pp. 299-311.

[43] AGAS, Administración. Leg. 16 398, *Libro de Quentas y entradas dela Hermandad dela Santa Vera Cruz y Soledad de María Santísima sita en la Parroquial Yglesia de esta Villa de Villaverde que principia en este año de 1787 Siendo Mayordomo della Manuel de Aldana.*

Santas como consecuencia de la desamortización de Mendizábal; hubo de repartirse todos los elementos de su iglesia, comenzando por la imagen medieval de su titular[44] y todas las demás imágenes, que se trasladaron a Villaverde junto con solo dos de sus retablos laterales; a la parroquia vino el del sagrario, y el de San Francisco de Asís a la ermita de San Sebastián y la Soledad; el retablo mayor, el de San Antonio de Padua y el del Cristo de la Buena Muerte fueron a la parroquia de Cantillana; en la de Villaverde no había sitio material para instalarlos.[45] En el primer inventario de la iglesia parroquial de Villaverde que se conserva aparecen todos los bienes propios y los que vinieron del convento.[46]

El retablo mayor se configura mediante banco, un gran cuerpo con tres calles y ático; se estructura por medio de columnas corintias, aunque en diferentes elementos arquitectónicos se usan también las columnas jónicas y dóricas. La frialdad arquitectónica del estilo neoclásico fue en cierto modo atenuado en las reformas realizadas en 1965, en que se le añadieron detalles ornamentales en madera dorada, desvirtuando la concepción original del mismo. Está presidido por la imagen de la Purísima Concepción, titular del templo, que fue realizada en Sevilla en 1819 y trasladada en barca a Villaverde el jueves 10 de febrero del año siguiente por mediación del párroco Manuel Martínez Sarmiento;[47] no se conoce la autoría de la imagen, pero tanto González Isidoro[48] como Amores Martínez[49] la atribuyen al escultor de origen genovés Juan Bautista Patroni y Quartín, casado en 1788 con María de los Ángeles Acosta, hermana del ya nombrado maestro mayor de talla del arzobispado de Sevilla,

[44] ARCHIVO MUNICIPAL DE VILLAVERDE DEL RÍO (AMVR), Actas Capitulares, Leg. 2.
[45] AGAS, Justicia, Inventarios, Leg. 14565, n. 3.
[46] APVR, Leg. 15, *Cuenta del Culto desde Junio á Diciembre de 1851.*
[47] APVR, Lib. 6 de Bautismo, f. 230v.
[48] GONZÁLEZ ISIDORO, José. "Juan Bautista Patroni y Quartín, un escultor genovés en la Sevilla de 1800". *Boleti*n de las cofradías de Sevilla, 1998, n. 470, pp. 58-62. Este autor le encuentra un gran parecido con la primera imagen documentada de Patroni, la Inmaculada de Galaroza (Huelva), fechada en 1798.
[49] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río", op. cit., pp. 299-311. Este autor, en cambio, le ve mayores similitudes con las imágenes secundarias femeninas que Patroni realizó en 1804 para la hermandad sevillana del Valle y con la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Ana de Triana, realizada con posterioridad a la Purísima de Villaverde del Río.

Francisco de Acosta el Mozo. Francisco Amores Martínez describe así la imagen:

> "La talla mide aproximadamente 1'30 m, y presenta a la Virgen Inmaculada vestida con túnica blanca y manto azul, sobre una bola del mundo en la que aparece una serpiente mordiendo una manzana, y dos querubines simétricamente dispuestos. La postura es de logrado equilibrio, con cabeza levemente girada hacia la derecha, manos que se tocan con la yema de los dedos, y manto recogido en el brazo izquierdo. El artista ha concebido la talla con volúmenes casi cilíndricos, abandonando las composiciones husiformes tan del gusto de los artistas barrocos andaluces, en base a la caída recta de las telas que sólo se rompe con los pliegues ondulados del manto a la derecha y el escaso vuelo del mismo sobre el brazo izquierdo. La imagen presenta rasgos propios de la estética neoclásica, como son sobre todo la pureza de sus líneas, con un cuello marcadamente esbelto, y un rostro ovalado de expresión contenida, cejas perfectamente dibujadas, nariz recta, la pequeña boca cerrada con hoyuelo en la barbilla y una mirada llena de melancolía. El tratamiento del cabello, que parte de una raya central, acentúa aún más la límpida belleza del rostro, pues la compacta melena cae hacia atrás en finos mechones sobre los hombros, dejando ver los pabellones auditivos".[50]

Las demás imágenes del momento del retablo, solo son dos: en el ático, la de San Isidoro de Sevilla, de talla y telas encoladas, y en la puerta del sagrario la preciosa figura del Niño Jesús como Buen Pastor, de 0'35m, obra atribuida a Patroni.[51] En las repisas laterales del retablo mayor se encuentran actualmente las imágenes de San José con el Niño en sus brazos, de 1'25 m, de la primera mitad del XVIII, que nos evoca el estilo de Pedro Roldán, que originalmente se veneraba en la actual capilla del Cristo Yacente y la Virgen de los Dolores; y Santa Ana con la Virgen Niña en sus brazos, de 1'35 m, de entre finales del XVI y principios del XVII, que nos recuerda a Martínez Montañés;[52] esta última imagen fue donada a la parroquia en 1938-39 por el anticuario villaverdero y sevillano Alberto Ra-

[50] *Ibíd.*, p. 303.
[51] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río...", op. cit., p. 305.
[52] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 423, y AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río...", op. cit., pp. 301-302.

mírez Fito,[53] habiendo estado expuesta en la *Exposición Mariana* de la iglesia del Salvador con motivo del Congreso Mariano celebrado en Sevilla en 1929,[54] al igual que ha vuelto recientemente a Sevilla a la exposición *Anna radix Uberrima*, celebrada entre 2016 y 2017 en la iglesia de Santa Ana.[55] En el muro del lado de la epístola, un lienzo de San José con el Niño, del siglo XIX y en el del evangelio el lienzo de Ánimas, de finales del XVII.[56] Por último, sobre la cornisa, las pequeñas figuras de San Buenaventura y San Juan Nepomuceno, del siglo XVIII, y los dos ángeles lampararios de los pilares del arco triunfal del presbiterio, todo del siglo XVIII, procedente del desamortizado convento franciscano de Aguas Santas.[57]

A ambos lados de la capilla mayor, sobre las puertas de entrada a la sacristía y al actual sagrario, están colocadas sobre repisas las imágenes de San Francisco de Asís y el arcángel San Rafael, provenientes, igualmente, del convento. En el pequeño habitáculo entre el retablo mayor y el de la Virgen del Rosario, se encuentra el sagrario, proveniente de este último retablo; es muy similar al del retablo mayor, pero de menor tamaño; su puerta en plata fue costeada en 1935 por los feligreses.

El retablo del lado del evangelio del crucero, del mismo autor y estilo que el retablo mayor, está articulado mediante banco, cuerpo con tres calles y ático, con parejas de columnas de orden corintio; sobre el banco, en el lugar que ocupaba el sagrario, se ha abierto recientemente una hornacina con un busto del Ecce Homo en terracota, procedente de la antigua capilla de la Virgen del Carmen.[58] Este retablo está presidido por la ya descrita imagen de la Virgen del Rosario; en el ático aparece el Ave María coronada y rodeada por

[53] PARROQUIA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN. *Un patrimonio, una historia. Imaginería del Templo Parroquial de la Purísima Concepción de Villaverde del Río.* Año 2006, p. 6.
[54] *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana instalada en el Templo del Divino Salvador. Sevilla MCMXXIX*. Sevilla: Lit. Tip. Gómez Hnos, 1929.
[55] ABC DE SEVILLA. *Los 750 años de la parroquia de Santa Ana en la exposición «Anna Radix Ubérrima»*. [en línea]. [Consulta: 4 de enero de 2023]. Disponible en: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-los-750-anos-de-la-parroquia-de-santa-ana-en-la-exposicion-anna-radix-uberrima-102072-1479254986-201611160005_noticia.html.
[56] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., pp. 421-423.
[57] APVR, Leg. 15. *Villaverde. Cuenta del Culto desde Junio a Diciembre de 1851.*
[58] APVR, Leg. 15. Inventario de 1910.

un rosario y en la cúspide un sol que rodea el símbolo mariano de la fuente sellada. En el pilar izquierdo del crucero, en una hornacina, se encuentra la imagen del Resucitado (1 m.), de inicios del XIX, con cruz y filacteria plateadas; proviene de la desaparecida ermita de San Sebastián y la Soledad, junto al castillo.

El retablo del lado opuesto del crucero, como hemos dicho, es obra de Francisco de Acosta el Mozo; fue construido en los mismos materiales y estilo que los dos anteriores, pero con mayor calidad en su ejecución; las calles laterales están cruzadas por dos grandes columnas corintias estriadas sobre ménsulas y la calle central alberga el Cristo de Vera Cruz, imagen que a pesar de proceder del ya citado convento de Aguas Santas, guarda una gran similitud con el estilo de Juan Bautista Patroni.[59]

Continuando por las capillas del lado del evangelio, nos encontramos con la de la patrona del pueblo, la Virgen de Aguas Santas, imagen de terracota de tan solo 0'12 m y datada por el IAPH en su última restauración como de finales del siglo XIII a principios del XIV; su capilla, aprovechando su anterior retablo, fue realizada entre 1954 y 1956 por el académico villaverdero Santiago Martínez Martín; se trata de una capilla en estilo neobarroco, con muros y bóveda recubiertos de madera estucada imitando mármoles rosáceos, con medallones en la clave, los laterales y la bóveda, y urna rococó del mismo material que alberga la imagen de la Virgen, además de al pastor y las ovejas de su aparición. En los pilares de la capilla están colocados sobre repisas los Santos Juanes, de finales del XVII, muy restaurados.[60] Después de la puerta del lado norte, nos encontramos con la capilla de la Virgen de los Ángeles, con imagen y retablo provenientes de la capilla sacramental del convento de Aguas Santas; la titular fue restaurada por encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía por el ya citado Isaías Hernández, para presidir en Granada la exposición *Teatro de Grandezas*, que se abrió en el Hospital Real desde noviembre de 2007 a enero de 2008, con las

[59] MORENO ARANA, José Manuel y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. "El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone" en Roda Peña, José, coord. y ed. *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia.* Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2019, pp. 209-228.
[60] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, ob. cit., p. 421.

mejores obras del barroco sevillano. En la ficha que aparece en el catálogo, dice Alfonso Pleguezuelo, entre otras cosas, que fue elegida como centro de la exposición por conceder a la figura de María el lugar preeminente que ocupó durante el Barroco en el mundo católico y, especialmente en Sevilla, y por *la calidad artística excepcional de esta obra, hasta ahora prácticamente desconocida.*[61] Es una talla anónima sevillana (1'20 m, incluida su peana de ángeles) de hacia 1700, atribuida por muchos a Duque Cornejo; en las repisas laterales hay colocados dos santos franciscanos, San Antonio de Padua (0'65 m) y San Diego de Alcalá (0'60 m), de las mismas fechas y procedencia.

Continuando por los pies de la iglesia, pasando su puerta, en el lateral de la epístola, donde encontramos, cerrada con reja y fecha de 1878, la actual capilla de la Virgen de los Dolores en su Soledad y el Cristo Yacente; la imagen de la Virgen es una talla de Cesáreo Ramos Calvo, policromada originalmente por José Roso y Salvador en 1818, siendo adquirida por su cofradía por un importe de 720 reales;[62] el Cristo Yacente, que sustituyó al antiguo en 1967, es una obra magnífica de Rafael Barbero Medina; el retablo de esta capilla, antigua de San José, que es de la misma fecha que la reja, se mantiene en su integridad, aunque oculto en parte.[63] Las dos capillas siguientes, situadas a uno y otro lado de la puerta sur, fueron modificadas en la reforma del templo de 1968; sus antiguos retablos neoclásicos fueron sustituidos por retablos en repisa realizados en Sevilla en los talleres de Antonio Díaz Fernández; el primero es el de la Virgen del Carmen, imagen clasisista (1'30 m) de principios del XIX, atribuible, igualmente a Patroni; esta capilla estaba antes cerrada con reja y era propiedad de Miguel y Andrea Sarmiento;[64] en el lateral derecho, en una vitrina se encuentra el simpecado de la Virgen de Aguas

[61] PLEGUEZUELO, Alfonso y VALDIVIESO, Enrique, comisarios y coordinadores. *Teatro de Grandezas. Andalucía Barroca 2007.* Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 244-245. En realidad, esta imagen no era desconocida fuera de su ámbito local: estuvo expuesta en la *Exposición Mariana* de la iglesia del Salvador de Sevilla en 1929.

[62] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Aportación a la historia de la Hermandad de la Vera Cruz de Villaverde del Río y de la imagen de su titular, Ntra. Sra. de los Dolores en su Soledad". *Anuario de Estudios Locales*, 2011, n. 5, pp. 96-100 (ver aquí, pp. 96 y 97).

[63] MORALES, Alfredo José *et al*. *Guía artística de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 354.

[64] APVR, Leg. 15, *Cuenta del Culto desde Junio a Diciembre de 1851.*

Santas, obra textil de 1716 realizada por la congregación rosariana de la parroquia de San Pedro de Sevilla;[65] la otra capilla es la de San Sebastián, patrón local, imagen que anteriormente recibió culto en su ermita, junto al castillo de origen almohade.

Siendo conscientes de que, por falta de espacio, dejamos cosas sin citar, hablaremos brevemente de otros interesantes elementos patrimoniales de esta parroquia; de su platería destacamos el portapaz manierista, del último tercio del siglo XVI[66] con la Inmaculada con ráfaga rodeada del cordón franciscano, que estuvo expuesto en la catedral de Sevilla en 2004,[67] la cruz parroquial, con San Antonio de Padua tras el Crucificado y la Inmaculada Concepción en el lado trasero y, por último, el caliz limosnero de 1781 nombrado anteriormente;[68] de la imaginería, en un pilar del crucero del lado de la epístola, la Virgen del Pilar, de candelero, del siglo XVIII,[69] regalada en 1939 por el anticuario ya nombrado Alberto Ramírez Fito,[70] en la sacristía, la pequeña imagen (0'55 m) de San Juan Bautista, proveniente de la anterior capilla bautismal, de finales del XVII,[71] el Cristo de la Expiración, pequeño crucificado que se encuentra en el despacho parroquial, proveniente del *trono* del retablo mayor,[72] con las mismas características de los crucificados de Patroni,[73] la antigua titular de la parroquia, ya citada también, que se encuentra en el despacho parroquial y, por último, el antiguo Cristo de la Vera Cruz, citado anteriormente, que actualmente preside el salón parroquial; y cierra esta lista de elementos patrimoniales un lienzo que se encuentra en la sacristía, de hacia 1800,[74] de San José enseñando a escribir al Niño, con una leyenda en un pergamino con la palabra *Fiat*.

[65] AGAS, Justicia, Leg. 10136B.
[66] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 424.
[67] *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma.* Catálogo de la exposición. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2004, pp. 428-429.
[68] SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerra y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana.* Sevilla: Diputación Provincial, 2018, p. 52.
[69] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 423.
[70] APVR, Leg. 15. Añadido de 1939 al inventario de 1935.
[71] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 421.
[72] APVR, Leg. 15. *Villaverde. Cuenta del Culto desde Junio a Diciembre de 1851*.
[73] MORENO ARANA, José Manuel y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. "El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone...", op. cit.
[74] MORALES, Alfredo José *et al*. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 423.

Conclusión

La iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Villaverde del Río es hoy un coqueto y bien conservado templo situado en el centro del pueblo, que ha resistido en sus más de seiscientos años las adversidades propias de los tiempos; terremotos e inundaciones hicieron que varias veces, a lo largo de los años, haya peligrado su existencia, teniendo que ser reconstruido e, incluso, sacado de cimientos. Desde su privilegiada situación entre dos amplias plazas, ofrece hoy al visitante la imagen de una parroquia limpia y bien cuidada, que forma parte de la historia más profunda de la villa.

Anexo

"Edificio denominado "PARROQUIA DE LA PURISIMA CONCEPCIÓN", construido de mampostería de ladrillo, con enfoscado interior y exterior, que consta de una sola nave con capillas laterales y planta de crucero.

La nave es de una luz de 7,40 metros, apoya sobre cinco pilares que rebasan los muros de cerramiento y se acercan 2.5 metros hacia el eje de nave formando las capillas laterales. La cubierta es de tejas a dos aguas sobre bóveda de rosca de ladrillo o ladrillo tendido y macizada.

La bóveda está dividida en cuatro tramos (más ancho el de pie de iglesia) por arcos de medio punto transversales al eje de nave, a la altura de cuyos arranques hay cornisa adintelada de yesería que rodea toda la iglesia, formando un capitel en el arranque de todos los arcos sobre un pilar rectangular simulado.

Entre los pilares laterales hay bóveda de medio punto de ladrillo tendido y macizada de igual fondo a la anchura de los pilares y de una luz de 2,31 y 2,43 la de fondo.

Al fondo de nave está la puerta principal, de forma adintelada, con portada de ladrillo cara vista de sabor neoclásico, que consis-

te en dos pilares simulados que sostienen una cornisa adintelada con dos pilateres y adornos esféricos. En el centro superior de la fachada hay gran claraboya redonda y abocinada que da luz al coro alto. Este descansa sobre bóveda de línea carpanel, de una luz de 7,32 metros en los arcos de fondo y delantero, y construida de ladrillo tendido y macizada.

A la derecha (bajo el coro) hay capilla comunicada a nave por arco escarzano, cuya luz está cubierta por cancela de hierro. Tiene claraboya redonda abocinada en el lateral derecho.
En el lateral izquierdo de nave, y también bajo el coro, hay arco escarzano enviajado de menor luz que el del lateral opuesto, por no permitirlo la caja de torre.

En este hueco lateral está el baptisterio, que tiene hueco adintelado bajo arco escarzano abocinado en el fondo. En el lateral izquierdo de esta capilla, está la puerta de acceso a la escalera de torre. Siguen a continuación en ambos laterales dos capillas entre los pilares y entre ambas hay puertas laterales de formas adintelada.

Las dos capillas del lateral derecho están comunicadas por huecos adintelados cubiertos en los pilares laterales.

Los laterales y cabecera de crucero lo forman tramos de bóveda del mismo tipo de construcción a los de la nave central y tiene cubierta a un agua. Hay hueco adintelado de luz en ambos brazos del crucero sobre la cornisa general.

El centro de crucero lo cubre una cúpula ovalada construida de ladrillo, con cubierta octogonal de tejas, que descansan sobre el mismo armazón de cúpula. Apoya este sobre cuatro arcos torales, de los que los dos transversales al eje de nave, son de medio punto y de una luz de 6,86 metros y los dos paralelos al mismo eje son medios puntos peraltados y de una luz de 5,53 metros.

En los laterales delanteros de los dos brazos de crucero hay puertas adinteladas que comunican, la del lateral izquierdo a dependencias de desahogo y la del lateral derecho a sacristía.

En el lateral derecho del presbiterio hay también puerta adintelada que comunica a sacristía. Esta está comunicada con el archivo parroquial y dos habitaciones de desahogo. La construcción de estas dependencias es de muros de mampostería de piedra y ladrillo y cubierta de vigas y alfajía de madera y tejas a un agua. La parte ocupada por archivo y dependencias de desahogo tienen doble alzada (desván), con piso interior de vigas y alfajía de madera. Estas dependencias tienen salidas independientes al exterior.

Contigua y adosada al muro lateral derecho de nave y separada de las dependencias anteriores por el pórtico descubierto de la puerta lateral del templo está la casa rectoral.

La superficie cuadrada de exteriores es de 468,35 metros y la altura media de la nave es de 10, 076 metros.

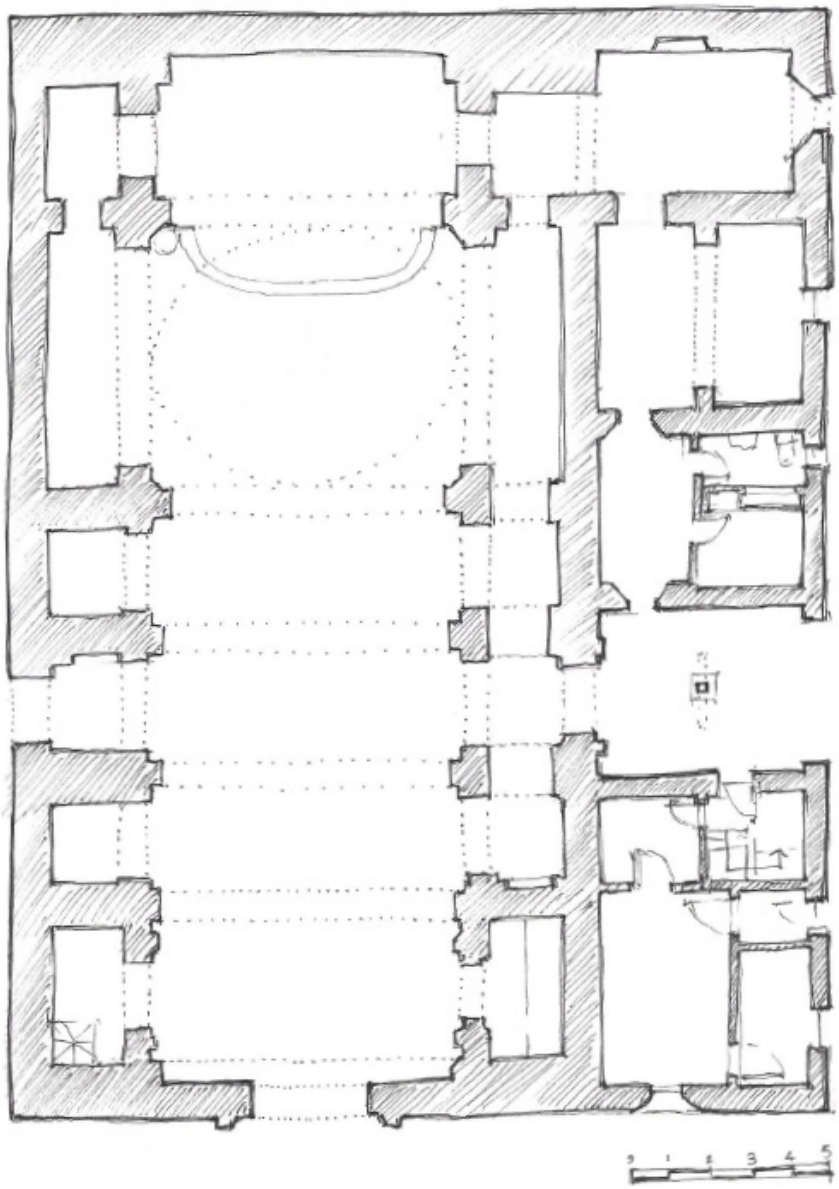
La torre, situada en el ángulo izquierdo de fachada principal y construida de ladrillo con enfoscado interior y exterior, consta de cuatro caras iguales de 2.75 metros de lado, aunque en el primer cuerpo, a nivel con alero de cubierta, presenta dos caras solamente por estar adosado por las otras dos a la fábrica de la iglesia.

Termina el primer cuerpo con una cornisa a partir de la cual comienza el cuerpo de campanas, que consta de un hueco sobre arcos de medio punto en cada cara entre dos pilares rectangulares simulados y conservando la superficie de base.

Remata con cornisa simple que forma los capiteles de los pilares y cornisas superiores voladas.

Continua un cuerpo chato, que todavía conserva la superficie de base y en cuyas esquinas hay dos adornos formados por dos esferas y sigue un cuerpo hexagonal, también muy corto, sobre el que

asienta una pirámide hexagonal, recubierta de azulejos y rematada en vértice por esfera de piedra, sobre la que hay veleta y cruz de forja. La altura de obra es de 18, 420 metros".



Fot. 1. Plano a mano alzada de la iglesia, sacristía, despacho, archivo y casa parroquial. (Dibujo de Antonio García Martínez).



Fot. 2. Antigua imagen titular de la iglesia parroquial. Primer cuarto del siglo XVII.



Fot. 4. Altar mayor de la iglesia parroquial de Villaverde del Río.



Fot. 3. Vista exterior de la iglesia parroquial de Villaverde del Río.

EL CRISTO DE LA SANGRE EN ESTEPA: ORÍGENES E ICONOGRAFÍA

The Cristo de la Sangre in Estepa: origins and iconography

Ezequiel A. DÍAZ FERNÁNDEZ

Resumen

El hospital y cofradía del Corpus Christi[1] estaban estrechamente vinculados con la ermita (y hermandad) del Cristo de la Sangre al compartir, posiblemente, ubicación y dependencias en el arrabal ostipense desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XV. La actual archicofradía de Nuestra Señora del Carmen[2] es el resultado de la fusión e integración de varias instituciones: la antigua ermita (y hermandad) del Cristo de la Sangre y cofradía hospitalaria de Corpus Christi, ambas de la segunda mitad del siglo XV, y la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen erigida en 1692. Las tres corporaciones se fusionan pasando a formar una sola cofradía ostipense en 1728.

Palabras clave

Hospital, hermandad, ermita, arrabal, iconografía, orden militar, imágenes.

Abstract

The hospital and brotherhood of Corpus Christi were closely linked to the hermitage (and brotherhood) of Cristo de la Sangre, possibly sharing location and facilities in one of the suburbs of the town since its origins in the second half of the 15th century. The current arch-confraternity of Nuestra Señora del Carmen is the result of the merger and integration of several institutions: the old hermitage (and brotherhood) of Cristo de la Sangre and the hospital brotherhood of Corpus Christi, both from the second half of the 15th century, and the Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen erected in 1692. The three corporations merged to form a single brotherhood in 1728.

Keywords

Hospital, brotherhood, hermitage, suburb, iconography, military order, images.

[1] DÍAZ HERNÁNDEZ, Ezequiel A. y MATEOS LLAMAS, José Javier. "La beneficencia en las Hermandades y Cofradías estepeñas" en *Actas de las IV Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2000.

[2] El presente artículo viene a ampliar y mejorar una breve reseña publicada en el boletín local "Pasión y Glorias" del Consejo General de Hermandades y Cofradías de Estepa, 2021.

Arrabal estepeño

Según el profesor Ahmed Tahiri:

> "fue durante el siglo X, cuando Estepa alcanzó su máxima evolución urbana, (...) en un contexto relacionado con la época califal, (...) dispondría, además de su alcazaba amurallada, de extensiones extramuros, (...) en forma de barrios, (...) en torno a un arrabal, (...) no descartamos que fuera durante esta época (siglo X) cuando se constituyó el arrabal de Estepa, mencionado más tarde por fuentes cristianas, en la época nazarí (siglo XV)".[3]

El libro de las Fundaciones de Estepa nos dice que en la segunda mitad del siglo XV "el rey de Granada (…) envió a su hijo Muley Alboacín[4] (…) para que corriese Andalucía (…) dirigió su marcha hacia Estepa, saqueó su arrabal, taló los campos, robo sus ganados, y con muchos cautivos se volvía orgulloso a Granada".[5] Esta batalla denominada del Madroño[6] acaeció en la comarca ostipense el 11 de abril de 1462, las crónicas castellanas nos indican que el ejército nazarí "robó mucho ganado y mató y cautivo muchas ánimas, (con) gran daño y robo que los moros habían hecho allí en Estepa", mientras las huestes cristianas "matan a muchos moros".[7] Los cristianos muertos se cifran en más de 300 según los anales castellanos.[8] El alcaide de la villa santiaguista Martín Gutiérrez de los Ríos murió de forma heroica en dicha contienda.[9]

Según algunos eruditos locales, la considerable mortandad de la batalla y la cuantiosa sangre vertida en defensa de la fe cristiana por los 'mártires' castellanos hicieron que la ermita y 'calleja'

[3] TAHIRI, Ahmed. "Estepa y su entorno en la historia de al-Andalus". *Cuadernos de Estepa*, 2008, n. 1.
[4] Muley Hacén (1436-1485).
[5] Archivo del Convento de San Francisco de Estepa (ACSF), Libro de las Fundaciones, (copia). Aguilar y Cano vuelve a narrar dicha contienda indicando, de igual forma, que en 1462 "saqueó su arrabal".
[6] Posible paraje entre la sierra de Pleités, el cerro del Guinchón y la Piedra del Águila.
[7] GARCÍA, Michel. "Un episodio de la frontera de Granada: el Madroño, 1462". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1974, n. 79.
[8] *Ibíd*.
[9] AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense* (1886). Estepa, 1975. Era señor del mayorazgo de Morillo y comendador alcantarino de Benfayan.

del primigenio arrabal, anexo a la muralla, tomase la advocación de Cristo de la Sangre.[10]

El arrabal estepeño, por lo tanto, pudo estar poblado desde el siglo X, junto a la muralla califal. Tras la reconquista cristiana en 1241 el castillo pasará a formar parte de la fronteriza 'banda morisca' sufriendo unas seis algaradas documentadas en más de dos siglos.[11] Como vemos por las crónicas castellanas los periodos pacíficos en la frontera estepeña fueron muy superiores a los bélicos por lo que "no hay razón para pensar en una situación bélica permanente, sino todo lo contrario; prueba de ello es que, entre 1350 y 1460, hubo (en la frontera granadina) ochenta y cinco años de paz y sólo veinticinco de guerra".[12] Por ello se entiende que el arrabal primigenio ostipense, anexo a la muralla, debió seguir existiendo con población asentada la cual se refugiaba en los intramuros aledaños ante las contadas razias nazaríes.

Con la conquista de Antequera en 1410 y la toma de Archidona en 1462, la comarca ostipense dejará de formar parte de la frontera nazarí, desde mediados del siglo XV, comenzando un periodo de crecimiento poblacional y ampliación de asentamientos del antiguo arrabal. En época de la batalla del Madroño la habitabilidad del extramuro norte estepeño debía estar consolidado.[13]

[10] Rafael Romero Jiménez y Fernando Fernández Macías, destacados vecinos, coincidieron proponiendo en el debate del I Ciclo de Conferencias de Hermandades y Cofradías de Estepa (2005) esta posible teoría basada en la supuesta tradición oral, sin existir documentación al respecto.

[11] "Entradas" nazaríes en el término de Estepa según las crónicas castellanas: años 1275 (Écija), 1282 (Osuna, Estepa y Écija), 1330 (Écija y Teba), 1333-1334 (Olvera, Estepa, Cabra y Benamejí), 1342-1343 (Estepa, Écija y Benamejí), 1406, 1424 (Osuna, Estepa y Écija), 1430 (Écija), 1438 (Écija), 1455 (Estepa), 1461-1462 (Estepa); destacan las batallas del río Yeguas (1343) y la del Madroño (1462). JURADO MUÑOZ, Francisco J. *Apuntes históricos de la villa de Herrera y su entorno*. Herrera: Ayuntamiento de Herrera, 1997, y PEINADO SANTAELLA, Rafael Gerardo. "La encomienda santiaguista de Estepa a finales de la Edad Media (1495-1511)". *Archivo Hispalense*, 1981, n. 193-194, pp. 107-158.

[12] GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel. "La alteridad en la frontera de Granada (siglos XIII al XV)" en García Fernández, Manuel y González Sánchez, Carlos Alberto, eds. *Andalucía y Granada en tiempos de los Reyes Católicos*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 2006, pp. 87-110.

[13] JUÁREZ MARTÍN, J. Mª. *Introducción a la historia de Estepa. Desde la Protohistoria hasta la época medieval*, Estepa, 2010 (inédito).

La desaparición de dicha frontera dio los primeros indicios documentados del aumento demográfico en la villa estepeña entre 1494 y 1501, pero estancado por la hambruna de 1503 a 1506 y la epidemia de 1507; dos terceras partes de la población del término vivía en el burgo ostipense.[14]

Las actas de los freires santiaguistas de 1495 nos dicen sobre los extramuros: "los dichos visitadores fueron a ver una casa de la dicha orden (de Santiago) que está en el arrabal, la cual está hecha un mesón, es de dos cuerpos, (…) que hiciesen algunos reparos en una casa de mesón que tiene la dicha encomienda en la plaza del arrabal de esta villa",[15] las rentas y propios del concejo de la villa citan "otra casa en el arrabal como salen de la puerta de la villa yendo a la Corachuela".[16]

Sobre la población estepeña en 1495 nos dicen las memorias jacobeas: "dieron por relación que los cuatrocientos veinte vecinos (…) que hay en la dicha villa son los cientos de ellos francos que se han avecindado en ella poco acá".[17]

Este mismo año se enumeran casi veinte 'portillos' abiertos con anterioridad en la muralla, la mayoría en torno a la puerta del castillo, lo que muestra el deseo de los habitantes por abandonar la fortaleza intramuros para volver a poblar el arrabal. Algunos postigos estaban abiertos y caídos desde "grande tiempo inmemorial",[18] otros desde hace 35 o 30 años,[19] por lo que conectarían los intramuros con el arrabal (norte) primitivo desde la segunda mitad del siglo XV.

[14] GARZA CORTÉS, Rosario. *La villa de Estepa al final del dominio santiaguista*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1996.
[15] Archivo Histórico Nacional (AHN), sección Órdenes Militares (OO. MM.). Lib. 1101C, Actas de los Visitadores de la Orden de Santiago.
[16] Archivo Histórico Nacional (AHN), sección Órdenes Militares (OO. MM.), Lib. 1101C, Actas de los Visitadores de la Orden de Santiago. Años 1495, 1498, 1501, 1509 y 1511. Se cita 800 maravedís, pero no especifica como renta anual. (Fuente de la) Corachuela o Coracha.
[17] *Ibíd.*
[18] *Ibíd.* y JUÁREZ MARTÍN, J. Mª. *Introducción a la historia de Estepa. Desde la Protohistoria hasta la época medieval...*, op. cit.
[19] *Ibíd.*

En 1503 dichas crónicas santiaguistas nos indican que "el arrabal de esta villa ha venido en gran crecimiento",[20] y en 1511 nos señalan que "algunos vecinos de esta villa las destechan (sus casas intramuros) y se descienden a morar al arrabal".[21]

En definitiva, el arrabal estepeño debió existir desde época califal (siglo X) el cual perduró, no sin dificultad y cierta decadencia, al menos hasta la segunda mitad del siglo XV. En dicho extramuro norte se erigió la ermita del Cristo de la Sangre, al parecer, tras la cruenta batalla del Madroño en 1462.

Cuerpo y Sangre de Cristo en Estepa

El hospital (y cofradía) del Cuerpo de Cristo estaba erigido en la antigua ermita del Cristo de la Sangre ubicada, posiblemente[22] hacia 1462, en el primigenio arrabal junto al recinto amurallado. El extramuro norte estepeño debía estar consolidado y reconstruido desde la segunda mitad del siglo XV.

Las referencias documentales al Cristo de la Sangre son antiguas pero recopiladas o transcritas en épocas posteriores.

El padre Alejandro del Barco nos dice sobre esta advocación cristífera que "la del Santo Cristo de la Sangre (que hoy se venera en la ermita de la Virgen del Carmen) parece que estuvo en diferente sitio, algo más arriba hacia la que llaman los postigos,[23] según creen los naturales".[24]

El manuscrito de las Fundaciones de Estepa nos indica que:

> "con la advocación del Santo Cristo de la Sangre, estuvo fundada esta ermita junto a la torre (del castillo) que está a espaldas de la Concepción, camino de la Iglesia Mayor, cuya cuesta (según los libros de cabildo)

[20] *Ibíd.*
[21] *Ibíd.*
[22] R. Romero Jiménez y F. Fernández Macías, según la supuesta tradición oral.
[23] O portillos, o puertas (norte) de la muralla. Ver nota 15.
[24] BARCO, Padre A del. *La antigua Ostippo y actual Estepa*, 1788. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1994.

se llama Cuesta de la Sangre.[25] Después, Juan Martín Formariz (que murió en 1662), después de haber fabricado el Santuario de la Fuensanta, la trasladó (a expensas propias) al sitio[26] donde está, con la misma advocación del Santo Cristo de la Sangre".[27]

Aguilar y Cano nos cita:

"es cosa averiguada que tuvo su situación cerca de la antigua muralla, junto a la torre cuyos restos aún se conservan a espaldas de la iglesia de la Concepción. La calleja que directamente conducía desde la calle Ancha a la ermita y que del nombre de ésta se llamó calleja del Santo Cristo (de la Sangre), fue cedida por el Ayuntamiento en 13 de septiembre de 1723 a la cofradía de la Concepción para ocuparla, como lo hicieron en el ensanche de su iglesia. Habiéndose arruinado la ermita del Santo Cristo (de la Sangre) (…) fue trasladada en el siglo XVII al lugar en que actualmente está la del Carmen, a expensas de Juan Martín Formariz. El Cristo titular, que era una pintura en lienzo, fue también llevado a la nueva ermita".[28] El erudito decimonónico también nos habla de la "Cañada del Santo Cristo (de la Sangre?), la que se extiende en el ruedo de Estepa en la dirección norte, de la antigua ermita del Santo Cristo (de la Sangre?), a la cual debe su nombre".[29]

En la iglesia del Carmen se conserva una pintura[30] del Cristo de la Sangre, de finales del siglo XVI, y un grupo escultórico dieciochesco cuyo crucificado[31] se identifica como Cristo de la Sangre, vinculado al antequerano Diego J. Márquez y Vega. El convento de Santa Clara custodia una reliquia con tierra y sangre de Cristo guardados en un valioso relicario de oro, cristal de roca y perlas, se atribuye a talleres italianos de finales del siglo XVI, la reliquia llegó a España en 1602 como obsequio de Alejandro Centurión, arzobispo de Génova, y fue donada al cenobio ostipense en 1671 por Francisco Centurión, marqués de Almunia.[32]

[25] Actual carril de Santa Clara. Próxima a la antigua calle del Hospital.
[26] Calle Mesones a Santa Ana.
[27] Archivo del Convento de San Francisco (ACSF), Libro de las Fundaciones, ob. cit.
[28] AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense* (1886). Estepa, 1975.
[29] *Ibíd*.
[30] Otros autores la fechan a principios del siglo XVII, con lo que posiblemente hubo una pintura anterior.
[31] Antiguos miembros de la hermandad carmelitana nombraban a esta talla cristífera como Cristo de la Sangre, antaño presidía (en la parte baja) el retablo mayor junto con la Virgen del Carmen (en la parte alta).
[32] RIVERO RUIZ, Antonio, PRIETO JIMÉNEZ, José Luis y JUEZ, José María, textos. *Clausura: Monasterio de Santa Clara de Jesús*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1999.

Las reseñas documentales al hospital y cofradía del Corpus Christi se encuentran en las actas de los visitadores santiaguistas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

El antiguo dispensario aprobado, posiblemente, por las autoridades santiaguistas pero regido por la cofradía homónima pudo localizarse en el primigenio arrabal, junto a la muralla, donde indicamos que la orden jacobea tenía "otra casa en el arrabal como salen de la puerta de la villa yendo a la Corachuela".[33]

Esta ubicación noreste podría coincidir con la antigua cuesta de la Sangre[34] donde, al parecer, se localizaba el dispensario según las ordenanzas hospitalarias:

> "nuestra cofradía de Corpus Christi sita en la ermita del Santo Cristo de la Sangre, con su hospital propio, (…) cuya fundación es tan antigua que no hay (…) memoria de (…) su principio, porque la iglesia del Santo Cristo de la Sangre en lo antiguo (…) estaba fabricada cerca de los muros de la villa (castillo), cuyo sitio a*ún* (…) nombran (como…) cuesta de la Sangre".[35]

En 1501 se cita la hermandad que debía regir el dispensario al enumerar una "haza (de tierra) de la cofradía del Cuerpo de Dios".[36]

La documentación de los visitadores santiaguistas nos dice que Miguel Díaz de Flores fue prioste, de esta congregación hospitalaria, entre los años 1507 y 1508, la encomienda jacobea le requirió un balance de su mayordomía, con lo que se certifica que la cofradía existía ya antes de 1507 cuando se dice: "y visto lo que dicho prioste recibió con el alcance de los priostes pasados".[37]

---

[33] AHN, Actas de los Visitadores, op. cit., (Fuente de la) Corachuela o Coracha.
[34] Actual carril de Santa Clara. Próxima a la antigua calle del Hospital.
[35] Archivo General del Arzobispado de Sevilla - Archivo General de la Vicaría de Estepa (AGAS-AGVE), Ordenanzas de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen, sección III, serie Justicia y Hermandades, Leg. 143B.
[36] AHN, Actas de los Visitadores, op. cit.
[37] *Ibíd.*

Los 'freires' santiaguistas indican en 1509 que el dispensario se encontraba también en el arrabal y lo describen en los siguientes términos: "fue visitado el hospital que se dice del Cuerpo de Dios, que es en el arrabal de la dicha villa, que a por linderos casas de Juan González de Osuna y casa de la Chicana, el cual se halla bien reparado".[38]

Antes de 1662 el hospital del Cuerpo de Cristo y la ermita del Cristo de la Sangre fueron trasladados a la calle Mesones con Santa Ana, así los cita Aguilar y Cano: "hospital del Corpus o de Pasajes o del Cotarro (…) fundado por la cofradía del Corpus Christi (…) en la calle de los Gitanos (…) para recoger a los pobres mendigos que transitan por la villa, fundada en la ermita del Santo Cristo de la Sangre".[39]

El libro de las Fundaciones de Estepa nos señala que "en la Iglesia Mayor se empezaban las vísperas del Corpus cuando llegaba el pendón de la hermandad del Señor de la Sangre (…) concluidos bajaba el Vicario con la música y cantaba con solemnidad un responso en la ermita del Señor (de la Sangre)".[40] Así queda demostrado el estrecho vínculo fundacional entre las corporaciones del Cuerpo y Sangre de Cristo, y la 'inmemorial' antigüedad de ambas instituciones reconocida por la autoridad eclesiástica.

Las actas de los visitadores santiaguistas citan en 1495 la "Iglesia de Santa María" y en 1498 aluden a la "Iglesia Mayor de Santa María, Iglesia (o ermita) de San Sebastián, e Iglesia (o capilla) de Santiago (alcazaba)".[41] Los hospitales o cofradías de la

[38] *Ibíd.* En 1509, dicho hospital, tenía los siguientes enseres: "Y se halló en él la ropa siguiente: dos almadraques moriscos, siete almocelas, un colchón, otros dos almadraques llenos de tascos, otras cinco almocelas con lana, ocho sábanas, seis almohadas de lienzo, nueve almohadas del suelo llenas de lana, un arca, una tinaja para agua, dos candiles, una sartén, un asadero, tres escudillas, tres platos de barro, doce bancos de cocina, cuatro ca(r)zos nuevos, tres viejos, otras dos tinajuelas una para aceite e otra para agua".

[39] AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense* (1886). Estepa, 1975.

[40] Archivo del Convento de San Francisco (ACSF Estepa), Libro de las Fundaciones, op. cit.

[41] AHN, Actas de los Visitadores, op. cit.

Asunción[42] y Cuerpo-Sangre de Cristo, los cuales ya debían existir, no se citan hasta 1501 o en años siguientes.

Modelos iconográficos de la devoción hacia la Sangre de Cristo

El culto, devoción e iconografía de la Sangre de Cristo han sido ampliamente representados en el arte religioso católico.

La importancia del culto a la Sangre de Cristo y su relevante temática transcienden a lo religioso convirtiéndose en un fenómeno cultural y social.[43]

En la Edad Media hispánica la limpieza de sangre era designio de prestigio, pureza y valía social, y se vinculaba con el valor redentor de la Sangre de Cristo (las turbas decían en el pretorio "que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos", Mateo 27, 20-26). Esta cuestión de la limpieza de sangre parece una idea medieval, pero se mantuvo en épocas posteriores.

Las distintas apariencias de la Sangre de Cristo muestran una variedad iconográfica de diversos modelos iconológicos los cuales confluyen en una misma idea redentora y eucarística.

Respecto a las reliquias y los milagros surge la incertidumbre de la autenticidad en relación a la Sangre de Cristo. El culto y devoción a las mismas tuvo una importante difusión. La reliquia de Brujas fue traída, según la tradición, desde Palestina por el cruzado Godofredo de Buillón. La reliquia de San Andrés de Mantua la trajo Longinos tras la muerte de Cristo. Distintas reliquias de la Sangre de Cristo se conservan en el tesoro de la Residencia de Múnich. Otro grupo de reliquias se refiere a la Sangre cristífera procedente de mi-

[42] El hospital y cofradía de la Asunción se debió crear en tiempos de la 'reconquista' cristiana (1241), siendo posiblemente la hermandad más antigua de Estepa. La Vera Cruz y el Cuerpo – Sangre de Cristo debieron ser las siguientes instituciones en fundarse. SÁNCHEZ HERRERO, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Silex, 2003; SÁNCHEZ HERRERO, José, ed. lit., y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, coord. *Reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*. Huelva: Universidad de Huelva, 2002; SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María. *La "Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo" de Sevilla*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999.

[43] Literatura o leyendas artúricas y del Santo Grial.

lagros, como '*redemptio sanguinis*' que fluye de las sacras formas. Las discusiones teológicas sobre la transubstanciación llevaron a la defensa de los franciscanos frente a los dominicos. Se pensaba que las sagradas formas, como Cuerpo de Cristo, al ser agredidas sangraban, así se conservan las reliquias de El Escorial, Yepes, los corporales de Daroca, Casia, Bolsena, Sarzana y la iglesia de Santa María in Vado de Ferrara custodiados en magníficos y valiosos relicarios.

Algunos crucificados milagrosos derramaron liquido sagrado como el Cristo de la Sangre o de las Gotas (siglo XIV) de San Gil de Burgos, o el de igual advocación de San Isidoro de Sevilla. Estos pasajes están representados en pinturas como la Visión de la beata Inés de Veniganim (siglo XVII) o la Misa de San Gregorio. A veces se fusionan temas iconográficos como el Cristo de la Sangre de Nicolás de Bussi y el de San Juan de Ribera. Otras imágenes están habilitadas para derramar 'sangre' como el Cristo Yacente del convento de Santa Clara de Palencia.

El Santo Cáliz de la catedral de Valencia se identifica con el posible Santo Grial medieval, esta emblemática copa tiene una especial importancia en los antiguos reinos de la corona de Aragón, causa principal de la creación de cofradías de la Sangre de Cristo.

Las representaciones de la sangre derramada aluden a la historia sagrada del momento en que Jesús derramó su sangre redentora, esta 'sanguis Christi' se muestra de forma simbólica y alegórica. Los hechos de la vida de Jesús en que derramó su sangre fueron: la Circuncisión (primer dolor de la Virgen María) y todas las escenas de la Pasión. En la Última Cena realizó la primera consagración del vino como '*redemptio sanguinis*'. Las representaciones del Calvario (Cristo crucificado, la Virgen María como dolorosa y San Juan Evangelista) son muy abundantes y suelen ir acompañadas de la Magdalena y ángeles que recogen la sangre de Cristo en cálices o paños.

Entre las primeras formas alegóricas de simbolizar la 'sanguis Christi' destacó el Cordero Místico, que se ofrece como sacrificio en alusión a la muerte de Jesús, algunos ejemplos bajo-medieva-

les son el políptico de los Van Eyck en San Bavón de Gante, el tapiz del hospital de Beaune, la terracota de Della Robbia en Florencia, y la tabla de la Fuente de Vida del Parral en Segovia, entre otras. Algunos corderos beben la sangre del Buen Pastor que brota de sus llagas, como en la miniatura del Louvre 'Jesús prensa mística con corderos', o las obras conservadas en los conventos de la Magdalena en Massamagrel, y de Santa Clara en Játiva. En la representación de algunos milagros de santos, como Santa Catalina de Siena o San Agustín, los corderos vuelven a aludir a la sangre de Cristo como poder vivificador que aplaca la sed del alma e infunde la divina gracia. El padre de la iglesia latina tenía un altar y talla en el panteón carmelitano de la antigua ermita estepeña del Cristo de la Sangre.

La iconografía de las Cinco Llagas se plasma principalmente en crucificados, aunque también en cristos Varón de Dolores o Resucitados. La cruz desnuda con clavos de los que manan sangre recogida en cálices es otra iconología singular de la '*redemptio sanguinis*', como se muestra en la Cruz de los Bolillos de la Vera Cruz de Ágreda en Soria. La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo están estrechamente vinculadas.

El corazón sangrante de Cristo, como el parisino de la Biblioteca Nacional gala, es otra representación singular de esta temática redentora y eucarística junto con el Cristo Varón de Dolores y sus cinco llagas, el cual muestra sus heridas y los atributos de la Pasión acompañado de la Dolorosa y San Juan. Sirvan como muestras el de la Biblioteca Nacional de París o la pintura 'Ángeles adorando al corazón de Jesús' del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Dos temas de gran relevancia en la iconografía de 'sanguis Christi' son Cristo como Fuente de Vida y el lagar o prensa mística que vincula el vino con la sangre cristífera.

En la primera iconología Jesús es una fuente, de cuyas heridas fluye su sangre que se recoge en el vaso o plato, y desde aquí cae a la tierra o es repartida por los santos o fieles que la reciben y beben de ella. Es una sangre vivificadora, que alimenta el alma y el cuerpo,

es fuente de vida, de misericordia, de perdón, que limpia y redime los pecados, algunos fieles se 'bañan' en la sangre para purificar sus faltas. El bautismo con agua purga del pecado original y la sangre de Cristo por su sacrificio limpia las faltas mundanas. Esta iconología fue algo controvertida al ser utilizada por la reforma luterana. A dicha iconografía pertenecen las tablas de Pedro Villegas para las parroquias San Gil y Santa Cruz de Écija, o la pintura de G. L. Bernini del palacio Chigi de Ariccia.

En la segunda alegoría se relaciona la sangre de Jesús y el vino, como en la Última Cena: "este es el cáliz de mi sangre". Aparecen los antiguos exploradores de la tierra prometida que vuelven trayendo un gran racimo de uva como prefiguración de la sangre de Cristo, así lo ilustra el grabador J. Wierix con un Crucificado sobre el racimo de cuya cruz brotan los sarmientos, de la herida del costado de Jesús, como Varón de Dolores, surge un pámpano y racimo de vid. Más conocida es la iconología de la prensa y lagar místico, Cristo en la cruz o yacente o de pie aparece como la viga de la prensa, junto a la Virgen dolorosa, ángeles, apóstoles o padres de la iglesia, según los grabados de J. Wierix.

La unión de varios modelos iconográficos alusivos a la Sangre de Cristo da origen a los siete sacramentos como vemos en el manuscrito de Colmar o el grabado de H. Vogther el Viejo, o se fusionan pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento como en las pinturas de B. T. Garófalo. Los regueros de sangre bañan escenas del pecado original de Adán y Eva, o es recogida por la Magdalena en un cáliz, o flotan espigas en alusión a la transustanciación como en la pintura del convento del Císter de Málaga.[44]

[44] LUNA MORENO, Luis. "Sangre de Cristo y Cristo de la Sangre: planteamientos iconográficos en España y Europa" en Moya Martínez, José Juan, coord. *Vid Salvífica: Actas de las VI Jornadas Nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo*. Calasparra: Antigua y Venerable Cofradía de la Sangre de Cristo y la Vera Cruz de Calasparra (Murcia), 2010, pp. 257-276.

Imágenes del Cristo de la Sangre

Los cristos bajo esta advocación normalmente representan un Crucificado, y están asociados a cofradías de la Sangre.[45] Unas veces toman su nombre de la cofradía y en otras ocasiones es al revés. El antiguo Cristo de la Sangre de Toledo presidía las ejecuciones públicas de los reos. Otras tallas reciben el nombre 'sanguíneo' por algún pasaje milagroso como el Cristo del padre Mancebón del convento de Santa Ana de Junilla. Suele ser un Crucificado muerto al presentar la llaga del costado como el Cristo de la Sangre de Málaga acompañado del lancero Longinos, aunque otros pueden estar vivos como el de la archicofradía de Lorca, incluso algunos no están crucificados.[46]

Entre las imágenes alegóricas del Cristo de la Sangre destaca el titular de la antigua cofradía de la Sangre de Sevilla, en cuyas reglas primigenias aparecía crucificado erguido sobre una fuente donde derrama su sangre, que recogen y esparcen los cuatro doctores de la iglesia, era una versión cruciforme de Jesús como Fuente de Vida. Este antiguo '*christus sanguinis*', obra de Felipe Martínez en 1682, fue cedido a finales del siglo XIX a la hermandad de las Siete Palabras, siendo tristemente transformado para la nueva advocación.

Una singular representación es el Cristo de la Sangre de Nicolás de Bussi, el cual fue realizado en 1693 para la cofradía homónima de Murcia. La iconología del Cristo de las Aguas de las cofradías gaditanas y sevillanas se relaciona, de igual forma, con los '*christus sanguinis*', un ángel a los pies del Crucificado recoge el agua que mana de la herida del costado, como sabemos según los Evangelios brotó sangre y agua.

[45] SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María. *La "Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo" de Sevilla...*, op. cit.

[46] Cofradía del Císter de Córdoba, el Nazareno de la hermandad de los Estudiantes de Antequera, o los cristos de la Sangre de las cofradías de Huelva.

Algunas imágenes marianas tienen la advocación de la Sangre como las pertenecientes a las hermandades de la Vera Cruz de Huevar, Santa Cruz de Archidona, Vera Cruz de Gerena o Vera Cruz de Benacazón.[47]

Cofradías de la Sangre de Cristo

En el origen de las cofradías de Semana Santa destaca la primitiva devoción a la Vera Cruz en sentido pasionario, la devoción a la preciosa Sangre de Cristo y el movimiento de los disciplinantes, estas primigenias agrupaciones de fieles se pudieron desarrollar de forma independiente.

La cofradía sevillana de la Preciosa Sangre de Cristo era una corporación hospitalaria surgida, en la collación de Omnium Sanctorum, hacia 1441 y con estatutos desde 1480, estaba formada por cofrades de sangre, obligados a disciplinase de forma pública, y otros como hermanos de luz debían asistir a los flagelantes (o penitentes de sangre) en la procesión y en el lavatorio. En la capital hispalense hubo otras cofradías de la Sangre las cuales, en origen, solían estar vinculadas con los franciscanos.

La devoción a la preciosa Sangre de Cristo, bajo diferentes formas devocionales y artísticas, experimentó un auge considerable durante los siglos XIV y XV. La importancia del fervor a la '*sanguis christi*', junto con la primigenia devoción a la Vera Cruz pasional, serán el origen de las posteriores cofradías de pasión o de Semana Santa.[48]

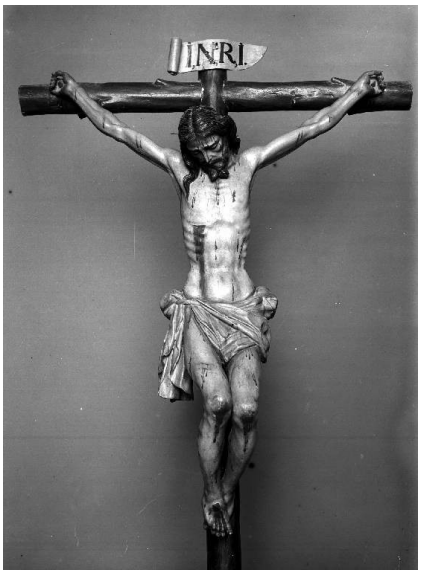
[47] SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María. *La "Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo" de Sevilla...*, op. cit.
[48] *Ibíd*.





Fot. 1 y 2. Cristo de la Sangre, pintura del siglo XVI. Iglesia del Carmen (Estepa).







Fot. 3, 4 y 5. Cristo de la Sangre, talla del XVIII. Estepa.

LOS CAMARINES ESTEPEÑOS: ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA

The dressing rooms of Estepa: architecture and iconography

Ezequiel A. DÍAZ FERNÁNDEZ

Resumen

La tripartita estructura arquitectónica definida como camarín-torre tiene, posiblemente, en la iglesia mínima de la Victoria de Málaga su más álgido exponente. La concepción iconográfica de la obra mantiene en cada uno de estos espacios una identidad simbólica propia y definida. Esta interpretación estructural e iconológica de carácter autónomo tiene su continuadora proyección a lo largo del siglo XVIII en las torres-camarín estepeñas.

Palabras clave

Camarín, torre, barroco, iconografía, arquitectura.

Abstract

The tripartite architectural structure defined as a dressing room-tower has, possibly, its highest exponent in the minimal church of the Victory in Malaga. The iconographic conception of the work maintains its own defined symbolic identity in each of these spaces. This autonomous structural and iconological interpretation has its continued projection throughout the 18th century in the Estepa tower dressing rooms.

Keywords

Dressing room, tower, baroque, iconography, architecture.

El camarín-torre

La autonomía de este espacio en el barroco andaluz resultará de la consecuente evolución de las capillas marianas de las catedrales góticas, así como de las capillas sacramentales aragonesas.[1] Entre las tipologías de camarín expuestas por Kubler el modelo más temprano, conocido como camarín oculto, se desarrolla de manera primigenia en la iglesia de los Desamparados de Valencia (1650). Mientras que el modelo conocido como camarín-torre,[2] de excepcional relevancia en Andalucía, manifestará su máxima expresión en la Iglesia de la Victoria de Málaga (1693-1700), cuyo modelo es antecedido por el de la iglesia madrileña del Buen Suceso[3] (1637), el de Guadalupe (1688-1696) en Cáceres y por el de las Angustias (1690) en Granada. El de la Virgen del Rosario de la iglesia granadina de Santo Domingo (1744-1773), aunque más tardío, es también digno de destacar.[4] El ejemplar malagueño con su tripartita estructuración espacial en cripta, sacristía y camarín marcará el modelo a seguir en sus homónimos ostipenses de la Asunción, del Carmen y de los Remedios. El deseo de intimidad, privacidad y silencio requerido para lograr la comunicación con la divinidad, encontrará en el barroco un marco idóneo.[5] La religiosidad contrarreformista había promovido un arte estimulante, de una piedad sensible que alcanzaría su éxtasis fuera del tráfago de los cultos y funciones sacras llamativas y multitudinarias. Se centralizará esta devoción íntima y popular en cámaras independientes, aunque anejas, que con carácter privado permitan

[1] KUBLER, George. "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII". *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus-Ultra, 1957, Tomo XIV, p. 286, y, del mismo autor, "El camarín del Siglo de Oro". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1961, n. 140-141, pp. 239-245; BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1978, pp. 195-214; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. Alfonso. "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa" en *Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Cultural, 1995, pp. 20-21.

[2] También conocido como torre-camarín.

[3] TOVAR MARTÍN, Virginia. "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre". *Archivo Español de Arte*, 1973, n. 183, pp. 261-298 (ver aquí, p. 272).

[4] Son también de destacar, aunque de diferente tipología constructiva, el camarín de San Juan de Dios de Granada (1737-1739), el camarín de la Virgen del Transito de la Iglesia de los Remedios de Antequera (1707), el camarín de la Iglesia de la Merced de Écija (1739) o la capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Écija (1761), entre otros magníficos ejemplos. ROMERO, J., "Camarines antequeranos del siglo XVIII". *Jábega*, 1976, n. 13, p. 52 y ss.

[5] ROLF, Toman, ed. lit., BEDNORZ, Achim *et al*. *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Köln Könemann, 1997, pp. 78-119.

la proximidad de un mundo transcendente, escenario del 'milagro'. Para satisfacer esa religiosidad popular surgiría un nuevo elemento espacial: el camarín.[6] Es un organismo centralizado, que se agrega al templo en su capilla mayor o en otras laterales. Esta estructura aparentemente oculta desde las naves de la iglesia se levanta, en los modelos malacitano y estepeño, sobre tres cuerpos conformando una unidad de diseño autónoma en sí misma e integrada al mismo tiempo en el conjunto del templo. El acceso a las distintas dependencias se resuelve por medio de una escalera aledaña a uno de los costados del camarín-torre. En el aposento sacro, además de la imagen se guardaron los objetos de culto en relación con ella, su vestuario, los exvotos; es tesoro y vestidor, pero acabó convirtiéndose en lugar reservado exclusivamente para la imagen colocándose dichos objetos en las escaleras o antecámaras. Con sus luces efectistas los interiores de estas torres-camarín presentarán un exquisito ornato a través del cual se expresa toda una simbología, enfatizándose su carácter mirífico.[7]

Su planimetría evoluciona desde el cuadrado al octógono pasando por el hexágono. El discurso estructural y programático se vincula con el del camarín malacitano por medio de una lectura ascensional de sus estancias, desde la cripta el alma pecadora recorrerá las vías penitente, iluminativa y unitiva para alcanzar la perfección espiritual por intercesión de la correspondiente advocación mariana, como se desprende de los *Missale Romanum* de finales del siglo XVII.

El camarín-torre de la iglesia de la Victoria (Málaga)

Debido al estado ruinoso del templo mínimo en 1693 el conde de Buenavista sufragó, entre otras obras, las del panteón, sacristías y camarín. La inauguración de la nueva iglesia se llevó a cabo

[6] BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, ob. cit., pp. 195-214; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, 1981, pp. 116-118; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y GALERA ANDRERU, Pedro. "La arquitectura en la Alta Andalucía" en Pareja López, Enrique, dir. *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla: Gever, 1990, T. VI, pp. 155-159; TAYLOR, René. "El retablo y camarín de la Virgen del Rosario". *Goya: revista de arte*, 1961, n. 40, pp. 258-267 (ver aquí p. 258).

[7] CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 209-252.

en 1700 aunque se prolongaron las mismas hasta 1704. La fastuosa torre-camarín se ubica tras el altar mayor conformándose el conjunto por medio de un tétrico panteón sobre el que se levanta la sacristía, ambos de sección cuadrangular, alzándose sobre esta última un suntuoso camarín de planta octogonal. El panteón presenta una variada decoración de estucos blancos de temática necrológica sobre fondo negro. Se centra la estancia por un haz de columnas toscanas sobre el que apean los fajones parabólicos, dividiendo la cubierta en cuatro tramos con bóveda de arista. La lectura iconográfica de este cubículo advertirá de manera fiel los preceptos contrarreformistas de la fugacidad de la vida, el final de nuestro tiempo y la llegada de la muerte[8] que nos igualará a todos, llamándonos a la penitencia y la meditación para recorrer la vía purgativa. La sacristía de planta cuadrada esta centrada por una columna toscana en la que confluyen cuatro arcos fajones que dividen a su vez la techumbre en cuatro tramos de bóvedas de arista. Al final de la sacristía encontramos la caja de la escalera de sección rectangular, la cual comunica con los tres niveles de la torre- camarín a modo de 'escala santa'. Este espacio se cubre con bóveda esquifada decorada con estucos. Durante el transcurso por la sacristía y la escalera de subida al camarín, desde el punto de vista iconológico, el ánima arrepentida ascenderá con júbilo y esperanza hacia la luz divina por la vía iluminativa. La profusa decoración barroca del camarín gira en torno a la advocación mariana del templo. Las yeserías se fechan entre 1694 y 1695 atribuyéndose a Hurtado Izquierdo, Antonio Lurinzaga o Felipe de Unzurrúnzaga. La presencia de letanías y salmos del Cantar de los Cantares junto con toda la exaltación mariana propiciarían en esta vía unitiva que el alma culminase su perfeccionamiento y redención en amorosa unión con la Virgen de la Victoria.[9]

El camarín-torre en Estepa

La ferviente devoción mariana estepeña desde finales del siglo XVII y principios de siglo XVIII se manifiesta claramente en la

[8] Enlaza con el pensamiento medieval recogido en las *Danzas de la Muerte*.

[9] CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, op. cit., pp. 116-232.

proliferación de los Rosarios públicos por las calles de la villa y el consecuente respaldo institucional y corporativo de las hermandades del Rosario del Carmen,[10] del Rosario de la Asunción y del Rosario de los Remedios, entre otras. El inusitado auge de estas hermandades rosarianas propiciará la construcción de las suntuosas torres-camarín como baluartes y morada virginal que los fieles devotos erigieron ante el clamor popular hacia sus respectivas advocaciones marianas. El denominado camarín-torre experimentó y desarrollo algunas interesantes transformaciones en Estepa. El más primitivo es el de la Asunción que estaba en construcción en la temprana fecha de 1716 y en 1749 su decoración pictórica está en marcha, le sigue el del Carmen que estaba en obras en 1718 y concluido solo a falta de su ornamentación en 1745, y acaba esta serie estepeña el camarín de los Remedios; comenzado en 1754, bajo la dirección de Cristóbal García concluyendo su decoración en 1790. Estas tres estructuras se distancian en unos cuarenta años, en una típica progresión, desde formas simples a ornamentadas; del cuadrado al hexágono y al octógono, y desde muros pintados a decoraciones de estuco pasando por revestimientos de mármol y de jaspe. Evidentemente, en Estepa, la moda de las estructuras de camarín-torre fue más allá de 1760.

El camarín-torre de la iglesia de la Asunción

El conjunto de la iglesia de la Asunción es una joya artística gracias a la espléndida muestra pictórica del dieciocho que nos ofrece. El esquema iconográfico del templo[11] gira en torno a la vida de la Virgen. Existió en su origen una iglesia en 1616 pero fue derribada construyéndose un nuevo oratorio en 1652. Siempre ha estado vin-

[10] DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel A. "La Archicofradía de Nuestra Señora del Carmen (Estepa)". *Revista Escapulario del Carmen* (Jerez de la Frontera), 2002, pp. 15-20; CALDERÓN ALONSO, Germán. "Los intentos ilustrados de reforma de la religiosidad y la cofradía estepeña de Nuestra Señora del Carmen" en Rodríguez Becerra, Salvador, coord. *Religión y Cultura*". Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Fundación Machado, 1999, T. I, pp. 95-110.

[11] VV.AA. *La iglesia de la Asunción (Estepa)*. Estepa, 2006, s. i.; QUILES GARCÍA, Fernando. "La pintura en Estepa durante los siglos XVII y XVIII" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1998, pp. 457-495; RIVAS CARMONA, Jesús. "El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen y su autor" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, op. cit., p. 442. AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense* (1886). Granada, 1975, p. 358; MORALES, Alfredo José *et al*. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 648.

culada con el Real Hospital de pobres enfermos de la Asunción cuya cofradía hospitalaria regentaba la iglesia y el dispensario. La profusa decoración de su interior data del siglo XVIII y manifiesta de forma clara la barroca expresión del 'horror vacui'. Los autores del *Catálogo Arqueológico de Sevilla y su provincia* interpretaron el espacio conformado por la torre-camarín de la Iglesia de la Asunción como una estructura *perfectamente singularizada en función del todo.*[12] Al exterior el camarín-torre dibuja un hexágono estructurado en dos cuerpos divididos por un cornisamento hacia su cuerpo intermedio. En cada uno de sus tres flancos visibles se disponen pares de pilastras que concluyen en dicha cornisa sobre la que se disponen sus respectivos pináculos. En el paramento más trasero se abren tres vanos de luz, el inferior corresponde a la cripta, le sigue en sentido ascendente el de la sacristía, en su cuerpo intermedio, algo mayor y sobre éste su ubica el del camarín con una apertura espacial más desarrollada. Son de sección rectangular y se coronan con un arco cuyo intradós se encuentra abocinado. Esta olvidada y desconocida cripta se circunscribe por medio de un hexágono en cuya parte central destaca un grueso pilar de ladrillo donde descansan los nervios que conformarán desde el paramento los distintos paños de la bóveda rebajada. La solería esta compuesta por ladrillos de barro dispuestos en aspa. Uno de los muros laterales conserva un espacio abierto en el paramento a modo de nicho, y aunque el resto de las estructuras murales se encuentra tapiadas por sucesivas intervenciones recientes, debieron de albergar en sus lienzos nichos dispuestos horizontalmente. La escalera de la cripta posee quince peldaños y se cubre con bóveda de medio cañón, gira en su bajada hacia la izquierda encontrándose la cripta hacia su costado derecho y en dirección frontal la salida al patio trasero. Todo este trayecto se cubre con bóveda de arista, al igual que el hueco de la escalera y el primer cuerpo de acceso a ésta. Del muro frontero de bajada al panteón cuelga una gran cruz de madera teñida en negro con mutilados restos de los instrumentos de la pasión y calavera a los

[12] HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1954, T. IV, p. 70; KUBLER, George. "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", op. cit., 290; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 118; GÓMEZ PIÑOL, Emilio. "Camarines estepeños: origen y función" en *Actas de las IV Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1998, p. 625.

pies. La solería en este tramo, al igual que en la cripta, es de ladrillo de barro en aspa.

La sacristía se localiza detrás del altar mayor, justo encima de la cripta y debajo del camarín, de cuya estructura forma parte. Tiene dos accesos, uno directo a través de las puertas que se abren en el banco del retablo mayor y otro indirecto que se encuentra en la capilla colateral del presbiterio debajo del espacio que ocupa la escalera del camarín. Se estructura por medio de un hexágono tal y como describe su planta, se cubre con bóveda rebajada de seis paños desde cuyo centro parten las ramificaciones de los nervios hacia cada uno de sus respectivos paramentos formando en estos arcadas de medio punto. El pavimento se compone de losas de barro vidriadas con formas geométricas entrelazadas. En el costado izquierdo de esta dependencia se habilita un espacio intermedio que sirve de tránsito entre la bajada de la cripta, el acceso a la sacristía y la subida al camarín, estructuralmente se corresponde con el hueco existente entre la escalera del panteón y la del camarín. La sacristía es una habitación sencilla que deja ver en sus paredes el trazado hexagonal de su planta. La escalera de acceso al camarín, en el extremo izquierdo de la cabecera de la iglesia, es continuación estructural de la del panteón, consta de veintiún peldaños y gira en su meseta hacia la derecha encaminándonos hacia el camarín de la patrona estepeña. Su techumbre se compone de un arco de medio punto seguido de una cubierta lisa. Este tramo conecta el mundo de lo íntimo y lo divino con el mundo terrenal y se constituye como un espacio de tránsito entre estos dos niveles. Por ello, es aquí donde se encuentran los numerosos exvotos populares, como máxima expresión devocional hacia la Virgen de aquellos fieles que en momentos de necesidad material o espiritual se le encomendaron obteniendo por su mediadora intercesión la gracia fecunda de la divinidad. El conjunto que conforma la torre-camarín de la Iglesia de la Asunción es el más antiguo de los que se construyeron en Estepa a lo largo del siglo XVIII. Esta obra fue financiada por el acaudalado Salvador del Barco y Robles, como lo atestigua su testamento de 1716 en el que estipula que (...) *para mayor veneración desea el otorgante que se le haga camarín donde se coloque dicha Santa imagen, desde luego declara que todo*

su caudal es su voluntad se aplique y desde luego lo aplica para la obra de dicho camarín en cuanto fuere necesario y que no se aplique a otro fin alguno.[13] A raíz de la muerte de D. Salvador se produjeron algunos incidentes entre los albaceas testamentarios y la cofradía hospitalaria de Nuestra Señora de la Asunción. Éste había dispuesto que sus albaceas, el Marqués de Estepa, el Vicario eclesiástico de la villa y el sacristán mayor de Santa María, hiciesen una almoneda de todos sus bienes para llevar a cabo todas las disposiciones sobre sus funerales. La cofradía reclamó no haber participado en las sesiones de venta de los bienes de su benefactor y esto ocasionó un pleito que dio lugar al inmediato embargo de los fondos y el consiguiente retraso de las obras iniciales del camarín. A través de estos documentos conocemos los nombres de algunos de los alarifes[14] que intervienen, pero nada sabemos del arquitecto que perfila sus trazas. Las obras del camarín, por lo tanto, dan comienzo en 1716 y parece claro que su conclusión arquitectónica fue anterior a 1746, momento en el que se pasa a la siguiente fase decorativa con el estofado del retablo. Es esta construcción un capítulo brillante de la arquitectura barroca estepeña y constituye un apartado artístico pleno de interés. Dentro de la clasificación constructiva y tipológica podemos identificar, sin lugar a dudas, el conjunto de este espacio como camarín-torre, modelo que alcanza su más álgida evolución en la Andalucía dieciochesca. Su planta sigue perfilada por un hexágono repitiendo la distribución inferior del panteón y la sacristía, la puerta de acceso posee tanto el intradós como las jambas capialzadas. En el muro trasero opuesto a la embocadura del camarín se abre un vano que inunda de luz toda la estancia. El zócalo recorre todo el perímetro salvando los espacios abiertos de la puerta, la ventana y la embocadura. La decoración mural está formada por una elegante profusión pictórica de rizadas hojas de cardo, guirnaldas, flores, *candelieris* policromados y estofados de traza barroca y una celestial corte de ángeles que inunda toda la estancia, esta exuberante ornamentación pictórica desarrollará un

[13] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección V, Serie Vicaria de Estepa, Leg. 104.
[14] AGAS, Sección V, Serie Vicaria de Estepa, Leg. 104. El 15 de marzo de 1716 Francisco López, maestro de albañil y alarife de la obra, junto con Andrés Pérez Palomino, maestro calero, declararon haber pasado la semana anterior trabajando en las zanjas (de la cripta) y en fabricar cal, por los que solicitan se les pagasen sus salarios, interrumpidos por el embargo de los fondos legados a la Cofradía de la Asunción.

verdadero *horror vacui*. El programa iconográfico se centra en la salvación de las ánimas por la intercesión corredentora de María.

El camarín-torre de la iglesia del Carmen

El origen de la iglesia del Carmen[15] fue la ermita del Cristo de la Sangre[16] que al menos desde el último tercio del siglo XV existía cerca de los muros de la villa, en el arrabal. Dicha Ermita poseía también un hospital de pobres transeúntes bajo la advocación de Corpus Christi, ambos fueron trasladados a expensas de Juan Martín Formariz a la esquina de las calles Santa Ana con Mesones en torno a 1662. En su nuevo emplazamiento el dispensario estaba próximo a la Ermita del Cristo de la Sangre "abajo (de la plaza del Carmen) la Casa Hospital en que se albergan los pobres desvalidos".[17] Hacia 1692 con la erección en esta ermita de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen la devoción cristífera irá decayendo en favor de la mariana, pasando a presidir la iglesia desde el segundo tercio del siglo XVIII la Virgen del Carmen. El camarín[18] de la Virgen, en 1718 estaba ya en construcción concluyéndose en 1748 aún sin decorar, se circunscribe dentro del tipo llamado camarín-torre que tiene una unidad de diseño casi autónoma, la cual alcanzó su total desenvolvimiento en esta región. Será la cofradía hospitalaria del Carmen la que acometa la empresa constructiva y decorativa ayudada por las donaciones de la devoción popular. Así nos encontramos, en 1749, con el siguiente testamento otorgado por el presbítero Diego Martín de Dueñas en el que nombra por su "legítima y universal heredera a Nuestra Señora del Carmen, sita en esta villa, para que

[15] DÍAZ, Ezequiel. A. *et al*. *Cuadernos de la Estepa Monumental: iglesia de Nuestra Señora del Carmen*, Estepa, 2000, pp. 2-19; DÍAZ, Ezequiel. A. "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín de Arte*, 2002, n. 23, Málaga, pp. 253-281; AGUILAR, A. *Memorial Ostipense...*, op. cit., p. 384; MORALES, Alfredo José *et al*. *Guía artística de Sevilla y su provincia...*, op. cit., p. 647.

[16] AGAS, Ordenanzas de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen, pp. 41-71; BARCO, A del. *La antigua Ostippo y la actual Estepa* (1788). Estepa, 1994, p. 258. Archivo del Convento de San Francisco de Estepa (ACSF), Libro de Fundaciones, 1805; AGAS, Sección III, Serie Justicia y Hermandades, Leg. 139.

[17] Archivo Histórico Nacional (AHN), Inventario de Hermandades de Estepa, Sección Consejos, Leg. 7008, Lib. 2, 4. *Expediente en virtud de Real Orden sobre que se recojan las Ordenanzas de las Hermandades, y sus caudales, rentas, fincas o alhajas,* año 1791.

[18] HERNÁNDEZ, J., SANCHO, A. y COLLANTES, F. *Catálogo Arqueológico...*, op. cit., Sevilla 1954, p. 68.

con dicha herencia le ayuden al adorno de su camarín".[19] Sabemos documentalmente que el estofado del camarín fue encargado a Francisco Cerrillo del Rey, maestro de dorador de Écija que se obligó en 1752 "a favor de la Hermandad y Cofradía del Carmen a estofar el camarín de la Ermita del Carmen en precio de 8000 reales de vellón".[20] La configuración iconográfica del templo y camarín se centra en torno a la advocación mariana carmelita. El *Catálogo Arqueológico de Sevilla y su provincia* como estudio precursor nos indica que:

> "siguiendo la pauta de varias iglesias locales el camarín (del Carmen) constituye una ordenación arquitectónica en función del templo, pero con entera independencia de él, (...) pero, realmente, lo que constituye el interés especial de estas tres iglesias estepeñas es la decoración, que responde a una perfecta unidad estilística, de sentido estético barroco".[21]

Aparentemente al exterior el camarín[22] es una torre cuadrada, construida con ladrillos. Tan sólo se puede apreciar al completo el lado de la torre que da a la calle Cristo de la Sangre. Se configura mediante cuatro pilastras almohadilladas con una ventana enmarcada por molduras y rematada por un frontón triangular sobre el cual se superpone otra ventana, también enmarcada por molduras, un frontón partido sobre ella y una hornacina, flanqueada por dos especies de pináculos circulares. Entre ambas ventanas aparece un falso óculo con moldura estrellada, todo ello en ladrillo tallado. La torre se completa con un antepecho cuadrangular, coronado por una especie de bolas, sobre el que destaca la cúpula del camarín, trasdosando su estructura octogonal y sobre ésta una falsa linterna; se remata todo el conjunto con una singular veleta. La existencia en esta iglesia de un panteón era desconocida hasta hace pocos años, pero por un inventario de 1791 sabemos que bajo la sacristía había una cripta. Nos

[19] Archivo de Protocolos Notariales de Estepa (APNE), Leg. 254, p. 221, año 1749.
[20] APNE, Leg. 256, p. 432, año 1752.
[21] HERNÁNDEZ, J., SANCHO, A. y COLLANTES, F. *Catálogo Arqueológico...*, op. cit., p. 65; También en KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...*, op. cit., p. 290; CAMACHO, R. *Málaga Barroca...*, op. cit., p. 118; Id. "La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga". *Cuadernos de Arte*, 1986, n. 8, p. 10.
[22] KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...*, op. cit., p. 290; HERRERA, F. J. "Estepa como centro demandante de retablos: la dependencia del entorno" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1998, p. 529; RIVAS, J. "El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen..., op. cit., pp. 407-447.

indica el citado manuscrito que guardaba el panteón:

> "2 mesas ordinarias, 2 sillones de bagueta, 1 escalera grande, 1 escalera para las lamparas, 1 banca sin respaldo, 2 columnas y 4 basas para ellas, barios remates de jaspe negro para la conclusión de la escalera (del panteón), mula y hacheros para entierros, 1 armazón en que estaba el Señor de las Penas en casa del Sr. Melgar, 1 altar con San Agustín de bulto, 1 frontalera de palo, 10 candeleros de palo, 2 floreros de palo".[23]

Posiblemente este espacio[24] además de lugar de enterramiento de los comitentes estaba destinado para el oficio litúrgico de carácter privado, como lo atestiguan los diferentes enseres propios de la liturgia conservados en él. Otro inventario[25] de finales del siglo XVIII nos indica que el panteón ubicado bajo la sacristía ocupaba toda ésta y parte de la antesacristía, lo que nos puede explicar la existencia de dos columnas centrales, al ser una estancia de mayores dimensiones, en lugar de una como posee el espacio superior. En los inventarios[26] de 1692 y 1703 aún no se hace alusión a la existencia de la cripta, lo que nos advierte que su construcción debió ser posterior a estas fechas. Con bastante posterioridad, ya en época decimonónica, un desconcertante inventario[27] de 1835 omite referencia alguna a la existencia de esta estancia, lo que nos resulta cuanto menos insólito, ya que entendemos que debió de producirse una lamentable omisión o cambio de uso y no la prematura extinción de esta capilla necrológica con poco más de tres cuartos de siglo. Entre 1755 y 1778 se enterraron, al menos que conozcamos documentalmente,[28] en este panteón catorce personas todas, al parecer, miembros de la hermandad hospitalaria de Nuestra Señora del Carmen y algunas de ellas con el correspondiente permiso del hermano mayor de la cofradía.[29]

[23] AHN, Inventario de Hermandades de Estepa..., doc. cit., Leg. 7008, Libro 2 (4).
[24] A finales del siglo XVIII quizás algunas de sus dependencias hacia también funciones de almacén.
[25] AGAS, Sección III, Serie Hermandades, Leg. 143B, año 1797.
[26] AGAS, Sección III, Serie Hermandades, Leg, 136, años 1692 y 1703.
[27] AGAS, Sección V, Serie Vicaria de Estepa, Leg, 451, año 1835.
[28] Archivo Parroquial de San Sebastián de Estepa (APSS), Libros de Cláusulas Testamentarias de 1718-1737, 1747-1769, 1766-1779, Capellanías y Memorias n. 1, Libro de Cláusulas Testamentarias n. 4.
[29] El panteón carmelitano podría haber estado ubicado en alguna estancia anexa del lado de la Epístola, próxima a la entrada lateral del templo y la escalera del camarín.

La sacristía tiene planta cuadrada con doble acceso, uno desde la puerta del lado del Evangelio del retablo mayor y otro desde la antesacristía[30] o escalera del camarín. Se estructura mediante una columna toscana central sobre basamento de la que parten cuatro arcos fajones que describen a su vez cuatro bóvedas de arista decoradas con motivos pictóricos, son de similar cronología que las del camarín, pero ejecutadas con un concepto diferente. Continúa el mensaje mariológico, entre los motivos de rocalla y los elementos florales que lo cubre, los símbolos marianos que se representa son el pozo y la fuente entre escudos carmelitas. Las pinturas de la pared de la cajonería están ejecutadas con el mismo concepto ornamental que las de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia (del convento franciscano). Sobre un fondo verde seco aparecen motivos vegetales y geométricos enlazados, así como pájaros y puntas de festón pintados en rojo y azul con perfiles de oro. La caja de la escalera de acceso al camarín es de planta cuadrada y tiene aproximadamente las mismas dimensiones que la sacristía, de la cual arranca, con rampas alrededor de los cuatro lados del cubo, con solería de mármol rojo, al igual que los peldaños de la escalera, a excepción de los dos rellanos. Se cierra por bóveda barroca, con tres ventanas termales en los medios puntos que describe ésta, rematada con un florón central. Jalonando la pared de subida al camarín se encuentra una colección de exvotos, dedicados a la Virgen del Carmen de los siglos XVIII y XIX, expresiva manifestación popular de la fervorosa devoción mariana por su intercesión en favor de sus fieles. El camarín describe una planta cuadrada presentando tres espacios abiertos en sus muros, como son la puerta de acceso, el vano que da luz a la estancia y la embocadura del camarín. La solería alterna formas ovales de sección cuadriculada con tonos blancos y negros[31]. El zócalo que recorre el camarín es de jaspe rojizo y negro con enmarcamiento cuadrangular y elíptico en el que se inscribe un óvalo con los emblemas marianos de las letanías lauretanas, se componen estos por medio de incrustaciones de mármoles de colores. En su realización debió actuar Andrés de Zabala que entre 1763 y 1768 ejecuta la magnífica portada de esta

[30] AHN, Inventario de Hermandades..., op. cit., La antesacristía y escalera poseía los siguientes enseres*: 8 faroles ordinarios para de noche, (...) 1 cuadro grande en dicha escalera.*

[31] RIVAS, J. F. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del barroco andaluz*. Córdoba, 1990, p. 144.

iglesia por encargo de la Hermandad del Carmen. El primer cuerpo esta completamente decorado con arquitecturas fingidas cuya disposición y estructura se repite en cada uno de los paramentos. El segundo cuerpo esta compuesto por cuatro lunetos y sus respectivas pechinas que darán paso a la cúpula, en estos lunetos se abren ventanas termales, dos reales y dos fingidas. El tercer cuerpo esta compuesto por la cúpula que se halla dividida en ocho paños por medio de unas pilastras que arrancan de unas grandes ménsulas 'aveneradas' que rompen la cornisa, cada una de estas molduras coinciden con el nacimiento de los respectivos nervios de la media naranja. La lectura iconográfica podría ser la de una acción salvífica por la corredentora mediación de María Virgen como intercesora suprema ante el género humano.

El camarín-torre de la iglesia de los Remedios

El templo[32] se reconstruyó a partir del primer tercio del siglo XVIII, sobre la primitiva Ermita de la Vera Cruz de época santiaguista,[33] *pues tenía sobre la puerta las armas de la Orden (de Santiago) en una lápida que se quito poco ha, con el motivo de abrir una ventana grande.*[34] El edificio amenazaba ruina en 1684, pero con el establecimiento en esta iglesia de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de los Remedios y su correspondiente fusión con la antigua Cofradía de la Vera Cruz en torno a 1733, se acometió por parte de la corporación rosariana la remodelación de la primitiva ermita y su ampliación con la torre-camarín como espacio preeminente destinado a la Virgen de los Remedios, titular de la nueva cofradía en auge. Al igual que ocurrió en la iglesia carmelitana la devoción cristífera, en este caso de la Vera Cruz, irá decayendo en favor de la mariana, pasando a presidir la iglesia desde el último tercio del siglo XVIII la Virgen de los Remedios. No se comienza la construcción del camarín hasta 1754 concluyéndose definitivamente en torno a

[32] AA.VV. *Cuadernos de la Estepa Monumental: iglesia de Nuestra Señora de los Remedios*. Estepa, 1999, pp. 15-74.;AGUILAR, A. *Memorial Ostipense...*, op. cit., pp. 371-376; MORALES, Alfredo José *et al*. *Guía artística de Sevilla y su provincia...*, op. cit., pp. 645-655.

[33] La villa de Estepa perteneció a la orden de Santiago desde 1267 hasta 1559, siendo vendida en esta fecha a la familia genovesa de los Centurión, creándose así el marquesado de Estepa.

[34] BARCO, A del. *La antigua Ostippo y la actual Estepa*..., op. cit., p. 150.

1790. El referido *Catálogo Arqueológico de Sevilla y su provincia* nos dice respecto a este espléndido espacio mariano que "la capilla mayor y, sobre todo, la ordenación constituida por el camarín y la sacristía construida bajo él, constituyen un conjunto que podemos considerar como antológico en el barroco español del siglo XVII-I",[35] de la misma forma el profesor Bonet Correa nos indica que "el bellísimo (camarín) de los Remedios en Estepa, posee una riqueza ornamental de difícil paralelo".[36] Por las puertas laterales del retablo, ubicadas en el banco del mismo, se accede a la sacristía de la iglesia, cuya planta octogonal está cubierta por una bóveda rebajada de ocho paños dando lugar a sendas exedras trilobuladas, encontrándose las tres de su parte frontera ricamente decoradas a modo de retablo con rocallas y estípites. La escalera de subida al camarín se ha provisto de una baranda de forja decorada con figuras estilizadas de aves. El zócalo y el suelo realizado en mármol va combinando los tonos rojizo, blanco, negro y gris, con una decoración geométrica y estrellada en las mesetas. Este espacio está cubierto por una bóveda de ocho paños sobre trompas y su clave se ornamenta con un florón de hojas de cardo. La colección de exvotos estaba en la subida al aposento mariano. El camarín de la Virgen de los Remedios es quizás uno de los mayores tesoros arquitectónicos de barroco sevillano. Las obras para la construcción del camarín comenzaron en 1754 bajo la dirección del arquitecto Cristóbal García, pero consta que desde 1758 y hasta 1790, año en el que se concluye definitivamente el camarín, es Nicolás Bautista de Morales[37] el maestro encargado de dicha obra. Su concepción gira en torno a la imagen Virgen de los Remedios, dando lugar a un espacio de mágica divinidad que invita al recogimiento y la intimidad de los fieles. La planimetría define este camarín por medio de una planta octogonal en la que cada una de sus caras se curva hacia el interior a modo de exedra, el pavimento y el zócalo es obra de los maestros canteros Juan Antonio Blanco y Andrés de Zabala y su realización se fecha entre 1781 y 1782. Se compone de

[35] HERNÁNDEZ, J., SANCHO, A. y COLLANTES, F. *Catálogo Arqueológico*..., op. cit., p. 57; También en KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...*, op. cit., p. 290; CAMACHO, R. *Málaga Barroca*..., op. cit., p. 118; BONET, A. *Arquitectura Barroca...*, op. cit., p. 213.

[36] BONET, A. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, 1978, p. 213.

[37] AGAS, Sección V, Serie Vicaria de Estepa, Leg. 394 y 404. Entre 1739-1741 y 1779-1781 se conoce documentalmente su actuación como mayordomo de cuentas de fábrica de la villa de Estepa.

placas negras, blancas y rojas de mármol, con formas romboidales y cuadradas, que convergen en el centro donde la combinación dibuja una estrella de diez puntas. El diseño de esta solería[38] se concibió poniendo en práctica un juego de volúmenes espaciales que consigue crear en el visitante un efecto óptico envolvente y muy llamativo. Los paramentos del camarín se componen de zócalo, dos cuerpos (el segundo de mayores dimensiones que el primero), entablamento y una cornisa sobre la que apea la bóveda de media naranja. El zócalo se compone de mármoles de diferentes colores, destacando la utilización del mármol negro para el enmarque de las cartelas, reservándose el jaspe para los fondos y el mármol de agua para decorar el centro, sobre las cartelas se combina una cornisa con los tres tipos de mármoles ya descritos. El resto de los muros y la bóveda alternan de forma admirable la arquitectura, las yeserías, la decoración pictórica al fresco y sobre lienzo junto con la escultura exenta y de altorrelieve. Tanto los trabajos de yesería como las tallas fueron realizadas hacia 1777 por el escultor antequerano Diego Márquez, el dorado y el estofado corrió a cargo de Salvador de Jódar Romero y las obras de carpintería las llevó a cabo Antonio Cornejo hacia 1760.

El camarín malagueño de la Victoria y los camarines estepeños

Aspectos como la ubicación del camarín-torre en la cabecera del templo tras el altar o retablo mayor, la superposición tripartita de cripta, sacristía y camarín; la disposición del panteón bajo la línea de tierra del edificio, la colocación de la escalera de acceso a las diferentes plantas en un lateral de la torre, la distribución de la sacristía en la misma cota que el suelo de la iglesia, la división arquitectónica del camarín en zócalo, primer cuerpo, cornisa, segundo cuerpo, cornisa y cúpula; la iluminación natural por medio de ventanas ubicadas en el primer o segundo cuerpo, la titularidad de advocaciones marianas de gloria[39] en los camarines, o la profusa decoración barroca de carácter mariológico combinando pintura mural y sobre lienzo con yeserías y escultura, manifestaran una clara y evidente influencia del

[38] Las formas geométricas romboidales y los materiales utilizados guardan una estrecha relación con el pavimento de la Capilla del Cristo del Amparo de la catedral malacitana.
[39] Virgen de la Victoria en Málaga y Vírgenes de la Asunción, Carmen y Remedios en Estepa.

colosal camarín-torre malacitano sobre las singulares torres-camarín estepeñas. De la misma forma las cúpulas del presbiterio y del camarín se encuentran aproximadamente a la misma altura localizándose ambas en el eje de simetría de los templos. Esta peculiar disposición arquitectónica de la doble cúpula en las cabeceras de las naves centrales lo encontramos en las torres-camarín estepeñas al igual que en el primigenio modelo malacitano. Aunque no todos los elementos arquitectónicos y espaciales presentes en los camarines-torre ostipenses serán similares al malagueño. Por ejemplo, la existencia de una columna central toscana en la cripta y sacristía solo se dará en el santuario mínimo y en la iglesia estepeña del Carmen. De igual manera la caja de la escalera de los camarines de la Victoria y de la Asunción se cubrirán con techumbre plana a diferencia de los del Carmen y los Remedios que se rematan con sendas bóvedas dieciochescas. Otro elemento diferenciador entre los camarines estepeños y malacitano estará en la disposición planimétrica, ya que los ostipenses mantendrán la misma planta en los diferentes niveles (de cripta, sacristía y camarín), mientras que el malagueño describe un cuadrado en la cripta y sacristía, y un octógono en el camarín. Respecto a las dimensiones de los camarines el de mayor envergadura será el de la Virgen de la Victoria con 22 metros de alto y 8,5 metros de ancho aproximadamente, mientras que los estepeños oscilaran entre los 11 y 14 metros de alto y los 6 o 7 metros de ancho.[40] La evidente magnificencia del camarín malacitano expresa su modélica proyección en los ejemplos estepeños.

El camarín-torre andaluz será reconocido, desde el punto de vista iconográfico, como un receptáculo que alberga un "encendido y reprimido amor a la mujer y a la madre entrañadas en la pureza, intachable e inaccesible de la Virgen, auténticas estancias para una reina".[41] Debido a la expansión del fervor a la Virgen María durante el Barroco su figura será considerada como la victoria sobre la herejía

[40] La sacristía del santuario mínimo de la Victoria tiene 4 metros de alto por 8,5 de ancho, y el panteón 3,5 metros de alto por 8,5 de ancho. La sacristía de la iglesia estepeña de la Asunción posee 3,75 metros de alto por 6,25 metros de ancho, y la cripta 3 metros de alto por 6,25 de ancho.

[41] BONET, A. *Andalucía barroca…*, op. cit, p. 206. Es un *(…) dormitorio, tocador, salón profano, espacio sacro, habitación íntima, vestidor, trasalcoba, lugar de guardar preseas, arca, cofre secreto, joyel, oculto tesoro*.

emanada de la Reforma. La lectura espacial de la torre-camarín deberá realizarse de forma ascensional y escalonada siendo considerado un espacio de afectación psicológica como efecto persuasivo para mover a los sentimientos. En esta "montaña sagrada"[42] confluyen el cielo y la tierra simbolizando el ascenso espiritual y cognoscitivo del devoto. El camarín suele ser un espacio centralizado tendente al círculo y se cubre por cúpulas a modo de bóveda celeste al introducirnos en una 'tierra pura'.[43] Si la cripta alude al purgatorio, la sacristía se ajusta a la idea de vida terrenal mientras que el camarín representa el cielo en un simbolismo ascensional que busca la superación de la condición humana limitada para recobrar, por medio de la Virgen María (como nueva Eva), la perfección divina perdida por el pecado original. La luz natural y el ambiente envolvente serán mecanismos psicológicos y sensoriales que influirán en las emociones afectivas del penitente. Desde el punto de vista iconológico se ensalzará la victoria de la Virgen en un marco de júbilo y optimismo, donde la refulgente iluminación y el abigarrado decorativismo propiciaran el éxtasis del espíritu al culminar el periplo místico iniciado en el purgatorio. El deseo de grandiosidad, la tendencia a la ilusión, la riqueza del decorado, y el dinamismo[44] de líneas, plantas y alzados enmarcaran una teatralidad[45] donde el fiel será incorporado a la escena como un personaje de excepción. La torre-camarín respecto al templo presenta una independencia formal y física, aunque desde el punto de vista conceptual y abstracto obedece a una unidad significativa. Por este motivo los espacios autónomos del Barroco han gozado siempre de indudable particularidad en Andalucía durante la segunda mitad del Siglo de Oro y a lo largo del todo el siglo XVIII.

El carácter de arquitectura íntegra de algunos camarines adosados en muchos casos con posterioridad a los templos primigenios se manifiesta de igual forma en Hispanoamérica. Como es el caso de los camarines mexicanos los cuales se caracterizan, entre otros

[42] ARCOS, J. Mª. "Camarines barrocos en la comarca de la Serena (Badajoz)". *Norba Arte*, 2000-2001, n. XX-XXI, pp. 87-104.
[43] ELIADE, M. *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 41-42; Id. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981, p. 378.
[44] BOTTINEAU, Y. *Barroco II. Ibérico y latinoamericano*, Barcelona, 1971, p. 83.
[45] OROZCO, E. *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, pp. 39-122.

aspectos, por describir plantas cuadradas, rectangulares y sobre todo centralizadas donde predominan las formas octogonales. Suelen ubicarse detrás de los retablos accediéndose a ellos desde la iglesia a través de la sacristía. Esta estructura arquitectónica y distribución espacial, la cual recuerda en cierta manera a los camarines andaluces, queda patente en los camarines mexicanos del Santuario de Ocotlán (Tlaxcala), de la iglesia parroquial de San José (Puebla), en el convento de Santo Domingo de Sombrerete (Durango), en el convento de San José de Tula de Allende (Hidalgo) y en el convento de Santo Domingo de Atcapotzalco (México D.F.).[46] En Extremadura se desarrollará de forma generalizada el modelo de camarín-torre de igual manera por influencia andaluza ya que fue en tierras del Guadalquivir donde esta modélica construcción barroca desarrollo y alcanzó su máxima plenitud.

La variada interpretación iconográfica de las torres-camarín

Debido a la influencia tipológica y arquitectónica del camarín malagueño de la Victoria sobre los oratorios marianos estepeños debemos valorar, no sin cierta prudencia y entendiendo su característica circunscripción a un ámbito provinciano, la posibilidad de que esta concomitancia constructiva llevase aparejada un influjo iconográfico[47] en la correspondiente estructuración espacial de cada uno de los diversos cuerpos de estas torres-camarín. Juan Temboury[48] interpretó, primeramente, el santuario mínimo como una adaptación

[46] PRADOS, J. Mª. "Camarines barrocos mexicanos" en *IX Simposio hispano - portugués de Historia del Arte*, 1999, Orense, pp. 943-952.

[47] Las poesías de San Juan de la Cruz (1542-1591) *Cántico Espiritual, Noche oscura* y *Llama de amor viva*, expresan la mística y ansiada búsqueda amatoria de los esposos donde el alma (esposa) busca a Dios (esposo) para unirse con ella en su amor divino. Tanto el *Cántico Espiritual* como *Noche oscura* están inspirados e influenciados por los lances amorosos del *Cantar de los Cantares* (17, 24 y 30). En el *Cántico Espiritual* el alma perdida busca y encuentra al amor divino (Dios), en la *Noche oscura* el ánima se goza de haber llegado al estado máximo de perfección célica con la unión divina por la negación espiritual, y en el poema *Llama de amor viva* el alma gozará de la íntima presencia del amor de Dios. Consideramos que la mística búsqueda y unión amatoria entre el alma y la divinidad, presente en la poemogonía sanjuanista, también pudo influir en la estructura programática de estas torres-camarín. BARRIENTOS, A. y RODRIGUEZ, J. V. *Lira mística...*, op. cit., pp. 71-140.

[48] TEMBOURY, J. *Informes histórico artísticos de Málaga*. Málaga, 1974, T. 1, pp. 95-105; SEBASTIÁN, S. "El *Pía Desideria* de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura". *Boletín de Arte*, 1981, n. 2, pp. 9-28; Id. "La iconografía de la Virgen", *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 195 y ss. CAMACHO, R. "La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga…, op. cit, pp. 5-10.

iconográfica al espacio arquitectónico de los postulados contenidos en los *ejercicios ignacianos*. Santiago Sebastián[49] relaciona cada uno de los espacios del camarín malagueño con las tres edades de la vida interior, la cripta de los Condes de Buenavista se manifiesta iconológicamente como el estado primario del alma pecadora perteneciente a la Vía Penitente, la sacristía junto con la escalera del camarín como espacio intermedio en el tránsito de las almas se concibe como desarrollo de la Vía Iluminativa, mientras que a lo largo del envolvente camarín el ánima purgada experimentaría el místico éxtasis de la unidad divina entre el alma purificada y la corredentora de la gracia. Esta misma espacialidad tripartita, en sentido ascendente, ha sido identificada[50] con los niveles cósmicos de infierno, tierra y cielo, respectivamente. Las pecaminosas ánimas iniciaran un tortuoso camino, cuya finalidad ascensional buscará el perfeccionamiento espiritual del ser en unión íntima con la divinidad.

Consideramos que este mismo esquema programático estructura la concepción iconográfica de las torres-camarín ostipenses, vertebrando su corpus argumental en la salvación de las ánimas por la intercesión corredentora de María. La Vía Purgativa como estado de la reflexión espiritual a través de la penitencia y la invocación divina, encuentra su marco de expresión en la cripta. El alma descarriada, bajo la protectora mirada de la mediadora virginal, irá conociendo en esta capilla mortuoria la precariedad mundana de la existencia corpórea y la salvífica redención de los pecados por la contrita penitencia. La sacristía y la escalera ocuparán el espacio correspondiente a la Vía Iluminativa, en la que el alma aún cargada con algunas imperfecciones iniciará el conocimiento de las aptitudes necesarias para llegar a la anhelada contemplación de la célica gracia. En esta vía de iluminación espiritual la oración contemplativa será fundamental por lo que el alma buscará desconsolada la luz celestial que le lleve a la adulación del amor virginal, en su camino ascendente por la inmaculada blancura de la escala, numerosos exvotos marianos iluminaran la enardecida fe del espíritu confiado en

[49] SEBASTIÁN, S. "El *Pía Desideria* de Hugo Hermann y el Santuario..., op. cit.", pp. 25-28.

[50] RODRÍGUEZ, N. "La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga, una imagen textual". *Boletín de Arte*, 1996, n. 17, pp. 239-252.

la suprema intercesión de la corredentora. La Vía Unitiva proporcionará al alma cristiana, a través de la exuberancia decorativa del camarín, la ansiada unión mística con María en este paradisíaco edén mariológico, culminando de esta forma el máximo perfeccionamiento espiritual en la mirífica *Domus Aurea* barroca que conforman las torres-camarín.

También podemos interpretar el programa iconológico, de estos santuarios marianos, por los comentarios litúrgicos contemplados en los Prefacios y misas comunes de Santa María Virgen tal y como se recogen en los *Missale Romanum*[51] desde finales del siglo XVII. El contenido estricto y la fundamentación intrínseca de esta liturgia a pervivido inalterada, solo en sus formas, desde el Concilio de Trento. La lectura iconográfica que hacemos, de estas torres-camarín, es la de una acción salvífica por la corredentora mediación de María Virgen como intercesora suprema entre los hombres y Dios. Esta protectora intercesión mariana sobre las almas pecadoras junto con la mesiánica promesa de la salvación eterna por la acción redentora de Cristo, estará constantemente presente en los textos litúrgicos como veremos. María es considerada templo sagrado y morada santa porque llevó en su seno al Redentor, ya que fue "templo santo para su Hijo" y como canta el prefacio "por el misterio de la encarnación y por su fe obediente se convirtió en Templo singular de tu gloria",[52] de la misma forma la definida estructura tipológica del camarín-torre será iconológicamente para las ánimas el 'seno materno' donde expiarán sus pecados y alcanzarán la ansiada glorificación, mediante la salvadora intercesión de la correspondiente advocación mariana. Es considerada por ello, María, la "primera morada y templo del Señor en la tierra, (...) porque elegiste su seno virginal como digna morada, (...) pues el que no cabe en el universo, al hacerse hombre se encerró

[51] *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. Iussu Editum, et Clementis VIII. Primun, nunc denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti. MDCLXIII*. La *Tabella Temporaria* y *Festorum Mobilium* abarca desde 1663 a 1697. *Misal Romano* del Concilio Vaticano II, 1969, Misa Común de Santa María Virgen, pp. 780-788, Prefacios de Santa María Virgen, pp. 144-153* y Prefacios de Difuntos, pp. 206-212*. Agradecemos al Rvdo. P. Manuel Jurado, O. Carm. su asesoramiento litúrgico.

[52] *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini...*, op. cit., "*Casa de Oro, (...) con toda clase de virtudes, Palacio Real, Ciudad Santa y Arca de la Alianza"*.

en tu seno,[53] es así mismo la esperanza pentecostal del espíritu, al unir sus oraciones a las de los discípulos, convirtiéndose en el modelo suplicante"[54] e intercesor para redimir las culpas filiales. La Virgen mostrará al alma penitente el tortuoso camino que habrá de seguir desde el estrato mortuorio en el que se encuentra hasta su salvación, pues "desde su ascensión a los cielos, acompaña con amor materno a la Iglesia peregrina y protege sus pasos hacia la patria celeste, hasta la venida gloriosa del Señor",[55] el alma errante y peregrina en la Vía Purgativa será guiada con amor maternal por María encaminando sus pasos hacia la liberación. Suplica el espíritu angustiado al amor divino que "por intercesión de Santa María la Virgen, líbranos de las tristezas de este mundo y concédenos las alegrías del cielo",[56] la contrita penitencia del ánima penada se ofrece ante María en rogativa para que por su mediación "nos libre del peso de nuestros pecados y vuelva así aceptable nuestra ofrenda delante de tus ojos (Señor)".[57] Alaba e implora, el espíritu atormentado, al amor divino con una reiterada suplica:

> "dichoso el vientre de María que llevo a tu Hijo (...) concédenos por su intercesión vernos libres de todas nuestras culpas, (...) te rogamos, Señor, que venga en nuestra ayuda la intercesión poderosa de la Virgen María, para que nos veamos libres de todo peligro".[58]

El alma continua errante su ascensional camino de purificación, bajo el amparo y refugio de María, que vela sin descanso el disciplinante caminar del alma peregrina en su tránsito por la Vía Iluminativa, la plegaria contemplativa y el verdadero arrepentimiento reportarán, al espíritu, una anhelada absolución contestada en una sincera jaculatoria: "(Señor) concédenos experimentar (por siempre) la intercesión materna, (...) que nuestros corazones encendidos por la luz del Espíritu Santo busquen a María".[59] Al final de la escala el ánima henchida de gozo, de la mano del amor divino y regocijada en su

[53] *Ibíd.*
[54] *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*..., op. cit.
[55] *Ibíd.*
[56] *Ibíd.*
[57] *Ibíd.*
[58] *Ibíd.*
[59] *Ibíd.*

imperturbable fe, entra en la Vía Unitiva produciéndose la mirífica y mística unión con la gracia virginal, este idílico empíreo será descrito por el alma glorificada como canta la antífona de adviento: "Cielos, destilad el rocío; nubes, derramad la victoria; ábrase la tierra y brote la salvación".[60] Alcanzada la gloria espiritual, por la mediación de la Virgen, el ánima bendecida obtendrá la inmortalidad de la vida eterna por la resurrección, ésta cantará jubilosa en el prefacio de difuntos "(...) en él brilla la esperanza de nuestra feliz resurrección; y así, aunque la certeza de morir nos entristece, nos consuela la promesa de la futura inmortalidad",[61] concluye con una exaltación a la bienaventurada Virgen María,[62] intercesora suprema de su salvación y glorificación: "(...) ella, concebida sin pecado, no fue contaminada por la corrupción del sepulcro; pues, siendo intacta en su virginidad, gloriosa en su descendencia y triunfante en su asunción, fue madre de Cristo".[63]

Conclusión

La conformación arquitectónica de la torre-camarín barroca dará a conocer una tipología autónoma de diseño constructivo emblemática en nuestra región durante el siglo XVIII, haciendo de este espacio un verdadero ejemplo de la conjunción interdisciplinar de las artes plásticas. No en vano, sus monumentales exteriores, sus exuberantes cúpulas, sus grandiosas dimensiones, el abundante decorativismo, la rica profusión pictórica y la portentosa teatralidad de su conjunto conforman todo un universo visual que se hace inabarcable, inundándolo todo con su genuino, singular, abigarrado y mágico barroquismo. Iconológicamente se relaciona cada uno de los espacios de la torre-camarín con las tres edades de la vida espiritual, exponiéndose como vertebración programática la salvación de las ánimas por la corredentora intercesión de la Virgen María.

[60] *Ibíd.*

[61] *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*..., op. cit.

[62] STRATTON, S. "La Inmaculada Concepción en el Arte Español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1998 T. I, vol. 2, pp. 4-126; ROBLES, A. A. "Escenografía teatral, festividad y decoración: el dogma de la Inmaculada y su proclamación en la Roma de Pío IX". *Boletín de Arte*, 2001, n. 22, pp. 219-224.

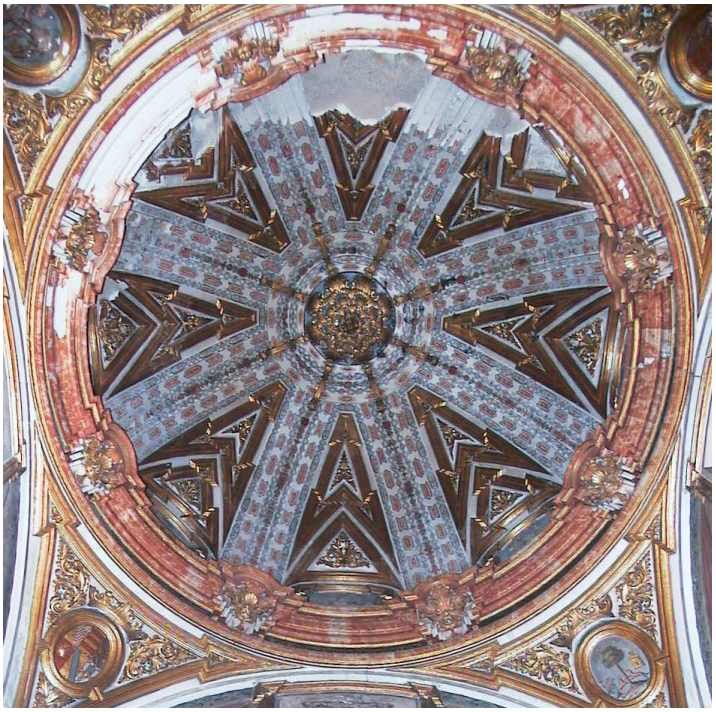
[63] *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*..., op. cit. Agradecemos a la Dra. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga) sus indicaciones.

"En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada".[64]



Fot. 1. Camarín de la Virgen de la Asunción. Estepa.

[64] BARRIENTOS, A. y RODRIGUEZ, J. V. "Lira Mística", *Logos*, 1993, n. 22, p. 136. San Juan de la Cruz, *Noche oscura*.



Fot. 2. Camarín de la Virgen del Carmen. Estepa.



Fot. 3. Camarín de la Virgen de los Remedios. Estepa.

ICONOGRAFÍA DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA EN LA PROVINCIA DE SEVILLA. ARTE Y DEVOCIÓN

Iconography of san Joaquin and santa Ana in the province of Seville. Art and devotion

Alberto J. FÍLTER GARCÍA

Resumen

El patrimonio histórico artístico religioso en la provincia de Sevilla es muy abundante tanto en número como en la calidad de sus obras. El culto a san Joaquín y santa Ana, muy arraigado en la provincia de Sevilla, nos ofrece un gran elenco de obras de arte para la devoción popular. Con un reparto bastante uniforme en todo el territorio provincial, podemos relacionar los motivos de veneración hacia san Joaquín y santa Ana, junto a la gran calidad artística de sus representaciones, realizadas muchas veces por artistas de primer nivel, y en otras ocasiones la menor calidad artística es suplida por la gran devoción de los fieles.

Palabras clave

San Joaquín, santa Ana, arte, devoción.

Abstract

The religious-artistic historical heritage in the province of Seville is so abundant both in number and in the quality of its works. The cult of san Joaquin and santa Ana, deeply rooted in the province of Seville, offers us a wide range of works of art for popular devotion. With a fairly even distribution throughout the province, we can relate the reasons for veneration towards San Joaquin and Santa Ana, together with the great artistic quality of their representations, often carried out by top-level artists, and on other occasions the lack of artistic quality is compensated by the great devotion of the faithful.

Keywords

San Joaquin, santa Ana, art, devotion.

Introducción

El conocimiento y difusión del patrimonio histórico artístico dentro de una comunidad ya sea de ámbito nacional, provincial e incluso local, es la base fundamental para una correcta conservación, transmisión de valores y una correcta administración del mismo. Es de vital importancia llegar a comprender y conocer las obras que por su importancia histórico artística nos brindarán una visión ampliada de nuestra historia y en definitiva de nosotros mismos; ya que el patrimonio o bienes culturales de un país constituyen el soporte material de tantos otros principios de su convivencia.

El concepto de patrimonio cultural designa a la herencia, material o inmaterial, recibida por una comunidad, para ser disfrutada y protegida por las generaciones presentes y también para ser transmitida, a su vez, a las generaciones que venideras. El Patrimonio Histórico Artístico de un pueblo no es sólo la suma de restos gloriosos de épocas pasadas; constituye un símbolo de la continuidad de la civilización en un territorio y el concepto que de la vida misma tuvieron otras gentes en otras civilizaciones.

Dentro de la provincia de Sevilla contamos con un ingente patrimonio histórico artístico, tanto en el ámbito civil, como religioso e incluso militar. Con esta comunicación pretendemos aportar a través del estudio de la distribución provincial de obras artísticas referidas a las figuras de san Joaquín y santa Ana, ahondando en la abundancia de obras artísticas y devocionales, o con ambas facetas a la vez, en las que podremos apreciar la importancia de esa preservación, estudio y comprensión de las obras patrimonio histórico artístico de nuestra provincia.

El patrimonio histórico artístico de la provincia de Sevilla es cualitativa y cuantitativamente impresionante. Desde su capital, crisol de civilizaciones que han ido dejando posos por todos sus rincones, a los pueblos de la provincia, que atesoran un suculento elenco patrimonial, nos encontramos ante un tesoro de patrimonio histórico artístico difícil de superar.

A través de esta comunicación trataremos de ir descubriendo este rico patrimonio religioso de nuestros pueblos, utilizando como guía un tema concreto: la iconografía de san Joaquín y santa Ana. Aunque no es el más conocido, goza de gran presencia tanto en la capital como en la provincia, lo que nos permitirá, además de poner de relieve la riqueza del patrimonio religioso provincial, adentrarnos en una advocación de gran prestancia y devoción.

La devoción a san Joaquín y santa Ana en la provincia de Sevilla y su expresión artística conforman continente y contenido que nos servirán de vehículo transmisor para descubrir la presencia votiva de los abuelos de Cristo en los pueblos y las iglesias de la provincia. Trataremos sobre la presencia que tienen estos santos en nuestros pueblos, sin incluir la capital, su implantación y la calidad artística que atesoran, así como su amplia difusión en el territorio objeto de tratamiento.

Iconografía y devoción constituyen los dos pilares principales en los que se sustenta la religiosidad popular. Este concepto alude a la forma en que vive la religión el pueblo llano, en contraposición con la religiosidad oficial de las élites, los intelectuales y la jerarquía eclesiástica. De aquí viene el patrimonio religioso que atesoran los pueblos de nuestra provincia.

La iconografía cristiana es la ciencia de la descripción, historia e interpretación de las representaciones tradicionales de Dios, los santos y otros objetos sagrados en el arte.[1] A través de ella podemos aunar los conceptos de devoción cristiana y arte, estudiando a partir de la composición, los elementos artísticos, el tratamiento formal, etc., la historia de la devoción cristiana.

El estudio de la iconografía de san Joaquín y santa Ana circunscrito a nuestra provincia, no se diferencia mucho del enunciado general, aunque muestra su propia idiosincrasia tanto en aspectos artísticos como en la forma devocional.

[1] *Enciclopedia Católica*, T. I, [en línea]. [Consulta: 11 de julio de 2022]. Disponible en: https://ec.aciprensa.com/wiki/Iconograf%C3%ADa_Cristiana

Vida de san Joaquín y santa Ana

Es inútil buscar en las Sagradas Escrituras noticia alguna de los abuelos maternos de Jesús. Sólo en los evangelios apócrifos,[2] y en las obras medievales de Jacobo de Vorágine, Vicente de Beauvais y Rodrigo de Cerrato,[3] podemos encontrar una simplificada glosa biográfica.

Esta añeja tradición nos dice cómo el matrimonio de san Joaquín y santa Ana, propietarios acomodados, después de veinte años de casados no habían tenido descendencia, siendo por ello vejados y apartados de los ritos de ofrendas en el templo. Tras el anuncio de un ángel del señor los esposos se reconciliaron y tuvieron a María, la cual dedicaron al templo a la edad de tres años.

Hasta aquí recoge la leyenda, pero en el arte cristiano, la devoción hacia los padres de María llega mucho más allá y en sus representaciones nos transportan hacia más episodios de la vida cotidiana de los cuales se hacen fuente de veneración. El iconógrafo e historiador del arte francés Louis Réau, en su obra *Iconografía del Arte Cristiano*,[4] desglosa todas estas escenas y las ilumina con claros ejemplos de las mismas. Éstas nos sirven para establecer una tipología de las obras que pasaremos a estudiar.

Tipología

Precisamente a partir de esa hagiografía de nuestros personajes, podemos realizar una tipología de las obras artísticas, que quedaría de la siguiente manera:

[2] Protoevangelio de Santiago, Evangelio de Pseudo Mateo y libro sobre la Natividad de María, todos en SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid (Biblioteca de Autores Cristianos).
[3] Santiago de la Vorágine (1230-1298), hagiógrafo dominico italiano. Fue obispo de Génova entre 1292 y 1298. Es autor de *La leyenda dorada*, la más célebre recopilación de leyendas piadosas en torno a los santos y desde luego la más influyente en la iconografía pictórica y escultórica de los mismos. Vicente de Beauvais (1190-1267), dominico célebre por haber escrito la enciclopedia *Speculum Majus*, muy usada en la Edad Media. Por su parte, en Castilla, el dominico Rodrigo de Cerrato, escribió *Vitae et martyria sanctorum*, obra terminada en el año 1276.
[4] Louis Réau (Poitiers, 1881 - Paris, 1961), iconógrafo e historiador del arte francés.

I.- Vida de san Joaquín y santa Ana, anterior a las escenas principales. Se corresponden con una serie de obras que presentan desde el nacimiento de santa Ana, su juventud, los esponsales con Joaquín, así como otros detalles de su vida cotidiana, previa a los acontecimientos que marcarán su devenir dentro de la historia sagrada.

Aunque no es de lo más conocido, tenemos un gran ejemplo en el *Altar Antwerpener Goldenes Wunder in der Petrikirche von Dortmund*,[5] colosal obra con dos pares de alas abatibles que nos muestran 36 paneles, que expuestos en los del interior, podemos apreciar una serie de pinturas que incluyen las escenas de la vida de la Virgen, de santa Ana, e incluso, lo que es bastante raro, la vida de su bisabuela Emerencia, madre de santa Ana.

II.- Comenzamos con las escenas más conocidas y que han propiciado una ingente cantidad de representaciones artísticas, con características unificadoras de cada una de ellas. Algunos artistas realizaron trabajos donde se recogían en el mismo retablo, o en su conjunto, gran parte de estas escenas. En Sevilla podemos admirarlas en el altar mayor de la iglesia de santa Ana de Triana, realizadas por Pedro de Campaña en 1557:

- La ofrenda de Joaquín es rechazada o la expulsión del Templo. El Sumo Sacerdote rechaza la ofrenda de Joaquín, por no haber tenido hijos, lo cual era una maldición para los judíos. Artistas italianos como Benozzo Gozzoli en 1491 o Doménico Ghirlandaio en 1485, o el aragonés Blasco Grañén en 1435 también trataron esta escena.
- San Joaquín entre los pastores. Con sus rebaños se retiró al desierto donde va a hacer penitencia. Escena menos frecuente, aunque ilustrada magistralmente por Giotto en la Cappella Scrovegni de Padua, Italia (1304/1306).
- Anuncio a san Joaquín y anuncio a santa Ana. El ángel se aparece a Joaquín y le anuncia que va a ser padre, conminándole a volver con su esposa. Casi al mismo tiempo el ángel visita a una

[5] Altar dorado de las maravillas de Westfalia, en la iglesia de san Pedro de Dortmund (Alemania).

compungida Ana, que se encuentra orando en su jardín y sufriendo por su esterilidad y por haberse visto separada de su marido. Representaciones muy abundantes en el medievo y renacimiento, con obras de Bartolo di Fredi en 1383 (Biblioteca Vaticana), Pedro Berruguete en 1480 (Retablo Mayor de Santa Eulalia, de Paredes de Nava en Palencia), etc.

- Abrazo en la Puerta Dorada. Donde los esposos se reencuentran y con un casto beso o un tierno abrazo simbolizan la concepción de María. Esta escena es, con gran diferencia, la más popular del ciclo de san Joaquín y santa Ana, porque en la Edad Media se veía en ella no sólo el preludio del nacimiento de la virgen María, sino, además, el símbolo de la Inmaculada Concepción. Existen una gran cantidad de ejemplos, como el de Francisco Pacheco en la Academia de San Fernando de Madrid[6] (1617/1620) donde ambos aparecen arrodillados, Alejo Fernández en Catedral de Sevilla (1508), Fernando Yáñez de la Almedina en el Retablo Mayor de la Catedral de Valencia (1507), y un sinfín de obras repartidas por iglesias y museos de casi todo el mundo.
- Nacimiento y presentación de la Virgen. Nuestros protagonistas quedan relegados ante la aparición de la virgen María. La escena del nacimiento de la Virgen también se encuentra ampliamente representada en el arte, siendo la escena de la *presentación en el templo de María* algo menos prolija. Domenico Ghirlandaio, entre 1486 y 1490, en el fresco de la Cappella Tornabuoni de Santa María Novella de Florencia, o la obra de Bartolomé Esteban Murillo, realizada originalmente en 1660 para la capilla de la Concepción de la catedral de santa María de la Sede de Sevilla (actualmente en el Museo del Louvre, tras ser expoliada por las tropas napoleónicas).

La presentación de la Virgen en el templo, tiene amplia representación en periodos tempranos.

- La educación de María o *Santa Ana maestra*. Este tema apareció a finales de la Edad Media y se hizo popular a partir del siglo XVI y se explica por el progreso del culto de santa Ana, a quien

[6] Obra procedente de la capilla de la Anunciación del Colegio de san Hermenegildo de Sevilla.

la devoción popular se empeñó en atribuir un papel en la educación de la virgen María.

La plástica religiosa de estos siglos está profundamente influenciada por las directrices dogmáticas y doctrinales emanadas del Concilio de Trento. Se trata de un arte de espíritu contrarreformista que pondrá el acento de forma especial en aquellos puntos rechazados por los protestantes, creando para ello nuevas iconografías al uso y desterrando otras, populares en muchos casos desde la Edad Media, por considerarlas erróneas y que podían conducir al fiel, no a la piedad, sino a la confusión e, incluso, a la herejía. El éxito de una escena que muestra a la madre de María, santa Ana, enseñando a leer a su joven hija, fue grande entre los clientes que encargaban y compraban pintura, además se inspirar a los artistas para representar arquitecturas de la época e interiorismos, que sirven como activo catálogo y reflejo de la sociedad. Ejemplos de ello son los lienzos de Juan de Roelas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (1610); Bartolomé Esteban Murillo en el Museo del Prado (1655), o de Juan Carreño de Miranda, también en el Prado (1674).

Es, sin duda la más representada en nuestra provincia, siendo ejecutada por los mayores artistas de la época, prestándose a la perfección a la realización de esculturas de bulto redondo y grupos escultóricos de impecable composición. De José Montes de Oca y León, se conocen los grupos escultóricos de la iglesia del antiguo Hospital de san Juan de Dios de Morón de la Frontera (Lám. 5), en la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes de La Puebla de Cazalla (Lám. 6), y de la iglesia colegial del Divino Salvador en Sevilla, además de otras atribuciones dentro de la provincia: santa Ana y la Virgen niña, grupo venerado en la capilla bautismal de la parroquia de San Lorenzo; santa Ana y la Virgen niña, grupo escultórico conservado en la iglesia de San Roque de Las Cabezas de San Juan.

Juan Martínez Montañés, en el convento de Santa Ana de Sevilla. Pedro Roldán en la iglesia de Santa Cruz y en la iglesia del Santo Ángel. Benito Hita y Castillo, en la capilla del Museo, o Cristóbal Ramos, en el convento de Capuchinos de Sevilla, sin olvidar

a Juan de Mesa en Tocina (Lám. 7) o Castillo Lastrucci en Cañada Rosal (Lám. 17); nos muestran con cuánta fuerza entró este tema iconográfico en nuestra provincia.

- Santa Ana triple, grupo reducido de la Sagrada familia, con santa Ana, la Virgen y el niño Jesús. El tema medieval de Santa Ana triple se mantiene en la iconografía en los primeros años del siglo XVI, hasta su desaparición definitiva en el Concilio de Trento. Aun así quedan bastantes muestras del esplendor que llegó a tener esta escena. Artistas de la talla de Leonardo da Vinci, en el museo del Louvre (1510), Masaccio en la Galería de los Uffizi, Florencia (1424) o Girolamo dai Libri en la National Gallery de Londres (1510), lo atestiguan.

En nuestra provincia tenemos dos grandes ejemplos. Uno en la parroquia de Santa Ana de Triana, donde presidiendo el retablo mayor, encontramos un magnífico grupo escultórico en el que aparecen santa Ana, la Virgen y el Niño. Su fecha de ejecución, último tercio del siglo XIII, aunque el Niño es bastante posterior, y su autor anónimo.

En Dos Hermanas tienen como patrona de la localidad a santa Ana, que aparece formando un grupo escultórico unitario junto con la Virgen y el Niño. Se trata de una pequeña talla de madera policromada (Lám. 12) que, según la leyenda, fue hallada en una cueva existente en este mismo lugar por las hermanas Elvira y Estefanía Nazareno. La iconografía representa al niño Jesús sentado sobre las faldas de su madre, y ésta a su vez sentada sobre la abuela, formando las tres figuras un conjunto muy compacto de clara ascendencia gótica trecentista (siglo XIV).

III.- Figuras de san Joaquín y santa Ana, Sagrada familia con los santos y otras representaciones como *la parentela de santa Ana*, o éstos con otros santos o donantes.

Volvemos a Juan Martínez Montañés, que en el monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce), en el retablo de la capilla del Reservado, hay esculturas de san Joaquín y de santa Ana (Lám. 8). Las tallas están realizadas en madera de cedro, estofadas con oro y policromadas, entre 1609 y 1613.

Objetos de devoción

Otra línea de estudio es el tratamiento de estas obras como objetos de devoción. Está claro que no podemos establecer una clasificación objetiva en cuanto al grado de devoción de cada una de ellas, pero sí estableceremos una pequeña clasificación en cuanto a estos criterios, que nos darán una idea más clara del significado devocional de ellas.

- Son Patronos de la localidad, recibiendo cultos solemnes, procesiones y otras veneraciones, tanto el día 26 de julio, como en diferentes épocas del año.
- Tienen retablos dedicados a ellos, donde reciben veneración de los fieles y ceremonias puntuales.
- Están presentes en retablos dedicados a otros santos.
- Se encuentran en los muros de los templos (pinturas) o en repisas simples para su veneración.

La provincia de Sevilla

Nuestra provincia tomó su unidad en 1833, cuando se creó como provincia española,[7] uniendo localidades del Reino de Sevilla. Actualmente compuesta por 106 municipios repartidos por toda su geografía, se levantan grandes pueblos, pequeñas ciudades y otros núcleos de población que atesoran un importantísimo patrimonio artístico y monumental, que hacen de la provincia un gran crisol, donde se nos muestran casi todas las civilizaciones que han dejado huella en esta tierra.

[7] Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 sobre la división civil de territorio español en la Península e islas adyacentes en 49 provincias.

Estudio de la iconografía en la provincia

Para nuestro estudio hemos catalogado noventa y nueve obras repartidas en cuarenta y siete pueblos de toda la provincia, a excepción de la capital. Ello nos brinda una buena visión sobre la gran implantación general del culto y devoción hacia San Joaquín y Santa Ana al estar presentes en un 45% de nuestros pueblos.

Vamos a dividirlas en dos grandes categorías, obras en dos dimensiones compuestas por los cuadros, retablos cerámicos y vidrieras, que con un número de 30, suponen un 30'30% de todas las reseñadas. Las tridimensionales, donde están presentes esculturas de bulto redondo y alto relieves, son 69 obras, que suponen un 69'60%. Estas diferencias las explicamos porque las obras realizadas para la devoción son proyectadas para obtener el mayor realismo posible, de ahí que la escultura sea preferida a la pintura.

Existen una serie de hitos que surgen de la comparativa, en cuanto a la tipología de estas obras, de manera que en una primera aproximación a ellas podemos colegir lo siguiente:

- En referencia a las figuras de san Joaquín y de santa Ana, suelen encontrarse en parejas, normalmente flanqueando una escultura principal a la que está dedicado el retablo, son de tipo itinerante, y a veces san Joaquín suele aparecer en los retablos dedicados a santa Ana (en general tipo *Santa Ana maestra*), acompañando a su esposa e hija, suponiendo un tercio del total.
- San Joaquín de la mano de la Niña de forma itinerante y santa Ana con María en brazos suponen otras de las representaciones presentes en los retablos, así como representaciones de los tres santos (con mayor representación en la pintura), hasta llegar al 16'16%.
- Tenemos obras que recogen la presentación de la Virgen en el templo (1) y el nacimiento de María (3), así como 10 de Santa Ana triple, 5 en pintura y 5 esculturas, que suman un 14'14% de representación.

- Sin duda, la gran protagonista en nuestras iglesias es *Santa Ana maestra*, con 25 esculturas, casi todas de una gran valía artística y 11 pinturas de menor calado, son un 36'37% del total.
- En referencia a su culto y devoción señalar que dos poblaciones los tienen como patronos, Cañada Rosal y Dos Hermanas, que celebran solemnes cultos previos a su día grandes, como son novenas y quinarios, Función Principal en su honor el 26 de Julio y salidas procesionales por las calles de la localidad. En ambos casos son devociones muy antiguas que se pierden en el terreno de la tradición. Cañada Rosal desde su fundación como pueblo en 1769 y Dos Hermanas desde los tiempos de la reconquista de la ciudad por Fernando III.

En Estepa (Lám. 3) se da la circunstancia que pese a no ser los patronos, en el barrio de *La Coracha* existe una ermita en honor a santa Ana, y cada año celebran una novena, los Gozos de santa Ana, Función Principal y Procesión por las calles del barrio, por lo que lo podríamos catalogar como Patronos de este barrio estepeño.

- Hemos contado hasta 35 ocasiones donde, fundamentalmente grupos escultóricos, ocupan el centro de los retablos, que generalmente están dedicados a ellos. Esto supone aproximadamente un tercio de las obras encontradas. A groso modo otro tercio de ellas se encuentran en retablos de otras advocaciones, bastantes veces flanqueando a una Virgen, san Joaquín a un lado y santa Ana a otro. Y finalmente otro tercio de ellas están repartidas por otras dependencias de las iglesias o bien colgadas de sus muros o en repisas independientes, donde reciben veneración.

Es oportuno destacar la gran calidad artística de buena parte de las obras relacionadas, pudiendo comprobar como autores muy importante de todas las épocas, también dejaron su impronta en las iglesias de la provincia. Sirvan de ejemplo:

En la colegiata de Osuna, encontramos una *Alegoría de la Inmaculada* (la escena conocida como la de *los lirios*), (Lám. 1) pintura realizada por Hernando de Esturmio en 1555.[8] También hay un *Anuncio a santa Ana*, (Lám. 2) atribuido a Sebastián de Llanos Valdés, pintado hacia 1674-1675.[9]

En la clausura del convento de santa Clara de Jesús de Estepa, se conserva en el retablo del coro bajo, una interesante talla de *San Joaquín con la Virgen*, (Lám. 4) estatua de bulto redondo, relacionable con el taller madrileño del escultor Luis Salvador Carmona, realizada hacia 1745.[10]

Del escultor José Montes de Oca y León, (Lám. 6 y 5) en la iglesia de Ntra. Señora de las Virtudes de La Puebla de Cazalla, tenemos un grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen niña y san Joaquín.*[11] En la Iglesia del antiguo hospital de san Juan de Dios de Morón de la Frontera, también de Montes de Oca, encontramos otra *Santa Ana maestra*, de 1724.[12]

En Marchena, en la iglesia de santa Isabel, tenemos un lienzo de Juan de Roelas que representa a San Joaquín, santa Ana y la Virgen, (Lám. 9) pintado en 1607/1608.[13]
En la iglesia parroquial de San Vicente mártir de Tocina (Lám. 7), encontramos una Santa Ana maestra, atribuida a Juan de Mesa, esculpida hacia 1615-1620.[14]

[8] SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *Hernando de Esturmio*. Sevilla, 1983, pp. 91-92.
[9] PÉREZ LOZANO, Manuel. "Notas sobre la iconografía inmaculista en la pintura de Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2009, n. 11, pp. 83-84.
[10] DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel. "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín de Arte*, 2002, n. 23, pp. 270-272.
[11] La imagen de santa Ana, realizada en madera estofada y policromada, está firmada en el libro: *"MONTES D OCA ESCULP AÑO DE 1726"* en RODA PEÑA, José. "La iconografía de santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco" en *El joven Velázquez. A propósito de la educación de la Virgen de Yale*. Sevilla: ICAS, Ayuntamiento, 2015, p. 453.
[12] RODA PEÑA, J. "La iconografía... op. cit", p. 453.
[13] VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla, 1978, pp. 85, 157-158.
[14] RODA PEÑA, J. "La iconografía... op. cit.", p. 443.

En la parroquia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río (Lám. 10), se encuentra un retablo dedicado a santa Ana de estilo plateresco. En la hornacina central un grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño (Santa Ana triple), ejecutado en 1557 por Roque Balduque.[15]

En la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas (Lám. 11) encontramos un lienzo con una Santa Ana triple de Juan de Espinal.[16]

En Lebrija, una Santa Ana maestra de Ignacio López de 1695, en la parroquia de Santa María de la Oliva, retablo de la Hermandad de los Santos (Lám. 13).[17]

En la iglesia de san Martín de Carrión de los Céspedes, en el actual retablo del Sagrario, antiguamente capilla de la Santísima Trinidad mandada construir por el indiano carrionero Joaquín Galeano de Paz tras el terremoto de Lisboa (entre 1755-1761), flanquean dos esculturas barrocas de san Joaquín y santa Ana de excelente factura (Lám. 18).

En la colegiata de Santa María de las Nieves de Olivares (Lám. 14), en el ático de la capilla del Sagrario, hay un grupo escultórico de Santa Ana y la Virgen niña, realizado por Francisco Antonio Gijón, hacia 1678.[18]

En la capilla bautismal de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de la localidad de El Pedroso, nos encontramos con un magnífico retablo y en la hornacina central Santa Ana triple, anónima del segundo tercio del siglo XVI (Lám. 15).

[15] MORALES, Alfredo J. et al., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, 1985, vol. II, p. 277.
[16] *Ibíd*., pp. 520-521.
[17] RODA PEÑA, J. "La iconografía... op. cit.", p. 443.
[18] *Ibíd*, p. 439.

En Las Navas de la Concepción, en el altar mayor de la iglesia de la Purísima Concepción, en una capilla-hornacina se sitúa un grupo escultórico de Santa Ana con la Virgen niña de la mano, del último tercio del siglo XVII, de buena ejecución que algunos expertos sitúan en el taller de Juan de Mesa (Lám.16).

En la iglesia de Santa Ana de Cañada Rosal (Lám. 17), encontramos un grupo escultórico de San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, realizado en 1937 por el imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci.

Conclusiones

- En primer lugar hay que resaltar la relevancia que el patrimonio eclesiástico tiene en la provincia de Sevilla, tanto por calidad artística e histórica como por el elevado número de bienes existentes, algo que requiere del esfuerzo de todos para su correcta salvaguarda y promoción.
- Podemos observar que el mayor auge de crecimiento patrimonial se produce, atendiendo a la datación de las obras, en los siglos XVI al XVIII, con los estilos manierista, barroco y rococó.
- También podemos ver las secuelas de la Guerra Civil española, con la destrucción de un patrimonio religioso de valor incalculable, que posteriormente fue sustituido por obras contemporáneas. Caso singular el de Cañada Rosal, cuando en julio de 1936, pocos días antes de sus fiestas patronales, todas las imágenes de la iglesia fueron quemadas en el centro de la plaza del pueblo. Gracias a la devoción del pueblo y de una donación de uno de sus vecinos, en 1937, la imagen de *Santa Ana maestra*, procesionó de nuevo por las calles del pueblo, y en 1938, gracias a una suscripción popular san Joaquín se unió al grupo escultórico en procesión por las calles del pueblo.[19]

[19] En 1937, don Juan Fílter Fernández y doña Adelaida Álvarez González, donaron el grupo de Santa Ana y la Virgen niña, realizado por el imaginero sevillano don Antonio Castillo Lastrucci. Al año siguiente también realizó la imagen de san Joaquín, pagada por suscripción popular, véase GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Antonio Castillo Lastrucci*. Sevilla: Tartessos, 2009.

Esperando que sirva para una mejor comprensión y conocimiento de gran patrimonio "olvidado" en estos pueblos y ciudades de nuestra provincia, así como para disfrute de unas obras de arte singulares, que aunque aborden una temática similar, todas ellas tienen preciosos detalles artísticos e históricos que nos harán recorrer toda la provincia de Sevilla de la mano de los padres de María y abuelos de Jesucristo, san Joaquín y santa Ana.

Bibliografía

- CALDERÓN BENJUMEA, Carmen. *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*, Arte Hispalense, Sevilla, 1990.
- FÍLTER GARCÍA, Alberto José. *San Joaquín y santa Ana, arte y devoción*. Inédito
- MORALES, Alfredo J. et al., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia.* Ministerio de Cultura 1982-1985.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Ediciones del Serbal, 1996.
- RODA PEÑA, José. "La iconografía de santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco" en *El joven Velázquez. A propósito de la educación de la Virgen de Yale*. Sevilla: ICAS, Ayuntamiento, 2015.
- SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 1984.



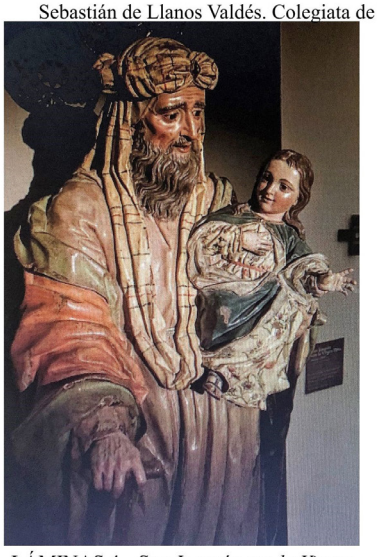
LÁMINA 1.- *Alegoría de la Inmaculada*, Hernando de Esturmio. Colegiata de Osuna.



LÁMINA 2.- *Anuncio a Santa Ana.* Atrib. Sebastián de Llanos Valdés. Colegiata de Osuna.



LÁMINA 3.- *Santa Ana maestra.* Capilla de Santa Ana, barrio de la Coracha. Estepa.



LÁMINAS 4.- *San Joaquín con la Virgen,* del taller de Luis Salvador Carmona. Convento de Santa Clara de Jesús, Estepa.



LÁMINA 5.- Santa Ana maestra. José Montes de Oca. Morón de la Frontera.



LÁMINA 6.- Santa Ana maestra y San Joaquín. José Montes de Oca. La Puebla de Cazalla.



LÁMINA7.- Santa Ana maestra de Juan de Mesa.Tocina.



LÁMINA 8.- San Joaquín y Santa Ana, de Juan Martínez Montañés. Santiponce.



LÁMINA 9.- Santa Ana, San Joaquín y la Virgen, de Juan de Roelas. Marchena.



LÁMINA 10.- Santa Ana triple. Roque Balduque. Alcalá del Río.



LÁMINA 11.- Santa Ana triple, de Juan de Espinal. Dos Hermanas



LÁMINA 12.- Santa Ana triple, de la Capilla de Santa Ana, obra anónima del siglo XIV. Dos Hermanas.



LÁMINA 13.- Santa Ana maestra, de Ignacio López. Lebrija.



LÁMINA14.- Santa Ana maestra, Francisco Antonio Gijón. Olivares.



LÁMINA 15.- Santa Ana triple. El Pedroso.



LÁMINA 16.- Santa Ana y la Virgen. Las Navas Concepción.



LÁMINA 18.- San Joaquín y Santa Ana. Carrión de los Céspedes.



LÁMINA 17.- San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. Cañada Rosal.

UNA APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE LA SEVILLA DEL SIGLO XVI: A PROPÓSITO DE UNA CASA DE PROPIEDAD DEL HOSPITAL DE LAS CINCO LLAGAS EN LA COLLACIÓN DE SAN ESTEBAN

An approach to the domestic arquitecture of 16th century Seville: about a house owned by the Hospital de las Cinco Llagas in the San Esteban neighbourhood

Carmen VALLECILLO LÓPEZ

Resumen

Las investigaciones sobre la arquitectura residencial sevillana del siglo XVI, se han ocupado principalmente, sobre la tipología de las casas-palacio en base a los restos conservados de estas viviendas pertenecientes a la antigua oligarquía hispalense. No obstante, encontramos otra categoría de construcciones habitacionales donde moraban artesanos, comerciantes, mercaderes o cargos municipales de la que apenas quedan vestigios. Tradicionalmente han sido relegadas a un segundo plano, pero bien podrían contribuir a enriquecer nuestro conocimiento acerca del numeroso y variado caserío de la Sevilla del Quinientos. Con este estudio se pretende dar a conocer un ejemplo de este tipo de vivienda, aún heredera de la tradición edilicia islámica y de la práctica constructiva mudéjar, aportando para ello documentación procedente de los libros de apeos del fondo del Hospital de las Cinco Llagas que atesora el Archivo de la Diputación de Sevilla.

Palabras clave

Sevilla, siglo XVI, apeos, arquitectura residencial.

Abstract

The investigations on the residential architecture of Seville in the sixteenth century have been mainly concerned on the typology of the "casas-palacio" based on the preserved remains of these houses belonging to the ancient oligarchy of Seville. Nevertheless, we find another category of housing constructions which were the dwellings of artisan, merchants or municipal officials; there are hardly any traces of these. Traditionally they have been relegated to the background, but they could well contribute to enrich our knowledge about the numerous and varied farmhouses of 16th century Seville. This study aims to present an example of this type of housing, still heir to the Islamic building tradition and the Mudejar constructive practice, providing for this purpose unpublished documentation from some of the books of the collection in the Hospital de las Cinco Llagas that is part of the Archive of the Diputación of Seville.

Keywords
Seville, sixteenth century, surveys, residential architecture.

Introducción

Las residencias de la Sevilla del Quinientos, ciudad que asoma al Nuevo Mundo y se convierte en el centro del Viejo, dejan sentir su pasado siendo resultado de la fusión de todas las culturas que han ido dejando su impronta en ella. La casa sevillana es heredera directa de la edilicia islámica que, tras la toma de 1248 por parte de Fernando III de Castilla, no desaparecerá y seguirá arraigada en la urbe pese al paso de los siglos. Como consecuencia, a comienzos del siglo XVI, el caserío de la ciudad seguirá mostrándose muy semejante al de época Bajo Medieval, tanto en el uso de materiales constructivos empleados, como en la distribución de los espacios interiores, e incluso en la apariencia exterior de las casas.[1]

La impronta medieval era fuerte, pero el nuevo gusto *all'antica* nacido en la Florencia del *Quattrocento*, alcanza ahora la península Ibérica fusionándose con los elementos locales precedentes. Concretamente en Sevilla adquiere la arquitectura doméstica unos caracteres exquisitos por la fusión de elementos clásicos con los tradicionales de la ciudad medieval, como queda patente en las transformaciones de las fachadas, patios y cajas de escaleras de las principales casas-palacio de la antigua nobleza hispalense.[2]

[1] Para una amplia perspectiva sobre la casa sevillana del Quinientos, véase: HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *La casa sevillana*. Sevilla: Academia de Estudios Sevillanos, 1930; COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y ESTERN, Luis Gómez. *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento, 1976; OLIVA ALONSO, Diego "De arquitectura doméstica sevillana en el siglo XVI" en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, pp. 231-241; MORELL PEGUERO, Blanca. *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del Descubrimiento.* Sevilla: Diputación Provincial, 1986, pp. 101-102; VÁZQUEZ CONSUEGRA, Guillermo. *Sevilla, cien edificios*. 2ª ed. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1988; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Arquitectura y construcción en Sevilla: 1590-1630*. Sevilla: Ayuntamiento, 2000; CARDOSO BUENO, DIEGO. *Sevilla. El casco Antiguo. Historia, Arte y Urbanismo.* Sevilla: Guadalquivir, 2006; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Maratania, 2012; NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI: casas, corrales, mesones y tiendas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.

[2] A este respecto, pueden consultarse las monografías de referencias sobre las casas-palacios hispalenses:

A los elementos mudéjares heredados de la etapa islámica, la casa sevillana irá incorporando, como decimos, principalmente en fachadas y patios, el nuevo gusto clasicista introducido por medio de encargos a los talleres marmolistas genoveses.[3] Así pues, la renovación arquitectónica que experimentó la urbe en el siglo XVI despertó admiración en todo aquel que la presenció, como fue el caso de Andrea Navagero, embajador de Venecia en la corte de Carlos I que, a su paso por Sevilla, la llegará a parangonar con las propias ciudades italianas del Renacimiento.[4] Otras crónicas de la época como la de Alonso Morgado, dan fe de una verdadera transformación edilicia: "todos los vecinos de Sevilla labran ya las casas a la calle, lo cual da mucho lustre a la ciudad. Porque en tiempos pasados todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas, sin curar de lo exterior, según se hallaron a Sevilla del tiempo de moros".[5]

La vivienda sevillana

Hablar de arquitectura residencial en Sevilla obliga a establecer una tipología entre los diferentes inmuebles en base a sus dimensiones y moradores. Las Ordenanzas recopiladas por los Reyes Católicos en 1492, que fueron publicadas posteriormente en 1527, recogen la clasificación tipológica más antigua que se tiene de la casa sevillana. En el apartado dedicado a los carpinteros y albañiles, se muestra la forma en que debían construirse las tres clases de viviendas que eran habituales: casa común, casa principal, casa del

LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017; LLEÓ CAÑAL, Vicente y ASÍN, Luis. *El Palacio de las Dueñas*. Gerona: Atalanta, 2016; MOSQUERA ADELL, Eduardo et al. *Palacio de los Monsalves: historia del edificio y sus moradores*. Sevilla: Consejería de Economía y Hacienda, 2007; OLIVA ALONSO, Diego y MORÓN, José. *La restauración del Palacio de Altamira*. Sevilla: Consejería de Economía y Hacienda, 2005; ARENAS RODRÍGUEZ, Patricia, CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada, CONLIN HAYES, Elisabet y JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Alejandro. "El palacio de Hernando Colón: Arqueología de la arquitectura en el patio de San Laureano (Sevilla)". *Romula*, 2004, n. 3. pp. 285-310; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2003.

[3] LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 46.

[4] NAVAGERO, Andrea. *Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navagero: (1524-1526): embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V.* Traducción y estudio preliminar de José María Alonso Gamo. Valencia: Castalia, 1951.

[5] MORGADO, Alonso de. *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antiguedades, grandezas y cosas memorables...* Ed. facs. Sevilla: Extramuros, 2007.

rey, príncipe o gran señor.[6] Hazañas y la Rúa llega a diferenciar hasta cinco tipos de casas que se han venido habitando en Sevilla desde el siglo XIII. En primer lugar, tendríamos palacios reales y residencias de magnates, siendo los más conocidos y estudiados por encontrarse la mayoría aún en pie. Las grandes casas de "ricos-omes", como las de los Pérez de Guzmán o la de los marqueses de Alcalá de la Alameda, se alzan diseminadas en torno al perímetro que delimitó la muralla medieval, aunque se detecta cierta concentración residencial próxima a la Catedral y a los Reales Alcázares. El segundo grupo lo conforman viviendas algo menos suntuosas, pero no por ello exentas de riqueza, de las cuales apenas se vislumbran restos. Eran sus moradores mercaderes venidos a más, caballeros y extranjeros naturalizados en España, ennoblecidos por mercedes reales o enlaces matrimoniales. El tercer modelo recoge moradas sencillas y modestas, que bien podían ser amplias y cómodas. Habitaban en estas la "clase media": hacendados, propietarios de oficios reales, médicos o abogados. Concluye con moradas para la clase humilde y tiendas.[7]

Pese a las diferencias económicas y sociales, presentes en las fachadas y en la decoración de los interiores, habrá un rasgo común en todas las viviendas: el patio como eje vertebrador de la casa sevillana. La cultura andalusí organiza el espacio en torno al patio, lo que hace que la parcela adquiera una forma cuadrangular. La entrada de población cristiana desde 1248, no rompe con esta tipología arquitectónica ya que habitarán, sin apenas alterarlas, en casas que pertenecieron a antiguas familias musulmanas.[8] Paulatinamente se irán modificando y adaptando los modelos heredados a las exigencias de los nuevos moradores, conservando elementos arraigados como el patio, el aislamiento exterior con accesos quebrados en el interior y la escasez de vanos en los muros exteriores.[9] Este modelo que nace en el mediterráneo con la unión de la casa griega y helenística y que

[6] *Ordenanças de Seuilla: recopilación de las ordenanças de la muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]uisiones reales...* Sevilla: Imprenta de Juan Varela de Salamanca, 1527, fols. 149-150.

[7] HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *La casa sevillana*…, op. cit., p. 12.

[8] MORALES PÉREZ, Silvia. "El patio y la herencia sevillana del habitar". *Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo*, 2019, vol. 40, n. 2, pp. 59-66.

[9] FERIA TORIBIO, José María y ACOSTA BONO, Gonzalo. *Sevilla: historia de su forma urbana: dos mil años de una ciudad excepcional.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021, pp. 98-99.

la casa romana incorpora y difunde desde el siglo II a.C., enlaza con la tipología denominada "casa-palacio sevillana" del siglo XVI.[10]

La propiedad inmobiliaria y los libros de apeo

Ser propietario de un inmueble en época Moderna no era empresa fácil. El alza de precios de viviendas y solares, sujetos a procesos especulativos, obligaba a la mayor parte de la población de las grandes ciudades a vivir alquilada. Serán por ello las élites acomodadas, y en especial las instituciones eclesiásticas, las que tengan la posibilidad de atesorar propiedades.[11] En Sevilla, desde inicios de la Edad Moderna, la Iglesia aparece como la mayor propietaria de inmuebles, superando el 25% total del caserío a finales del Quinientos.[12] A comienzos del siglo XVI, los hospitales de beneficencia detentaban alrededor de medio millar de fincas, aunque ninguno superaría el patrimonio de la Catedral.[13] Dichos hospitales generaron una gran documentación, entre la que destacan por su riqueza para el estudio de la arquitectura residencial, los libros de apeos.

Resultados de la investigación

El Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPSE) alberga en sus fondos los libros de apeos de los hospitales de beneficencia, entre ellos, los del Hospital de las Cinco Llagas, en el cual se localizan dos libros de apeos literarios que recopilan información a partir de los años 1542[14] y 1577,[15] con descripciones detalladas de las propiedades del Hospital. El segundo libro mencionado, recoge

[10] SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, Mª Carmen. "La villa renacentista (I)". *Imafronte*, 1986, n. 2, pp. 5-24.

[11] CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio. *Mercado inmobiliario, población, realidad social: Sevilla en los tiempos de la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 13-17.

[12] PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Entre el rigor y la retórica: casa y ciudad en la Sevilla Moderna" en García Vázquez, Carlos y Loren Méndez, María del Mar. *Escritos de Víctor Pérez Escolano: sinuosidades de un itinerario nunca interrumpido.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, p. 55.

[13] CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio. *Mercado inmobiliario, población, realidad social: Sevilla en los tiempos de la Edad Moderna…,* op. cit., pp. 13-15.

[14] Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPSE), Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 1 de apeos de las casas del Hospital, año 1542 y ss.

[15] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss.

un apeo gráfico [1] y dos apeos literarios de las casas que tiene de por vida Francisco de Rivera, sedero de profesión, en la calle del Vidrio.[16] Este documento fue mencionado y posteriormente analizado por la investigadora María Núñez, dando a conocer el dibujo de la vivienda incorporado en el expediente.[17] La labor de esta comunicación pretende contribuir y enriquecer el estudio de esta tipología doméstica desde una perspectiva histórico-artística, incluyendo el inmueble en el tercer modelo de casa sevillana del siglo XVI establecido por Hazañas y la Rúa: moradas sencillas y modestas, amplias y cómodas pertenecientes una clase media.[18]

El plano,[19] trazado esquemáticamente con tinta negra documenta gráficamente los tres apeos literarios que le siguen. Los dos primeros se fechan el 9 de diciembre de 1577;[20] siendo dos deslindes diferentes de la misma vivienda y finalmente un apeo del mismo inmueble, pero ejecutado el 16 de junio de 1636.[21] Este registro nos proporciona unas minuciosas descripciones que ayudarán a entender esta casa sevillana del XVI y contrastar de primera mano, las modificaciones o semejanzas que se desarrollan en la residencia durante casi seis décadas.

[16] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.

[17] NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. "La representación gráfica de la casa en Sevilla en los siglos XVI y XVII". *De trazos, huellas e improntas: Arquitectura, ideación, representación y difusión*, 2018, vol. 2, pp. 595-605 y, de la misma autora, "Dibujo, análisis y propuesta metodológica sobre la evolución de la casa sevillana del siglo XVI" *De Puertas Para Adentro. La Casa en los siglos XV y XVI.* Granada: Comares, 2019, pp. 39-68.

[18] HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *La casa sevillana*…, op. cit., p. 12.

[19] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., 1577, s.f.

[20] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documentos n. 1 y n. 2 fechados en 9 diciembre 1577, s.f.

[21] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.

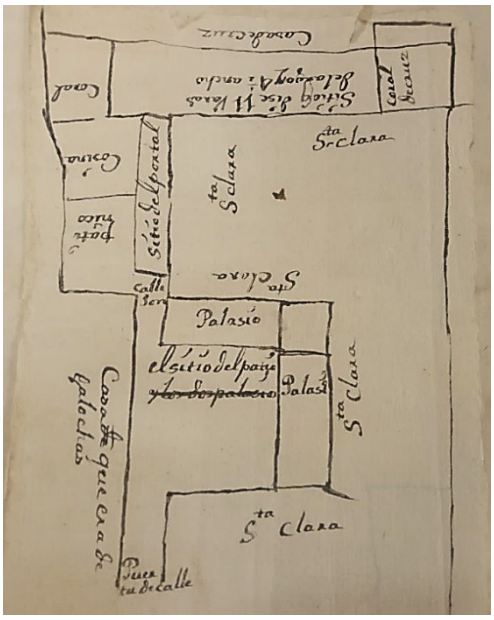


Imagen 1. Planta de la casa n. 19 del Hospital de las Cinco Llagas, en la calle del Vidrio. ADPSE. Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss. (Fotografía de la autora).

El apeo gráfico [1] muestra una planta irregular en "L" invertida, que detalla las estancias del inmueble. Por su parte, los tres apeos literarios registran medidas, materiales y espacios. La lectura de los deslindes sugiere una residencia modesta, palpable amen de la distribución interior que presenta, común a otras viviendas menores de la época: "puerta a la calle, el sitio del patio y los dos palacios (tachado), palacios, callejón, sitio del portal, patinico, cocina, corral, sitio de 11 varas de largo y 9 ½ ancho y corral de cruz".[22]

Del primer apeo literario se desprenden una serie de datos que nos ayudan a ubicar la casa, de manera aproximada, en el caserío del casco antiguo sevillano, y, que nos informan sobre el arrendatario que la ocupaba en aquel momento:

> "En este dicho día que fue lunes 9 de diciembre de 1577 los suso dichos alcaldes alarifes, midieron otra casa que es en esta ciudad en la collación de Sant Estevan que es del dicho Hospital que la tiene de por vida Francisco de Rivera, sedero, e las dichas casas son donde fue horno de

[22] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.

> Vidrio en otros tiempos que lindan con casas, en la midieron en la forma siguiente. Cité aperciví para esta dicha medición a Marina Acosta muger que dijo ser del dicho Francisco de Rivera".[23]

Aunque en este primer documento no se menciona la calle, sí la sitúa: "donde fue horno de Vidrio";[24] pero habrá que esperar hasta el apeo de 1636 para encontrar especificada en el documento la calle del Vidrio, cuya nomenclatura se ha conservado hasta la actualidad. Desde el año 1483 se nombraba como Horno del Vidrio y será durante el siglo XVI cuando se comenzará a llamarla simplemente calle Vidrio.[25]

Cercana a la puerta de Carmona, a uno de los principales puntos de acceso de la ciudad histórica intramuros, y a uno de los grandes ejes urbanos, la calle San Esteban, donde al parecer se hallaba el tramo oriental del antiguo decumano romano.[26] Paralela a la calle del Vidrio encontramos la calle de los Tintes, por lo que el lugar de trabajo del arrendatario, sedero de profesión, podría estar próximo a su residencia. En consecuencia, se excluiría esta residencia de la tipología de casa-taller, considerando que este detalle se habría especificado en la documentación atendiendo a la labor desarrollada en esta y a posibles espacios de trabajo no mencionados en los deslindes.

Tanto en el plano actual como en la cartografía histórica es difícil señalar el solar que ocuparía esta vivienda dentro de la calle Vidrio. Sabemos que lindaba con unas casas, pero es en el plano donde puede verse más información: en los laterales: "casas que era de Galochas" y "Santa Clara", al fondo "Casa de Cruz".[27] No se advierte ninguna separación, por lo que estas tres viviendas se emplazarían en una misma parcela.

---

[23] *Ibíd*.
[24] *Ibíd*.
[25] COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio y CORTÉS JOSÉ, Joaquín. *Diccionario histórico de las calles de Sevilla.* Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. 1993, T. II, p. 450.
[26] *Ibíd.*, p. 301.
[27] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.

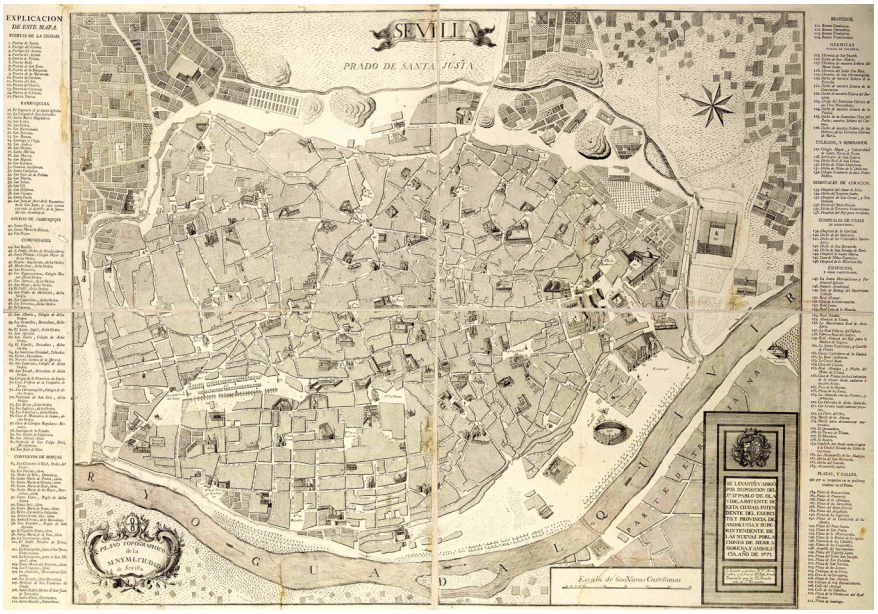


Imagen 2. Detalle del plano de Olavide de 1771. Fuente: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. [Consulta 12-02-2023] Disponible en: https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=423028

La vivienda se ubicaba en una zona significativa del casco antiguo sevillano, próxima a la iglesia parroquial de San Esteban y a la mencionada puerta de Carmona, punto donde convergían las calles San Esteban y de los Tintes. En 1578 se proyectó y ejecutó una remodelación de la puerta, urbanizando el espacio y alineando las calles del entorno, afectando probablemente al entorno de esta vivienda.[28]

El documento aporta medidas de una casapuerta de pequeñas dimensiones, que está "doblada al tamaño", por lo que cuenta con una altura superior, quizás un soberado o zaquizamí. Hay mención de mármol en el sardinel de la puerta, probablemente madera y con adornos como medias naranjas: "Primeramente, tiene la casa puerta de largo quatro varas e quarta e de ancho dos varas e quarta, es todo

[28] ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José. *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir, 2002, pp. 270-271.

esto doblado al tamaño y ensima con terrado al tamaño tiene por sardinel la puerta de la calle un mármol".[29]

Como apuntamos anteriormente, la toma de la ciudad musulmana en 1248 con la consiguiente llegada de población cristiana no supuso una destrucción de la tipología arquitectónica doméstica precedente, por lo tanto, los nuevos pobladores se asentaron en unos espacios residenciales ya configurados y es a partir de este hecho cuando se sucede un doble proceso. Por un lado, la evolución o adaptación de ese modelo heredado al mantenerse los rasgos generales de la casa islámica: el patio como eje vertebrador, aislamiento del exterior con entradas acodadas y escasez de huecos en fachadas; y en paralelo, la generalización de un elemento nuevo de conexión con el exterior, la casapuerta y la progresiva desaparición del patio ajardinado. Por otro lado, en las zonas de nueva urbanización, como Triana y el sector noroeste intramuros, se implantan parcelas estrechas y alargadas y el acceso directo desde la calle, en las que el espacio no construido o corral se sitúa en la parte posterior del solar.[30]

El acceso al patio principal se realiza mediante un tramo estrecho, configurando un acceso en ángulo o eje quebrado, tributo a la tradición medieval, sin desarrollar un eje óptico directo zaguán-patio. El acceso directo desde la calle hasta el patio es una característica del Renacimiento italiano que en Sevilla no se ejecutará hasta el siglo XIX, conservando hasta entonces características herederas de la arquitectura doméstica islámica que otorgaban privacidad al interior de las viviendas.[31]

El patio, cuya planta cuadrada: "de largo seis varas menos ochava y de ancho sinco varas e media",[32] incorpora dos balcones,

[29] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[30] FERIA TORIBIO, José María y ACOSTA BONO, Gonzalo. *Sevilla: historia de su forma urbana: dos mil años de una ciudad excepcional...,* op. cit., pp. 98-99.
[31] GUICHARD, Pierre y VAN STAEVEL, Jean Pierre. "La casa andalusí: ensayo de lectura antropológica" en Navarro Palazón, Julio. *Casas y Palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*. Madrid: Lunwerg, 1995, pp. 45-52.
[32] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.

uno en la entrada, situado a la derecha y otro "a la frente delante del patio principal".[33] Estos elementos abiertos otorgan iluminación y ventilación al interior de la vivienda; siendo el otro balcón "asotea",[34] conectando con el exterior y probablemente comunicando con el espacio que podría ser de propiedad de las monjas del convento de Santa Clara [1]. El patio tiene una solería de ladrillo de revocado y encalado, uno de los materiales más empleados en la construcción de muros y pavimentos desde la etapa almohade.[35] Se menciona una puerta "adufa",[36] compuerta o estructura hecha de listones colocados en el exterior de un panel de ventana, en medio, que podría comunicar con el palacio que presenta el apeo gráfico, no mencionado en el deslinde de los alarifes, o bien conectar con el callejón.

Vemos como la morada se organiza en torno a un patio principal con diversas estancias, modelo que desde la época almohade se desarrolla en Sevilla, como quedó registrado en las descripciones de casas del Libro de Repartimiento de 1252.[37]

El deslinde retorna al palacio frontero principal, dando las medidas: "de largo ocho varas y tercia y de ancho tres varas y media",[38] y encima tiene un soberado. En los palacios y casas de grandes dimensiones, delante de las habitaciones principales o "palacios", situados al norte y al sur, se abren galerías que permiten filtrar la luz y establecer una gradación entre el espacio abierto y el cerrado, algo a lo que no se alude en la descripción de esta vivienda.[39]

---

[33] *Ibíd*.
[34] *Ibíd*.
[35] NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. "Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2022, vol. 53, pp. 42-63.
[36] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[37] MORA VICENTE, Gregorio. "Ejemplos de arquitectura civil sevillana en los siglos XV y XVI. Elementos constructivos", en Huerta Fernández, Santiago, coord. *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, p. 965.
[38] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[39] FERIA TORIBIO, José María y ACOSTA BONO, Gonzalo. *Sevilla: historia de su forma urbana: dos mil años de una ciudad excepcional…,* op. cit., pp. 98-99.

En este apeo literario falta por mencionar un palacio que se encuentra al otro lado del patio, como se aprecia en el plano. Igualmente, un callejón o corredor que nos llevaría hasta un "patinico", patio de menores dimensiones que comunica con la cocina y con el "sitio del portal".[40] Por último, la cocina, y tras esta, como viene siendo habitual, en la parte más alejada de la zona de residencia, el corral. Parece formar parte de la vivienda otra dependencia denominada: "sitio dice 11 varas de largo y 4 ½ ancho".[41] La forma rectangular y alargada corresponde con las medidas del croquis [1].

El segundo apeo conservado en la documentación está fechado también en ese mismo día de 9 de diciembre de 1577.[42] Considerando lo visto en el primer apeo, es probable que se añadiera otro a continuación para completar las mediciones faltantes, pues el escrito entra de forma directa en detallar del deslinde: "Primeramente, tiene la casapuerta […]";[43] sin ofrecer variación alguna en la descripción de este espacio de acceso, ni en la del patio principal de la casa. Con respecto al palacio principal, aclara que el soberado cubre todo el espacio de dicha estancia, estando encalado y con pavimentación en ladrillo. Asimismo, el palacio secundario sigue sin revelarse en el apeo literario.

A continuación, el manuscrito nos brinda de nuevo información nombrando un "patio de servicio";[44] que, según el apeo gráfico, bien puede ser el "patinico" [1]. Delante de este hay un zaguán o "corredor" de una vara de ancho, un espacio de reducidas dimensiones por donde solo podría pasar un individuo, y cuyo largo es el mismo que el del patio principal, ocho varas y tercia: "Yten a la entrada del patio de servicio esta un asaguan de una vara de ancho y de largo de la anchura del palacio principal".[45]

[40] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 1 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[41] *Ibíd*.
[42] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 2 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[43] *Ibíd*.
[44] *Ibíd*.
[45] *Ibíd*.

Franqueado este "azaguán" se hallaba el "sitio del portal", espacio rectangular y a continuación de este una pieza que mide: "11 varas de largo y 4 ½ ancho",[46] sobre la que se encuentra un terrado. También contigua al "azaguán", había otra estancia de tres varas y cuarta que el apeo gráfico no recoge.

Las dimensiones del corral no eran nada despreciables: "once varas y media de ancho e quatro varas y media"[47]. Por otra parte, el patinico tenía unas dimensiones: "de largo sinco varas menos quarta".[48] Aquí se miden dos anchuras, que corresponden a las extremidades o "cabeza", del patio: por un lado, tres varas, por el otro vara y media. De aquí se pasaba a una modesta cocina, con chimenea de ladrillo y de reducidas dimensiones: "que tiene de largo sinco varas menos quarta y de ancho dos varas menos sepma y es sencillo".[49] El corral contaba con un pozo, algo habitual si no se tenía pila o fuente, siendo el elemento más asequible, estaba presente tanto en las casas humildes como en las principales, tuvieran o no patio. Las principales casas-palacios contaban con más de un pozo, además de fuentes en patios y huertas alimentadas con agua procedentes de los Caños de Carmona o de la Fuente del Arzobispo, un bien muy preciado en el siglo XVI solo al alcance de las familias nobles que conseguían este privilegio merced de la concesión del Alcaide de los Reales Alcázares, encargado de la distribución del agua junto con los maestros cañeros.[50]

Por cuestiones de ventilación y salubridad, el escusado se situaba en el corral de la casa, señalándose en la documentación como "servidumbre". Se menciona un adoquín en este espacio, lo que no lleva a pensar en a una pavimentación más o menos regular de esta estancia.[51] El corral medía 4 varas y media de largo, y de ancho por

[46] *Ibíd*.
[47] *Ibíd*.
[48] *Ibíd*.
[49] *Ibíd*.
[50] FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel Francisco. *Política y administración del abastecimiento de agua en Sevilla durante la Edad Moderna*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012 y, del mismo autor, "El abastecimiento de agua en la Edad Moderna". *Andalucía en la Historia*, 2020, n. 68, pp. 8-13.
[51] NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. "Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI...", op. cit., pp. 42-63.

"una cabeza" 4 varas y por las otras "dos varas menos sepma".[52] Se configuraba como un espacio irregular, que se estrechaba en uno de sus lados, acortado a la mitad, dando probablemente una forma trapezoidal no reflejada en el apeo gráfico. Contaba con una zona techada en la puerta de entrada de 2 varas de ancho con un terrazo.

El tercer y último apeo literario realizado sobre esta vivienda fue realizado el 16 de junio de 1636.[53] El comienzo del documento especifica la calle, collación y el arrendatario de las casas: "que se dieron de por vida a don Francisco de la Barrera, jurado de Sevilla y vezino de la Palma".[54] El morador de la casa, como vemos, es ahora un jurado, con lo que este arrendatario ocuparía un puesto de representación dentro del Cabildo de la ciudad.[55] Un nuevo dato nos aparece en este deslinde, el de su autor, pues aparece firmado por Juan de Legarra, maestro alarife y maestro de obras del Hospital de la Sangre, propietario del inmueble.[56]

El apeo gráfico [1] indicaba otros inmuebles con los que colindaba la vivienda en 1577. El documento de 1636 identifica que la vivienda lindaba "por delante de la calle",[57] con casas propiedad del convento de san Clemente y con la de doña Feliciana, viuda, siendo por tanto estas viviendas fronteras a la casa.

El deslinde describe la existencia de una reja mediana encima de las puertas de la calle, labradas con madera de pino trabada con clavos de hierro. Esta reja se emplearía como un elemento para la guardia de la casa, al carecer esta de cámara de mozos o portería con

[52] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 2 fechado en 9 diciembre 1577, s.f.
[53] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.
[54] *Ibíd*.
[55] Una definición histórica de jurado la encontramos en: CORNEJO, Andrés. *Diccionario histórico, y forense del Derecho Real de España*. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra, 1779, p. 368: "Los jurados son aquellas personas que, juntándose los vecinos de cada uno de los barrios o parroquias comprehendidos en los pueblos, nombraban por votos y elegían a fin que asistiesen en los ayuntamientos que se celebrasen, para la determinación de los asuntos particulares y pertenecientes al pueblo, con las amplias facultades de resistir las providencias contrarias a su beneficio y comodidad".
[56] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.
[57] *Ibíd*.

las que estaban dotadas las viviendas más ostentosas de la ciudad, como la del marqués de Dos Hermanas, o la del marqués de Segorbe, cuyo entresuelo en el zaguán disponía de porterías y aposentos para criados, cuya función era la guardia de la casa.[58]

En este nuevo manuscrito observamos que la casapuerta ha modificado sus dimensiones: "por una parte de 2 varas y tercia y por la otra parte 2 varas y un dozavo";[59] mencionando curiosamente, las medidas de los apeos anteriores: "ubo de largo quatro varas y tercia";[60] reflejando la documentación un deseo de dejar constancia de las modificaciones acaecidas en el acceso de la casa durante estas casi seis décadas de diferencia. Asimismo, aporta nuevos datos sobre los materiales de la techumbre, realizada con madera de acebuche y alfagías, probablemente un alfarje decorado, cubierta típica de las casas sevillanas del Quinientos.[61] Concluye Legarra anotando que el espacio de la casapuerta era: "doblado y azotea de cobertura",[62] por lo que replicaba el esquema del piso inferior en el superior.

El patio igualmente fue objeto de reformas en el periodo comprendido entre los diferentes documentos, presentando ahora una configuración prácticamente cuadrada: "de ancho 5 varas y tercia y de largo 6 varas y setma".[63] La pavimentación se repite tomando como referencia el primer apeo, con ladrillado de revocado y "puerta adufa". [64] Hay dos corredores con pilarotes, probablemente compuestos por pies derechos de madera de castaño. A la derecha, da acceso a una sala de: "tres baras de ancho y de largo siete varas y sesma" [65], que conduce a su vez a la caja de escalera señalada como:

[58] LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "La vida en un palacio: imágenes y datos sobre espacios masculinos y femeninos en el siglo XVI" en Birriel Salcedo, Margarita María. *Las casas en la Edad Moderna*. Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico", 2017, pp. 125-154.
[59] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.
[60] *Ibíd*.
[61] HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *La casa sevillana*..., op. cit., p. 12.
[62] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.
[63] *Ibíd*.
[64] *Ibíd*.
[65] *Ibíd*.

"ancho de la escalera".[66] A dicha escalera se accedía desde el corredor del patio, nombrado: "callejón".[67] Este corredor daba acceso a una sala que era doblada con alfarje y ladrillo "de por tabla".[68] Desde aquí, el maestro de obras se adentraba en otra cámara frontera a la puerta "de en medio":[69]

> "de ancho tres varas y dos terzias y de largo ocho varas y quarta y la vi bien de madera de acebuche y alfaxias y tablas y es doblada y texada por cobertura y a manera de tixera de este patio se entró a un callejon que se entra cosina y tiene de ancho una bara y terzia y de largo lo que tiene la sala de ancho y tiene entresuelo ensima y por lo alto la dicha casa grande."[70]

La cocina también habría sufrido modificaciones con el pasar de los años, conformando ahora un área de: "vara y dos tercias de ancho y de largo siete varas y media".[71] Modesta, techada con madera de castaño, alfarje y ladrillo de por tabla, remataba en azotea exterior a la que se accedía por una escalera. Estos eran los materiales habituales en la vivienda tradicional sevillana.[72] Anexa a la cocina se hallaba la despensa: "y esta cosina se entra a vna despensa que tiene de ancho dos baras y media y de largo quatro baras y la cubren maderas de castaño y alfargia y ladrillo de por tabla y asotea por cobertura".[73]

Por otro lado, la cocina se abría hacia un patio empedrado, dato que se advertía en segundo apeo estudiado donde se describía un adoquín. A su vez, este patio daba paso a un portal: "que tiene de ancho tres baras y terzia de largo quatro baras",[74] cubierto por madera de roble y alfargías de ladrillo, coronado con azotea. Desde el portal se alcanzaba el corral, cuyo: "ancho medido por medio cinco

[66] *Ibíd*.
[67] *Ibíd*.
[68] *Ibíd*.
[69] *Ibíd*.
[70] *Ibíd*.
[71] *Ibíd*.
[72] COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio. *Sevilla en la baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento, 1977, p. 110.
[73] ADPSE, Fondo Hospital de las Cinco Llagas, Libro 2 de apeos de las casas del Hospital, año 1577 y ss., documento n. 3 fechado en 16 junio 1636, s.f.
[74] *Ibíd.*

baras y terzia y de largo siete varas y dos tercias".[75] Resulta llamativo que no se midan los extremos, sino que el ancho parte de la mitad del espacio. Asimismo, posee un patio pequeño donde se emplaza el pozo, lo que sugiere una compartimentación de este espacio, atendiendo al segundo de los apeos de 1577. No se menciona servidumbre en el corral o patio, pero probablemente existiría ya que al final del documento señala: "patios de servicio",[76] cuya pavimentación era empedrada.

A modo de conclusión, podemos apuntar que la arquitectura doméstica del Quinientos debe ser estudiada más allá de las casas-palacio de aristócratas y nobles, poniendo nuestra atención en aquellas desaparecidas de menor rango, cuya austeridad o sencillez no justifica su abandono historiográfico.

Ante el anhelo de enriquecer nuestro conocimiento de la arquitectura civil de la Edad Moderna, estas modestas aportaciones buscan arrojar luz a apartados más específicos de las antiguas residencias sevillana. Para ello es imprescindible acudir a la documentación conservada en los fondos de los archivos de Sevilla para extraer apeos gráficos y literarios, contratos u obligaciones junto con las memorias o condiciones de obra que debían acompañarlos fielmente. Con la recopilación de este material se intenta conformar un marco lo más completo posible, que vaya más allá de los datos que ofrecen las escasas obras materiales conservadas.

[75] *Ibíd.*
[76] *Ibíd.*

EX VOTOS: PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL. SAN BENITO ABAD DE CASTILBLANCO DE LOS ARROYOS

Ex votos: tangible and intangible heritage. San Benito Abad of Castilblanco de los Arroyos

Clara Luisa ORTIZ CANALEJO

Resumen

En este artículo intento hacer un análisis artístico y defender que el exvoto pictórico es un patrimonio material (porque es tangible) e inmaterial (porque forma parte importante en las romerías y demás manifestaciones religiosas del ser humano) y consecuentemente debe ser respetado y defendido como verdaderas obras pictóricas y, por consiguiente, artísticas.

Palabras clave

Exvoto, milagro, promesa, patrimonio material e inmaterial, rompimiento de gloria, perspectiva, paleta de color, San Benito Abad y obra pictórica.

Abstract

In this article I try to analyze artistically and defend that the pictorial ex-voto is a material heritage (because it is tangible) and inmaterial (because it forms an important part in the pilgrimages and other religious manifestations of the human being) and consequently it must be respected and defended as true pictorial works and therefore artistic.

Keywords

Exvoto, miracle, promise, tangible and intangible heritage, break of glory, perspective, color palette, Saint Benedict Abbot and paintings.

Según la convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 en París,[1] el patrimonio cultural inmaterial lo constituyen según el art. 2**:**

> "Usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana" (art.2.1).
>
> "(…) se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:
>
> - tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
> - artes del espectáculo;
> - usos sociales, rituales y actos festivos;
> - conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
> - técnicas artesanales tradicionales" (art. 2.2.).

En cuanto al concepto de Patrimonio Cultural Material, según la UNESCO, es todo bien tangible que el ser humano ha creado en el pasado, que su valor histórico y cultural sea "inestimable e irremplazable". Lo componen los bienes muebles e inmuebles:

> *"*los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico,

[1] *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Edición 2022.

estético, etnológico o antropológi*co*".[2]

Definidos los conceptos de patrimonio material e inmaterial, se procede a plantear la cuestión que da pie a esta ponencia: ¿El exvoto es patrimonio material o inmaterial?, ¿ambos al mismo tiempo?

A continuación, contextualizaremos que los exvotos analizados pertenecen a la ermita de San Benito Abad. Dicho santo, nacido en Nursia, Italia, el 3 de marzo del 480 d. C. y fallecido en Montecasino, Italia el 21 de marzo del 547 d. C., es el creador por decirlo así de la vida monástica y fundador de la orden de los benedictinos: hacia el 496 d. C. aproximadamente se dirige a Roma para cursar estudios superiores, en su peregrinaje pasa por las ciudades de Affile, Subiaco hasta llegar a Montecasino en el 529 d. C. donde fundó su monasterio; en él redactó la *Regla* de la orden benedictina, de inspiración cristiana y de sabiduría romana.

Después de esta breve referencia sobre la vida de San Benito Abad paso a situar geográficamente su ermita en el pueblo de Castilblanco de los Arroyos, villa de la provincia de Sevilla, a 34 kms. de la capital. Situado en la Ruta de la Plata, su municipio limita con Almadén de la Plata, El Pedroso, Cantillana, Alcalá del Río y el Ronquillo.

Se sabe que Fernando III estableció uno de los campamentos para asediar Sevilla en el paraje de Escardiel cercano a Castilblanco, pero es en el siglo XIV, en el *Libro de las Monterías* de Alfonso XI donde aparece la primera mención documentada sobre dicho pueblo: " La dehesa de Castriel Blanco es buen monte de puercos (…)". También vuelve a aparecer en dicho libro : "Et son las armadas en el camino de Sanct Benito (…)".[3]

No obstante, vuelve a ser mencionado en el siglo XVII (1613) en la novela ejemplar titulada *Las dos Doncellas* de Miguel

[2] *Patrimonio. Sostenibilidad del patrimonio.* [en línea]. [Consulta: 22 de enero de 2023]. Disponible en: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf

[3] *Libro de las Monterías* de Alfonso XI, capítulo XXIV.

de Cervantes, al principio de dicha novela aparece de esta forma: "Cinco leguas de la ciudad de Sevilla, está un lugar que se llama Castiblanco".[4]

Una tercera aparición es en el Mapa Corográfico de don Joseph Espelius, capitán del Real Cuerpo de Ingenieros, fechado en 1764.

En cuanto al edificio de la ermita, su estructura es sencilla: de una sola nave dividida por cuatro tramos con arcos de medio punto que descansan sobre pilastras. La cubierta es una bóveda de medio cañón y el presbiterio tiene la planta cuadrada. En la portada tiene adosado un pórtico cubierto y dicha fachada se remata con una espadaña. Se desconoce su fecha de construcción pero como aparece el nombre de San Benito en dicho *Libro de la Montería* se deduce que ya en el siglo XIV existía dicha devoción y se supone que habría una pequeña ermita en donde se guardaba la imagen del santo. Referente al origen de la devoción, se baraja una posible relación con el monasterio benedictino de Silos, quedando planteada dicha relación por A. Linage Conde:[5] "(…) influencia ejercida por los capellanes castrenses del monasterio benedictino de Silos, que acompañaron al ejército reconquistador de San Fernando".

Todos los santuarios surgen por una asociación "mística" entre el paisaje y la personalidad del Santo, Virgen o Cristo aparecidos. En el caso de nuestro santo, según cuenta la leyenda se le apareció un joven monje a unos segadores que en el descuido de la siega le clavaron la hoz en un pie, les pidió auxilio y ellos le ayudaron. Entonces el monje se presentó como san Benito Abad y pidió que se hiciera una ermita dedicada a su advocación pero no le hicieron caso los segadores y tuvo que aparecerse una segunda vez para que éstos cumplieran la promesa de construir la ermita. Pero hay otra leyenda sobre el origen de la devoción y es la aparición del santo a un pastor que estaba con su rebaño en la finca Cañalaparra situada junto al río

[4] CERVANTES, Miguel de. *Las dos doncellas*, Biblioteca Virtual, 2003

[5] LINAGE CONDE, Antonio. "En la España Medieval" en "Estudios en Memoria del Profesor don Salvador de Moxó". *Anuario de Estudios Medievales*, 1982, T. 12.

Viar. Habiendo un cierto halo mágico en el entorno (las montañas que rodean a la ermita de san Benito imponen respeto y su situación privilegiada divisa toda la magnífica sierra, bañada por las riberas del Huelva y del Viar) es normal que desde tiempo inmemorial exista una relación sobrenatural con su entorno y haya propiciado peregrinaciones.

Dicho lo anterior y antes de analizar las diferencias posibles entre los conceptos de milagro, promesa y exvoto; debemos de anotar sus significados:

- Milagro: Hecho sobrenatural debido al poder divino y aparentemente inexplicable.
- Promesa: Manifestación, expresión de la voluntad o propósito de dar o hacer alguna cosa// Ofrecimiento piadoso que se hace a Dios o a sus santos.
- Exvoto: Significa "por voto", un juramento o voto hecho a Dios y a los santos por el que se está ligado, como una relación verbal e inmaterial que al cumplirse se hace material. Es una ofrenda que los fieles dedican a Dios, a la Virgen y a los santos y cuelgan de los templos, en recuerdo de un beneficio recibido. Esta costumbre se pierde en la noche de los tiempos, desde que el hombre tuvo sentimientos religiosos. De los albores de los tiempos hasta la actualidad parece no haber pasado mucho. Esencialmente cada devoto ofrece ahora algo personal-íntimo como pueden ser: joyas, pelo natural, etc.; por la misma razón un enfermo, después de ser curado hace donación de las extirpaciones o las representaciones del órgano curado en plata u hojalata, como si del suyo propio se tratase y a la vez dan fe de los poderes milagrosos de su advocación mostrando los milagros en sus exvotos. La identificación de promesa como lazo de unión entre el mundo terrenal y el celestial se materializa en el exvoto. La promesa en sí es un compromiso secreto entre el ser sobrenatural y el ser humano, aunque después se haga público con el exvoto. Otras expresiones materiales son: rosarios, triduos, novenas, ofrendas de ramos de flores, visitas al santo en días determinados de la semana, velas, hábitos(este tipo de promesa está casi extinguida, si no lo está

ya); su periodo de duración varía de semanas a meses o años, en incluso en algunos casos a perpetuidad dependiendo del calibre del favor recibido.

Causa sensación las paredes llenas de exvotos hasta el mismísimo techo que producen en todo el recinto de la ermita una transpiración de fe y devoción, sin añadir los muchos exvotos perdidos, deteriorados y quemados, privando a los antropólogos y etnógrafos de estos valiosos testimonios de patrimonio material-inmaterial. Con esto quiero decir que mucho de los exvotos que empecé a catalogar de esta ermita se han perdido para siempre, han pasado de ser patrimonio material etnográfico a inmaterial esencialmente, aunque sigue siendo etnográfico porque hay constancia escrita de dichos milagros en mi catálogo de 1988.

En cuanto al milagro**,** es una intervención directa del ser sobrenatural en el ser natural (mujer u hombre). Estos hechos milagrosos son tratados con mucha cautela por la Iglesia que los considera generalmente faltos de las condiciones necesarias para ser aceptados como tales, aunque esto no afecta al devoto de a pie ya que para ellos ser o no ser reconocidos por la Iglesia no es muy importante.

Un "milagro" bastante conocido es el del niño perdido acaecido en el mes de febrero de 1924. José María González Materos cabrero de la dehesa del Hornillo y su esposa se ausentaron de su casa dejando a sus tres hijos solos. Éstos jugaban en las cercanías cuando vieron que se acercaba un hombre mal trajeado y se asustaron, al cabo del rato se dieron cuenta que el pequeño Ángel de cuatro años faltaba. Al no encontrarlo se dio parte a la Guardia Civil de Castilblanco, pasaron dos días desde la desaparición del pequeño y las esperanzas de encontrarlo con vida eran muy escasas (en invierno son muy frías las noches de la sierra sevillana). Al tercer día un joven cabrero de la Dehesa del Pino buscaba leña y vio como un niño jugaba corriendo por el monte. La noticia de su hallazgo fue muy celebrada, al preguntar al niño si alguien le había cuidado, respondió: "Una mujer buena, vestida de negro, me daba higos blancos

para comer y por la noche me arropaba con su manto negro". Todos creyeron que era Nuestra Señora de los Dolores pero al enseñársela al niño no la reconoció. El tiempo pasó y llegó el 27 de agosto, día de la romería a la ermita. Todos fueron para dar gracias a San Benito y cuando los padres con el niño se acercaron al santo, el niño exclamó "¡Esa, esa es la mujer que me cuidaba!".

En mi catálogo aparece dicho exvoto con el número 179: "Angel González Loros de cuatro años, se perdió en la Dehesa el Hornillo, término de Castilblanco sus padres José María González y Antonia Loros, se encomendaron a san Benito y lo encontró a los tres días en Valdearenas sano y salvo. Es natural de Aillones (Badajoz)". (Material fotográfico, 45x60 cms. Estado de conservación: bueno). Aparece en el cuadro fotográfico el retrato retocado de cuerpo entero del niño y del santo coronado por ángeles y ambos en rompimiento de gloria.

Cuando la promesa ha sido satisfecha se expresa por un objeto "perdurable", al cual llamamos exvoto, su función principal es la divulgación, de ahí su colocación a la vista de todos. Dicho exvoto está relacionado con la persona que recibe la gracia y su suceso milagroso, por experiencia es sabido que casi todos son localizables e identificables en el espacio y en el tiempo a excepción de un grupo que es casi imposible; por omisión de datos, cuyas causas pueden ser varias (permanecer en el anonimato por padecer enfermedades vergonzosas como puede ser las venéreas, la tisis o tuberculosis) por tener connotaciones muy desagradables, por deterioro de la tinta o del soporte y por simple olvido de algún dato.

Dicha relación es más clara en las donaciones de joyas, pero existen otras ofrendas o promesas no consideradas exvotos como son la limosna o las velas, puesto que éstas no tienen el carácter de permanencia aunque sí la función directa de dar "publicidad" al santo/a por ser muy milagroso así como el mantenimiento del anonimato.

Centrándonos en la ermita de Castilblanco se observa una amplia y abundante tipología de exvotos (cuadros, fotografías, objetos personales, objetos relacionados directamente con el milagro y objetos industriales).Hay varios tipos destacables de exvotos: los cuadros pintados al óleo, las fotografías, los collages, los objetos personales, objetos relacionados directamente con el devoto y los objetos industriales.

En cuanto al conjunto más expresivo y por consiguiente el que presenta mayor interés para ser estudiado por la Antropología y Etnografía, por las costumbres de tiempos pasados, mobiliarios de época, así como un estimable valor de documento por la expresividad de sus pinturas y de sus textos, además posee valor artístico y estético.

A partir de la década de los cincuentas del siglo pasado aumenta el exvoto con fotografías incorporadas, habiendo dos tipo: las que tienen escenas fotográficas (son conjuntos de matiz escenográfico similares a las pinturas votivas) y los retratos fotográficos (simples fotografías de los devotos, con sus leyendas o textos).

Siguiendo con los tipos de exvotos, están los objetos personales y objetos relacionados directamente con el devoto, se encuadran en este apartado las trenzas de pelo, ropas de los enfermos, vestidos de novia, trajes de Comunión, uniformes militares, rosarios, medallas, grilletes, etc; nos proporcionan curiosos datos sobre costumbres y ritos religiosos.

Por último, los objetos industriales son las reproducciones de todas las partes del cuerpo humano en plata o chapa plateada, con relieve o sin él, de un acabado más o menos perfecto; insinuándose los rasgos anatómicos. Tratan de reproducir “fielmente” los órganos sanados por la intercesión sobrenatural.

Los exvotos plateados, que hoy en día están enmarcados en cuadros, tienen por lo general unos 10 cms. de longitud, los hay más grandes o más pequeños, pero todos terminando en un agujero para

poderlos colgar a base de cintas o alambres; su colocación variaba según los gustos y modas, siendo hoy en día en cuadros con pequeñas alcayatas. En Sevilla en 1988 había un solo lugar dedicado a la venta de dichos exvotos situado en una joyería de la Plaza del Pan (dicha joyería se llama M. Serrano Navarro Relojería, Plaza de Jesús de Pasión, 11). En esa época ya no se fabricaban y me dijo el dueño que desaparecerían, hoy, en pleno 2023, se pueden comprar exvotos hasta por internet (Amazon, Holyart, Vaticanum, etc).

El valor del exvoto es muy importante porque es fuente de información para la etnología, la medicina (enfermedades), la actividad laboral (accidentes laborales y tipos de trabajo) y la devoción de los habitantes de la Vega y Sierra sevillanas.

El exvoto se da en todas los estamentos sociales porque el ser humano lo necesita para conectarse con lo sobrenatural, sentirse protegido, pensar que hay alguien superior que vela por sus intereses. La fe y devoción existe de siempre, tenemos constancia material de exvotos pictóricos en esta ermita, destacando un cuadro en donde se explica y describe el descubrimiento milagroso de los restos de S. Benito de 1776 y hay constancia en los siglos posteriores.

También se reflejan épocas en que escasean las demostraciones materiales, coincidiendo con la Guerra Civil y la posguerra, o por modas favorables y desfavorables hacia esta demostración devota.

Referente al protagonismo en los exvotos, lo ocupan los hombres por obvios motivos (movilidad del hombre, devoción conyugal, desgaste físico, etc) y los niños (vulnerabilidad, movilidad y devoción maternal) y porque como la mayor devoción la tienen las mujeres y su sensibilidad hace que sean más abundante las peticiones femeninas. Por supuesto a finales del siglo anterior y parte de este nuevo milenio la sociedad española y en este caso la andaluza ha cambiado sus hábitos sociales, económicos y políticos que se reflejan en la temática de dichos exvotos.

La motivación es un apartado importante porque nos explica las causas de la existencia de dichos exvotos: enfermedad, accidente y otros. En cuanto al primer motivo, nos muestra un amplio espectro de enfermedades desde enfermedades como la pulmonía hasta tumores y enfermedades cerebrales y nerviosas; referente al segundo, son hechos casuales y fortuitos y por tanto inesperados y sus protagonistas no están preparados psicológicamente para ello, lo que provoca sorpresa en un corto espacio de tiempo ¿a quién pedir ayuda?, ¿quién está por encima de todo? Y piensa que sólo Cristo, la Virgen y el Santo son los que te pueden salvar.

El devoto se encomienda angustiado a ellos, su petición va unida a un pago, promesa y exvoto que se cumple cuando la acción benefactora se produce y aparece el "milagro".

Y la tercera causa es amplia, desde motivos internos e inconfesables, demostraciones de agradecimiento, agentes atmosféricos hasta logros conseguidos como las "L" de haber conseguido el carnet de conducir.

Escogí en su momento el estudiar la devoción a San Benito por referencias familiares pero la investigación me dio a conocer que esta comunicación devota no es privativa de Castilblanco, ni tampoco de Andalucía, sino que trasciende de la misma comunidad autónoma. Es un santo de amplia devoción y su papel de protector en asuntos de toda índole es indiscutible; ejerce el patronazgo sobre una amplia zona de influencia.

Dicho esto, hay que afirmar que aparte del carácter religioso, los exvotos son una forma de expresión artística de incalculable valor etnográfico y antropológico. Es la expresión del ser humano, y no tiene nada que ver con el arte "naif" o con el "kitsch"; por este motivo intento revalorizar al exvoto y elevarlo a la categoría que se merece.

Es un desprecio acumulado a lo largo de los siglos, comparables con el que hay entre un estilo artístico y otro que se suceden

cronológicamente, como pudo ser el Renacimiento y el Barroco, o la pintura costumbrista y el cubismo.
Este tipo de mentalidad de carácter maniqueísta es lo que provoca ese desprecio sobre lo no comprendido, por esto no es de extrañar que pintores famosos o no tan famosos no hayan aceptado encargos de esta índole minimizando automáticamente la categoría profesional del pintor de exvotos.

Pero hay que desechar las actitudes negativas porque, mientras subsistan, se atentará contra los exvotos, concretamente abogando por una "puesta al día" o por "las limpiezas" tan típicas y tan comunes en casi todas las ermitas ; a este hecho hay que añadir el fenómeno de busca y captura de dichos exvotos para colecciones particulares, destruyendo su función y su razón de ser y existir.

En cuanto a la forma o formato de dichas obras de arte, son cuadros de dimensiones medias- pequeñas pero también los hay grandes, de forma rectangular, apaisados, de ejecución sencilla y llenos de ingenuidad. Su soporte más general es el lienzo de diferentes calidades, después es seguida por el uso de la madera o tabla preparada en la mayoría de los casos, aunque también las hay sin preparar. Por último, y muy aparejados, están el cartón, el papel y el cristal, éste último es un soporte bastante original pero a la vez muy efímero por la materia que se compone.

En cuanto a su paleta de color refleja dos tendencias:

- Los exvotos situados cronológicamente anteriores al siglo XX poseen una amplia gama colorista pero apenas se aprecia por el uso indiscriminado de barnices de mala calidad que dan a las pinturas un matiz tenebrista, barroco y parduzco.
- Los exvotos fechados del siglo XX hasta nuestros días también utilizan una paleta colorista y además luminosa, perdiendo ese claroscuro tan característico en la mayoría de los exvotos del siglo XIX.

La sensación de profundidad es lograda en algunos exvotos y en otros se intenta pero no se logra. Y es una pintura a destacar el exvoto de Manuel Vázquez Fernández, Castilblanco de los Arroyos 1992: la pincelada es suelta e impresionista en todo el cuadro pero se agudiza su soltura en el retrato del santo, también el valiente escorzo del niño echado en el suelo, las luces y las sombras, todo bien conseguido. Otro ejemplo de escorzo atrevido es el del exvoto de Julián Quiles Checa, paleta muy colorista y luminosa, pincelada suelta e impresionista, da sensación de movimiento; buen tratamiento de la perspectiva y volúmenes. Un fenómeno digno de mencionar es la aparición del "collage" en los exvotos de S. Benito, a éstos se le suelen añadir fotos de los enfermos o del santo y en algunos casos estampas del mismo. También aparecen exvotos en tela con bordados y el milagro escrito en papel o pintado en la misma tela bordada.

Según su estructura espacial se dividen los exvotos de esta ermita en varios modelos:

a) Es el más abundante y se compone de tres variantes, a saber:

1. San Benito situado en la parte superior izquierda, en rompimiento de gloria.
2. La escena del ruego del devoto o del milagro, situada en la parte central.
3. La leyenda o texto donde se relata la acción milagrosa se sitúa en la parte inferior.

b) La escena tiene tres variantes también, pero su disposición espacial es distinta a la anterior:

1. San Benito está situado en la parte izquierda dentro de una hornacina o en un altar.
2. El milagro se sitúa en la parte derecha.
3. En la parte inferior la leyenda en una cartela.

c), d), e) y f) Son de estructuras parecidas a la anterior, solamente varía la posición del santo, a saber:

c) San Benito está situado en un altar casero o en el de la ermita.

d) San Benito se sitúa en rompimiento de gloria hacia la parte superior derecha

e) San Benito está en posición central, apareciendo en actitud protectora.

f) San Benito aparece pintado en un cuadro que hace las veces de altar con imagen o también reflejar una aparición sobrenatural, aquí se da la modalidad de "cuadro dentro de un cuadro," este tipo de relación entre el santo y el devoto es totalmente realista, carente de artificios.

En el siglo XIX y parte del XX, la leyenda aparece independiente, en forma de cartela, S. Benito es presentado en forma etérea , variando la posición en el espacio; aparece en transición suave entre el hecho trágico y el Santo o por el contrario dicha transición es dura como en el exvoto de Francisco Esteve Mora, exvoto nº 23 de mi catálogo, como se ve en el cuadro, son dos escenas casi separadas por un tabique.

En cuanto a la escena, el milagro lo ocupa casi todo dejando la parte inferior del cuadro al texto, redactado en tono coloquial pero con modelos o plantillas cultos, narra el hecho milagroso, encuadrando dicho texto en el marco espacio-tiempo.

Es interesante destacar el fenómeno que se produjo y se produce con la divulgación de los milagros, éste era más importante en el pasado que ahora porque antes abundaban las personas analfabetas, y como dice el dicho famoso "una imagen vale más que mil palabras", la importancia de dicha imagen era crucial para comprender el exvoto, ante la imposibilidad de leer la cartela. Lo mismo ocurría con los relieves y esculturas de los capiteles y portadas románicas o góticas respectivamente, y su función principal era la divulgación de la religión cristiana.

Por este motivo el santo se ve representado con un lenguaje preciso e inequívoco, de acuerdo con esto el devoto adquiere una postura gesticulante, casi teatral, con rostros carentes de dolor en algunos casos (exvoto de Isabel Montero Marín, n. 43), son figuras hieráticas y de movimientos esquemáticos que, unidos a una pésima utilización de las líneas, provocan figuras sin vida y en algunos casos desproporcionadas (exvoto de Manuel Muñoz López) y otros reflejando un dolor extremo (exvoto de Antonio López Hernández,18/08/1883, n. 106). Por supuesto todo esto depende del pintor que realice el exvoto.

Con estas representaciones no sólo se vanagloria la reputación de S. Benito sino que gracias a estos milagros tenemos una riqueza antropológica, un patrimonio material/inmaterial de gran valor.

También tenemos en los exvotos testimonios de los cambios acaecidos en la iconografía de Cristo crucificado y nazareno, de vírgenes y del santo a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. El predominio de la representación mariana, la Inmaculada Concepción de Murillo es copiada hasta la saciedad; también aparece representado S. José, siempre unido a la "buena muerte", siempre que hay un enfermo desahuciado lo encomiendan a él para que tenga una muerte rápida, tranquila y sin dolor. Aunque la muerte no aparece representada, sí está presente en la idea de gravedad en el texto y en los gestos de los personajes.

Al investigar estos exvotos se advierten, como bien he dicho antes, los conocimientos que nos pueden proporcionar estos cuadros, una síntesis de lo que nos repara esta investigación es ésta:

- Transformación de la imagen de S. Benito a lo largo del tiempo, de tener barba blanca y hábito negro a imberbe con dicho hábito ricamente bordado en oro
- Las modificaciones del altar del santo.
- Es un vivo ejemplo de museo de artes y costumbres populares (moda en el vestir, mobiliario, trabajos del campo, tipos de enfermedades más comunes, medios de transporte, etc.

- Reflejo de la capacidad creativa y emocional humana.

En los exvotos pictóricos se ven claramente dos formas diferentes de pintar un cuadro, por una parte una mano inexperta, de trazos gruesos, de falta de perspectiva, de tratamiento del volumen y de conocimiento del color; y por otra, la mano de un artista anónimo, profesional y bien conocedor de las técnicas pictóricas y coloristas. Es importante dominar dichas técnicas, el color es tratado de dos formas: como simple relleno de los espacios en blanco (el exvoto de María Velázquez) y usando técnicas donde dichos colores toman cuerpo y personalidad, produciendo una gradación que quita importancia al dibujo (exvoto de Manuel Vázquez Fernández). Todavía se aprecia en algunos cuadros la riqueza colorista a pesar del paso de los siglos como es el caso del exvoto de Fco. Estebe Mora, el intenso azul de la colcha o el pañolón de la esposa con tono de rosa anaranjado que contrasta con la falda oscura y por supuesto el preciosismo de los detalles del cuadro como el encaje de las sábanas, los pendientes de la esposa, la mitra del santo , la forja de la cama de hierro, etc; la mano de un artista está detrás de todo el cuadro, como los pintores son anónimos a éste lo llamaremos "El Maestro de la colcha azul", que forma una escuela más o menos buena y hasta imitadores no tan afortunados. En muchos exvotos pictóricos adquieren tonos pardos por el uso de barnices de mala calidad.

Otra observación, el exvoto se reconoce por su tamaño casi siempre reducido, el mínimo espacio en que debe de pintarse el hecho milagroso, el afán de describirlo todo, de incluirlo en dicho espacio, causando "horror vacui" en algunos casos como el exvoto de Antonio Escribano (nº 18 del catálogo, este exvoto ha sido mutilado posteriormente porque S. Benito aparece con una posición centralizada en rompimiento de gloria, pero está cortada la imagen y posteriormente enmarcado), dentro del más puro estilo "naif", su detallismo preciosista, colorido intenso, y falta del dominio de la perspectiva, lo hace parecer infantil pero no elocuente ya que, como he dicho antes, la esencia de un exvoto es trasmitir el hecho milagroso y vanagloriar el poder sanador divino del santo y una mejor captación del mensaje.

En otras épocas los exvotos pictóricos eran subvalorados por la calidad del material, por la falta de perspectiva en algunos casos, por su colorido y dibujo infantil (naif), etc; pero todo esto está cambiando en aras del mercado de un arte popular religioso pero con " una pizca de morbo" ya que demuestran una extraordinaria, única y peculiar forma de expresar el sentimiento religioso humano.
Y respondiendo a las preguntas iniciales: ¿El exvoto es patrimonio material o inmaterial?, ¿ambas al mismo tiempo? Con esta comunicación queda demostrado que el exvoto crea un tercer tipo de patrimonio: material e inmaterial a un mismo tiempo. Une la religiosidad popular con la obra artística.

Bibliografía

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Las dos doncellas. Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2005.
- *Diccionario ilustrado de la Lengua Española*. Barcelona: Ramón Sopena, 1963.
- FERNÁNDEZ, Luciano. *Novena a San Benito*. Sevilla: El Adalid Seráfico, 1983.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José. *Libro de la Montería de Alfonso XI*. Madrid: Ediciones Velázquez, 1976.
- LINAGE CONDE, Antonio. "Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica" en *El papel de Andalucía en la benedictización del Monacato Peninsular*. León: CSIC, 1973, 3 vols.
- MACKAY, Angus. *La España de la Edad Media desde la frontera hasta el imperio (1000-1500)*. Madrid: Cátedra, 1980.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador y VÁZQUEZ SOTO, José Mª. *Exvotos de Andalucía*. Sevilla: Argantonio, 1983.
- VOVELLE, Michel. *Ideología y Mentalidades. Iconografía e Historia de las Mentalidades*. Barcelona: Ariel, 1985.
- *Patrimonio. Sostenibilidad del patrimonio.* [en línea]. [Consulta: 22 de enero de 2023]. Disponible en: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf
- *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Edición 2022.

Láminas



Lám. 1. Exvotos de metal agradeciendo la intervención del santo.



Lám. 2. Exvoto pictórico (1776) que relata el descubrimiento de los huesos del santo y los milagros acaecidos en su traslado.

BALTASAR DEL RÍO Y SU FUNDACIÓN, LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONSOLACIÓN Y DOCE APÓSTOLES, COMO MECENAS RENACENTISTAS

Baltasar del Río and his foundation, the Brotherhood of Nuestra Señora de la Consolacion and Doce Apostoles, as renaissance patrons

Inés MÁRQUEZ BRAVO

Resumen

Este artículo investiga la labor de mecenas desempeñada por Baltasar del Río, obispo de Scalas, y de su fundación caritativa, la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, durante la primera mitad del siglo XVI en Sevilla. Asimismo, se pretende revalorizar la figura de don Baltasar, su contexto histórico y el trasfondo de las obras ornamentales que financiaron los mecenas.

Palabras clave

Baltasar del Río, Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, siglo XVI, obras ornamentales.

Abstract

This article investigates the role of patron of Baltasar del Río, Bishop of Scalas, and his charitable foundation, the brotherhood of Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, during the first half of the 16th century in Seville. Likewise, it is intended to revalue the figure of Don Baltasar, its historical context and the background of the ornamental works that the patrons financed.

Keywords

Baltasar del Rio, Nuestra Señora de la Consolacion y Doce Apostoles Brotherhood, 16th Century, ornamental works.

Notas biográficas sobre Baltasar del Río

El nombre de Baltasar del Río se antoja desconocido para la Historia, habiendo trascendido únicamente algunos datos fragmentarios sobre su biografía. En este presente trabajo se aspira a revalorizar su papel como fundador de la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, así como también compartir la dramática historia familiar del obispo de Scalas y su loable labor como promotor de proyectos ornamentales.

La historia comienza en Palencia hacia 1480,[1] cuando don Baltasar nace. Su padre, don Álvaro del Río, notario público y apostólico de origen sevillano, ejerció como secretario del arzobispo de Sevilla, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza. Ambos hombres, como bien recoge Rodríguez Estévez, marcaron profundamente su destino.[2] El primero, su padre, fue condenado por hereje —judaizante— y quemado por la Inquisición en Segovia. Este hecho trascendental emborronaría su carrera eclesiástica, acompañándole hasta el final de sus días. El segundo, don Diego Hurtado de Mendoza, le aseguraría una buena formación[3] y su patrocinio le facilitaría la carrera eclesiástica.

Aunque se da por descontada su formación en las letras divinas y humanas, se desconoce dónde tuvo lugar esta, así como las circunstancias que motivaron su marcha a Roma.[4] En efecto, en 1504

[1] HERNANDO SÁNCHEZ en "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana", sostiene que la fecha de nacimiento oscilaría entre 1468 y 1480.

[2] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río, obispo de Scala" en *El universal convite: arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2021, p. 49.

[3] Durante su estancia en Roma, sirviendo a las curias de Julio II y León X, solía leer en la misa pontifical el Evangelio en griego, lengua que sabían muy pocos españoles en la época. Véase GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición sevillana*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2000, vol. II, p. 50.

[4] Como hipótesis, se podría plantear la idea que recoge Ladero Quesada en su artículo, "Sevilla y los conversos: los «habilitados» en 1495"; en él expone que los principales lugares de destino para aquellos conversos que pretendían evitar las pesquisas y posibles penas fueron Portugal, Italia —en especial Roma, Francia en ocasiones, el Magreb o Berbería—. Véase LADERO QUESADA, Miguel Ángel. "Sevilla y los conversos: los «habilitados» en 1495". *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1992, vol. 52, pp. 429-447. Asimismo, otra posible explicación de su marcha a Roma podría ser la que ofrece el análisis de uno de los protagonistas de su *Tractado*, Silvano, un humilde castellano que huye de las penurias que le acechan en su tierra y busca el ascenso social a través del servicio de un dignatario eclesiástico en la capital de la Cristiandad. El ascenso social se lograba con la

se localizaba en Roma, al servicio de Jaume Serra y Cau, obispo de Oristán. A fines de 1504, el 30 de diciembre, se publicó su obra, *Tractado de la Corte Romana compuesta en lenguaje castellano,* lo que nos permite deducir que Del Río debía llevar ya, como mínimo, varios años en la Ciudad Eterna, dada la familiaridad con la que aborda el asunto en cuestión, de indudable sabor autobiográfico.[5] En esta obra se hace una elocuente crítica a la corte romana de los Borja, de la que se deduce una inquietud por la reforma de la Iglesia.

Su locuacidad, de la que ya se ha advertido en líneas anteriores, le harían destacar en la sede papal. Predicó, con éxito, en 1512 ante el papa Julio II sobre la Pasión y Muerte de Cristo. Al año siguiente asistió al cónclave como secretario de Serra y Cau. Empero, fue León X quien catapultó a don Baltasar, pues su protección se tradujo en varias bulas donde se le nombra "maestro" —maestrescuela de Mondoñedo—, aunque sin especificar la universidad y la materia que acreditaban tal título, al mismo tiempo que le concedía licencia para disponer bienes acumulados, hasta un máximo de mil ducados. A ello se sumó una pensión anual que percibía por un beneficio simple en Ortigosa —diócesis de Calahorra—, a la que renunció en marzo de 1513. En junio del mismo año, el pontífice lo nombró notario, camarero y familiar de su casa, haciéndole entrega, además, de otra pensión anual sobre el monasterio de San Juan de Corias[6] —diócesis de Oviedo—.

Fue tal la impresión que causó su sermón sobre la Pasión que lo invitaron como orador en la séptima sesión del V Concilio de Letrán,[7] hecho que es elocuentemente recogido en la entrada sobre el obispo de Scalas del *Diccionario de Historia eclesiástica de*

obtención de beneficios eclesiásticos, a cuya concesión ayudaba la presencia en la curia romana. Véase HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana" en Hernando Sánchez, Carlos José, coord. *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007).* Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. I, p. 209.

[5] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op.cit.", p. 192.

[6] *Ibíd*., pp. 194-195.

[7] *Ibíd*., p. 196. Baltasar del Río fue uno de los pocos clérigos españoles asistentes al Concilio Lateranense, junto a los cardenales Serra y Carvajal, este último reconciliado con el papa Médicis tras su aventura cismática contra Julio II.

España.[8] En su oración, titulada *Nihil impossibile erit uobis* (Nada os será imposible),[9] se sirvió de la figura y las gestas de Fernando el Católico para exhortar al papa Médicis a emprender la cruzada definitiva —se detecta aquí el afán cruzado de Baltasar— contra el enemigo acérrimo, el turco.[10] Esta oración, que no hacía alusiones a la cuestión primordial del Concilio, la Reforma de la Iglesia, venía a reforzar la superioridad del pontífice frente a las veleidades conciliaristas recientes y a legitimar la alianza del monarca aragonés con el papado.[11]

Tras su célebre intervención en el concilio, se vería refrendado con cargos y beneficios. En diciembre de 1513 el papa ordenó unir al beneficio simple del que ya gozaba en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla una canonjía que vacase en Sevilla o en Salamanca, a la vez que se le hacía entrega de una pensión anual sobre la vicaría de la iglesia parroquial de San Miguel de Torres Vedres —diócesis de Lisboa—.[12] Sin embargo, sus más preciados cargos fueron el obispado de Scala —pequeña diócesis sufragánea de Amalfi— y el arcedianato de Niebla, un beneficio que le causó inagotables desdichas de las que hablaremos largo y tendido.

[8] GOÑI, José. "Río, Baltasar del" en Aldea Vaquero, Quintín; Marín Martínez, Tomás y Vives Gatell, José, dirs. *Diccionario de Historia eclesiástica de España. Suplemento I*, Madrid: Instituto Enrique Flórez, 1987, p. 647.

[9] "Si tuvierais fe como un grano de mostaza, diríais a esta montaña: "Pásate de aquí allá" y se pasaría, y nada os sería imposible." (Mt. 17, 20).

[10] Véanse GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición*…, vol. II, p. 51.; y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…, op. cit.", p. 49.

[11] Esta oración fue publicada en Roma en el año 1513. El documento impreso cuenta con una dedicatoria a Fernando el Católico, que es firmada por Baltasar del Río como maestrescuela de Mondoñedo y protonotario apostólico, además de arcediano de Cesena y camarero de León. Esto último queda reflejado en la portada. En suma, para el momento de la publicación de la oración, *Nada os será imposible*, nuestro obispo converso era arcediano, maestrescuela, protonotario apostólico y camarero. Véase para la lectura completa del documento impreso: Río, Baltasar de., Baltasaris del Rio Pallantini archidiaconi Cesenat. Sanctissimi D. Nostri Leonis Papae Decimi cubicularii Oratio ad eundem Dominum n[ost]r[u]m Papam et Sacrosanctum Lateranen[sis] Concilium de expeditione contra Turchas ineunda : habita Rome in Basilica S. Io. Lateranen[sis] in septima sessio[n]e celebrata, die xvii Iunii MDXiii, Po[n]tificatus sui anno primo, Roma, Impreso por Jacobo Mazochium, 1513. Disponible en versión digital a través de Gredos. También se recomienda la lectura de HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op. cit.", p. 195.

[12] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op. cit.", pp. 194-196.

La actitud del obispo, quien demandaba la adjudicación de nuevos beneficios,[13] es reveladora de su insatisfacción con respecto a los que le habían sido concedidos. No obstante, nunca perdió el favor de la curia romana, pues tras la muerte de León X, el Sacro Colegio lo nombró en 1522 emisario encargado de comunicar a Adriano de Utrecht, preceptor de Carlos V, su elección como nuevo papa, aunque no fue él quien le transmitió la noticia sino Blas Ortiz, ya que el converso había sido detenido por tropas francesas que irrumpieron en su camino.[14]

Asimismo, desde Roma, el obispo salvaguardó los intereses de la Corona, formando parte del conglomerado de prelados españoles e imperiales residentes en la ciudad que avalaron los préstamos ejecutados por varios banqueros genoveses al embajador de Carlos V en la Ciudad Eterna, Luis Fernández de Córdoba, II duque de Sessa.[15] Además, por un breve lapso de tiempo fue nombrado en 1530 gobernador de Roma, acontecimiento que podría ser interpretado como un signo de la reconciliación entre Clemente VII y Carlos V.[16]

El hecho de que el obispo de Scalas se cartease con Carlos V, así como su designación como gobernador de Roma, nos ofrece una nueva panorámica desde la que divisar la relación entre Baltasar del Río y el Emperador, pues tanto él como la emperatriz, Isabel de Portugal, demandaron el 14 de febrero del año 1537[17] ser cofrades de la Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, institución fundada por Baltasar del Río el mismo año.[18]

---

[13] Don Baltasar mantuvo una correspondencia con Carlos V, en la que además de autohalagarse por el excelente servicio que brindaba al nuevo cónclave, le solicitaba la adjudicación de un nuevo obispado en Cerdeña o el reino de Nápoles. No debió surtir efecto, pues nuestro converso continuó ostentando el mismo título episcopal. Véase HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op. cit.", p. 197.

[14] *Ibíd*., p. 197.

[15] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…. op. cit.", p.51.

[16] ALDEA VAQUERO, Quintín, MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José, dirs. *Diccionario de…,* op. cit*.,* p. 648.

[17] ACS. Patronato. Capilla de Scalas. Leg. 10.010. Cédula Real del Señor Emperador Carlos V y la Señora Reina Doña Isabel, s/f.

[18] La fecha que se reproduce en el presente trabajo hace alusión a la primera reunión de cofrades en la sala del alfolí de la collación de San Román. Véase CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio. *Las redes asistencias en la Sevilla del Renacimiento*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2009, p. 24.

La cofradía fue inserta en la capilla que previamente el cabildo le había adjudicado al canónigo para su sepultura —el 17 de diciembre de 1518— y la de sus familiares. Todo parece apuntar a que fueron la desastrosa crisis de 1521[19] y el interés por imitar la cofradía fundada por el *bróker*[20] Micer García de Gibraleón, la capilla de las Doncellas, las que provocaron que el obispo de Scalas destinara su obra pía a la ayuda de los pobres, haciéndoles entrega de pan cocido en tiempos de necesidad para tratar de paliar las carencias alimenticias.

En el otoño de 1531 se constata la presencia de Del Río en Sevilla, iniciando una larga y fructífera etapa. El obispo durante estos años retomó sus aficiones literarias, presidiendo, en numerosas ocasiones, certámenes de justas literarias en honor a san Pedro, san Pablo, santa María Magdalena y santa Catalina. Probablemente, la organización de estos eventos culturales, en los que se ensalzaba la poesía latina, permitió que el obispo entablará amistad en la metrópoli hispalense con ilustres personajes como Pedro Núñez Delgado, humanista discípulo de Nebrija, Hernando Colón; Francisco de Osuna o fray Domingo de Valtanás,[21] entre otros.[22] A su muerte, en 1541, las justas se siguieron celebrando, concretamente los días de las indulgencias plenarias en la sala del ayuntamiento o del alholí

[19] Baltasar del Río manifiesta que el motivo por el que erigió esta institución fue su interés por paliar las consecuencias generadas por el hambre. Quedó, al parecer, traumatizado por la carestía que padeció la ciudad de Sevilla en 1521, durante la cual "fallecieron más de 50.000 personas". A pesar de la exageración del dato, pues la cifra podría ser extensible a la práctica totalidad de la población en esta época, la situación fue realmente atroz. Ortiz de Zúñiga nos recuerda en su obra la terrible carestía que en este año vivió la ciudad y su comarca; la escasez de pan era tal que, una fanega de trigo valía 700 maravedíes. Se esperaba el grano de fuera del reino y este se retrasó, causando hambre y necesidad. Este malestar acabó por desembocar en el llamado motín de la Feria y Pendón Verde. Véase ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla…que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246…hasta el de 1671…* Madrid, Imprenta Real, 1796, T. III, pp. 325-326. Morales Padrón también recoge en su índice cronológico los hechos apuntados anteriormente en MORALES PADRÓN, Francisco. *La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1989, pp. 323-324.

[20] Apelativo empleado por José Antonio Ollero Pina en un artículo que dedica a este personaje tan peculiar, en el que lo bautiza como "bróker eclesiástico en la Roma del Renacimiento". Véase OLLERO PINA, José Antonio. "Micer García de Gibraleón († 1534), un bróker eclesiástico en la Roma del Renacimiento". *Hispania: Revista española de historia*, 2016, vol. 76, pp. 355-384.

21 Fray Domingo de Valtanás en su *Apología sobre ciertas materias morales en que hay opinión*, defiende a los conversos de buena fe y elogia al obispo de Scalas. Véase RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…, op. cit.", p. 52.

[22] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op. cit.", pp. 199-200.

—granero— de la cofradía,[23] colocándose los carteles en la monumental reja de la capilla de Scalas.[24]

Un aspecto de la vida de Baltasar que no ha sido reseñado hasta el año 2021, con motivo de la publicación de la obra de Juan Clemente Rodríguez Estévez, *El universal convite: arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*, es su destacado papel como miembro de la comisión de 1533, la cual se encargaría de proyectar el acceso a la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. El paso hacia la Sacristía se resolvió con un gran arco «en esviaje»,[25] historiado de manera sensacional por el profesor Rodríguez, especialmente singular por el programa iconográfico esculpido en él: platos con alimentos que serían el reflejo de la realidad gastronómica del Renacimiento.[26]

Empero, pese al protagonismo del canónigo en la comisión, donde todo debía ser supervisado por él, la estancia de don Baltasar en Sevilla se antoja amarga, marcada por los incesantes enfrentamientos con el cabildo hispalense. El origen de la aflicción del obispo se remonta a la resignación del arcedianato de Niebla en favor de un amigo, aunque se reservó en todo momento el regreso al mismo. El problema eclosionó cuando en la Catedral de Sevilla entró en vigor en 1515 el estatuto de limpieza de sangre. El cabildo catedralicio

[23] En las fuentes primarias se menciona un alholí ubicado en la collación de San Román y otro, que entendemos que sería posterior a la data de fundación de la institución, cedido por Carlos V, cuyo suelo se encontraba en la collación de Santa María. Este terreno cedido por el soberano debía de pertenecer, probablemente, al Alcázar y se localizaría en la actual calle Santo Tomás. Este nuevo alholí estaba dotado de dos plantas, con fachada de piedra presidida por el escudo del obispo. A mediados del siglo XVIII, el cabildo catedralicio lo adquirió por una permuta para construir la cilla capitular, levantada frente a la Lonja de Mercaderes. Véase para una localización más precisa del alholí el plano número 6 ofrecido en RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…. op. cit.", p. 432.

[24] COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *La capilla de Escalas en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Tip. De Carlos de Torres y Daza, 1890, pp. 28-29.

[25] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "El replanteo del arco" en *El universal convite: arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2021, pp. 65-66.

[26] La temática, quizá, fue sugerida por el obispo de Scalas, a quien en ninguna fuente parecen desdeñar su encomiable labor en la comisión. Esta hipótesis que planteamos en el presente trabajo se sostiene por el elevado conocimiento sobre la gastronomía que debía tener y que, grosso modo, puso de manifiesto en el capítulo cuarto de su *Tratado,* "De los negocios comunes de la corte: y del modo de la expedición dellos: y de la manera que en las casas de los Señores en comer se tiene". El *Tractado de la Corte Romana compuesto en lenguaje castellano* es transcrito en su totalidad en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español sobre…, op. cit.", pp. 223-237.

ordenó que se negara el acceso al mismo, es decir, al cabildo de la Catedral de Sevilla, a los hijos y nietos de los condenados por la Inquisición. Preconizando lo que sucedería con don Baltasar, el cabildo votó y acordó que:

> "si nuestro señor el Papa derogare tal estatuto por causa de alguno e dispensare con algund nieto o hijo de condenado, derogando el dicho estatuto, que se supplique a Su Santidad sobr'e ello, haziéndole relación quién fueron sus avuelos e padres e las heregías que cometieron".[27]

Del contenido de este acuerdo se extrae un precepto básico, según el cual, la condena y el pecado de los padres se transmite a sus hijos y descendientes.[28] Se fija un *ghetto* espiritual al que quedaba sometido una minoría reducida, la condenada,[29] dentro de la minoría conversa; es una medida, según Gil, que tiene como objetivo bloquear a familias conversas con poder.[30]

---

[27] GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición*…, op. cit., vol. II, pp. 104-105.

[28] En aras de ilustrar la cuestión de la transmisión del pecado que inhabilita el acceso a oficios públicos, hemos recuperado la propuesta del teólogo Juan Duns Scoto, quien sostiene la necesidad del paso de varias generaciones para conseguir una efectiva transformación religiosa del grupo humano —conversos— sometido a dicho cambio traumático de fe. Duns Scoto estima que no se podía considerar a dichos individuos auténticos cristianos hasta la cuarta generación. En esta línea se ubica también el sacerdote toledano Gómez García, quien se aferra en la literalidad bíblica: "¡Yahvé, Yahvé!, Dios misericordioso y clemente, tardo a la ira, rico en misericordia y fiel, que mantiene su gracia por mil generaciones y perdona la iniquidad, la rebelión y el pecado, pero no los deja impunes, y castiga la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación". En suma, para Duns Scoto y Gómez García el castigo por el pecado cometido abarcaría a un total de 15 personas —padre, madre, cuatro abuelos, ocho bisabuelos y un tatarabuelo—. Los Reyes Católicos, no obstante, regularon la situación mediante la pragmática sobre los hijos de penitenciados por la Inquisición del 21-IX-1501. Los monarcas defendieron que "ningún reconçiliado por el dicho delicto de la heregía e apostasía e hijo o nieto de condenado por el dicho delicto fasta la segunda generación por línea masculina e fasta la primera por línea femenina" no pudieran ostentar cargos públicos de la administración. Véase Pérez García, Rafael Mauricio., "Judeoconversos y espiritualidad cristiana en la España de los siglos XV y XVI. El proceso formativo" en DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio José, coord. y SORIA MESA, Enrique, dir. *Los judeoconversos en el mundo ibérico*. Córdoba: UCOPress, 2019, pp. 18-29. Para la lectura completa de la pragmática de los Reyes Católicos, véase el documento XI del apéndice documental de LÓPEZ MARTÍNEZ Martínez, Nicolás. *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica*, Burgos, Publicaciones del Seminario Metropolitano de Burgos, 1954, p. 427.

[29] El derecho canónico no prohibía el ascenso de honores a los descendientes de los solo reconciliados y no condenados. Por lo que la sanción recaía exclusivamente en los descendientes de condenados. Véase para comprender lo expuesto el caso de Juan Bautista de la Torre en Ollero Pina, José Antonio., "Clérigos, universitarios y herejes: la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico" en RODRÓGUEZ SAN PABLO BEZARES, Luis Enrique y POLO RODRÍGUEZ, Juan Luis, eds. lit. *Universidades hispánicas: modelos territoriales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, vol. 2, pp. 191-192.

[30] GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición*…, op, cit., vol. II, pp. 105-107.

En este sentido, fray Diego de Deza —después fray García Loaísa—, en representación del cabildo hispalense, y el obispo de Scalas mantuvieron un permanente litigio debido a la aplicación del estatuto aprobado, el cual imposibilitaba a don Baltasar el regreso al arcedianato de Niebla. El retorno fue concedido por el pontífice Clemente VII, quien lo dotó de una bula que inhabilitaba las anteriormente concedidas al cabildo sobre los hijos y nietos condenados y reconciliados. Esta bula, junto a las que fueron expedidas a posteriori, fueron desestimadas por el cabildo sevillano. Baltasar del Río no cesó en el intento de defender sus derechos. De hecho, tras el humillante resultado de las elecciones celebradas el 9 de febrero de 1540, por el que se nombraba a un pariente del cardenal Loaísa, Cristóbal de Loaísa, arcediano de Niebla, el obispo de Scalas inició un viaje con destino a Roma para exponer al cónclave lo ocurrido en la Catedral de Sevilla.[31]

Quizá, previendo lo que iba a suceder, antes de partir de nuevo hacia la Ciudad Eterna, con la esperanza de reforzar su posición, elaboró su testamento en el hospital de Santa Marta, donde residía, y se lo entregó a Pedro Castellanos, escribano público, el día 7 de noviembre de 1540.[32] Finalmente, don Baltasar sería alcanzado por la muerte en Roma el 1 de enero de 1541. El fallecido dejó todos sus bienes en herencia a la institución caritativa de la que era fundador, y expresó en su testamento el deseo de que sus restos fueran trasladados al sepulcro de la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles, pero su voluntad no fue cumplida, siendo enterrado en la Iglesia de Santiago de los Españoles, en Piazza Navona.[33]

Adorno de la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles

A Del Río el cabildo hispalense, como ya hemos comentado con anterioridad, le concedió en 1518 un espacio sagrado, un altar y una capilla, que luego él veneraría a Nuestra Señora de la Consola-

[31] *Ibíd*., pp. 118-120.
[32] COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *La capilla de Escalas…,* op. cit., p. 53.
[33] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…. op. cit.", p.58.

ción y los Doce Apóstoles, para erigir en ella su sepulcro. La capilla se hallaba entre las antiguas de san Antonio y de Santiago, junto al Patio de los Naranjos.[34] En la capilla se ubicó la cofradía, cuyo funcionamiento económico permitía, durante periodos de carestía y necesidad, la asistencia alimenticia a los pobres —"los más pobres e los más vergonçantes"—[35] de la ciudad de Sevilla. Asimismo, la institución contemplaba el socorro a sus propios integrantes, que no estaban excluidos de ser sobrepasados por la situación económica.

Por la investigación realizada sobre la ejecución de la asistencia de la cofradía del obispo de Scalas, centrada en la década de los 60 del siglo XVI, se puede afirmar que no es baladí el alcance que esta tuvo, pues durante el año de 1568, fecha en la que Sevilla se vio afligida por un brote de peste que estalló en la Parroquia de San Gil y se extendió por toda la ciudad, ayudó aproximadamente a unos 688-679[36] pobres sevillanos con una cantidad total de 460 gramos de pan, equivalente a una libra de pan, que superaba con creces el dato estimado para las épocas de carestía que ofrece Montanari en su obra, quien afirma que solo en periodos de hambre se podría ingerir una cantidad inferior a 400-500 gramos.[37]

Llegados a este punto, introducido al mecenas renacentista, don Baltasar del Río, y la labor de su fundación caritativa, creemos necesaria la reflexión sobre el adorno de la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles.

En este sentido, llama poderosamente la atención, por su majestuosidad, el conjunto escultórico integrado, en primera instancia, por el sepulcro de nuestro obispo converso, donde se le retrata yacente con los atributos episcopales, y por el monumental retablo en-

[34] *Ibíd*., pp. 52-53.

[35] SÁNCHEZ HERRERO, José, ed. lit. y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, coord. "Hermandad de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles. Sevilla, 1537,1545" en *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*. Huelva: Universidad de Huelva, 2002, p. 106.

[36] La cifra oscila en función del tipo de fanega que se utilice para el cálculo, fanega de Ávila (688) o fanega sevillana (679).

[37] MONTANARI, Massimo. *El hambre y la abundancia: historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona: Crítica, 1993, p. 106.

marcado por columnas corintias rematadas por un friso y un frontón curvo, que se alza sobre el altar.[38] Todo ello, según recoge el profesor Rodríguez Estévez, fue esculpido en mármol blanco de Carrara, en la ciudad italiana de Génova, e instalado en mayo de 1539 en Sevilla.[39]

En el retablo se plasma la venida del Espíritu Santo en presencia de la Virgen acompañada de los apóstoles. La inscripción, elegida por el sapientísimo obispo, que se puede leer con facilidad en el friso mantiene una estrecha relación con la advocación de la capilla y el propio ideario de su cofradía: «Cosolamini, Consolamini Populе Mevs Esaye, 40» (Consolad, consolad a mi pueblo. Isaías 40). En línea con la temática de la institución, se halla el relieve del banco del retablo, en el que se representa el pasaje de la multiplicación de los panes y los peces. En los extremos, constituyendo el basamento de las columnas, se aprecia el blasón de don Baltasar[40] y su propio retrato, en actitud orante, acompañado de un sirviente que le sujeta el báculo y de un ángel, quien, según la interpretación de Rodríguez Estévez, parece inspirarle su obra de caridad al señalar la escena del milagro. Finalmente, corona el conjunto la imagen del Padre Eterno, dispuesto en el ático.[41]

Bajo la tribuna se encuentra el cenotafio de Baltasar del Río, quien aparece revestido de pontifical. Lo acompañan los relieves de san Pedro y san Pablo en los extremos, la Virgen de la Consolación y el Niño en el centro insertos en un tondo, y dos ángeles bajo sus pies, que sostienen su heráldica. El conjunto se completa con la inscripción que recorre toda la cornisa, en la que se lee: «Aquí yace D. Baltasar del Río, Obispo de Scalas, Arcediano de Niebla y Canónigo de esta Santa Iglesia».[42]

[38] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. "Un tratado español…, op. cit.", p. 200.
[39] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…. op. cit.", p. 55.
[40] El escudo de nuestro obispo converso lo configuran un cisne y una torre. El cisne con su plumaje blanco surcaría aguas límpidas, junto a la torre inquebrantable. De este emblema se deducen dos cualidades, la pureza y la firmeza; virtudes con las que el canónigo Pedro Núñez Delgado elogió en sus poesías latinas a nuestro obispo: "Sanguine magnánimos vincis, sermone disertos, Et superas animi nobilitate genus". Una hipérbole que, probablemente, hizo sonrojar a quien lo leyera y fuera lo suficiente malévolo y conocedor de la dramática vida familiar de don Baltasar del Río. Completa el blasón su lema personal, inspirado en el versículo 4 del Salmo 60: "El ímpetu del río alegra la ciudad de Dios". Véase GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición*…, op. cit., p. 61.
[41] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río…. op. cit.", pp. 54-55.
[42] *Ibíd*., p. 55.



Fig. 1. Sepulcro de don Baltasar del Río, obispo de Scalas.

La obra de la capilla se vio remendada con la construcción de una monumental reja que cierra el arco de acceso a la capilla de Scalas, compuesta de un pretil, dos cuerpos, ambos compartimentados en tres calles, y una crestería de remate.[43]

Gracias al vaciado del libro de Acuerdos de los señores capellanes y los cofrades en los cabildos, podemos documentar el proceso de instalación de la colosal obra arquitectónica. La reja se presentó en los años 1564-1565 como la principal ocupación de los administradores y cofrades de la institución caritativa.

Según la información ofrecida por Hernández Núñez, la construcción de la reja no sería oficial hasta 1563. La primera noticia de la reja a la que hemos tenido acceso data del día 6 de agosto de 1564 —suponemos que sería domingo[44]—, con motivo de la re-

[43] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. "Las rejas de la capilla de Scalas de la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 2013, vol. 1, p. 186.
[44] Los cabildos se celebran los domingos de cada mes, exceptuando periodos de necesidad o de urgencia.

unión mensual del cabildo en la bovedilla de la capilla. En esta reunión se manda al señor Antonio Ramos, mayordomo, y a los señores Francisco —de Herena o de Molina— y Nicolás Núñez, notario, que pesen la reja "en peso y no en romana".[45]

La siguiente mención a la reja la encontramos el 30 de agosto. En este nuevo cabildo se pone de relieve el interés por parte de la institución por comprobar que la reja se correspondía con el modelo inicial —diseño que se atribuye a Hernán Ruiz, maestro mayor de la catedral—. En el cabildo se acuerda el nombramiento de los señores administradores, Gabriel de Malvaseda y Alonso Núñez de Badajoz, como encargados de supervisar la reja, junto a los maestros rejeros Pedro de Valera y Hernando de Pineda, designados por Pedro Delgado, para que "ellos dos con juramento vean la reja y digan todas las faltas que le fallaren y que las digan a mí, notario de la capilla",[46] o sea, a Nicolás Núñez. Concluida la visita, los administradores aprobaron la instalación de la reja en la capilla.

Hernández Núñez, quien ha trabajado sobre las rejas de la capilla de Scalas, sostiene que las obras concluirían en torno al 12 de octubre 1564, día en el que se anotaría el último pago a Delgado por el ejercicio de su trabajo. Empero, gracias al regesto de las fuentes, podemos constatar la reclamación de un "extra" por parte del rejero, ya que fue necesario agrandar la reja y reforzarla. Su petición fue elevada al cabildo en noviembre del mismo año, siendo pospuesta hasta agosto de 1565.[47] El pago no se efectuaría hasta abril del año 1568.[48]

[45] Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Patronato, Capilla de Scalas, Libro 10023, Visita, Libro 1º de autos del Ilmo. Cabildo y Acuerdos de los Sres. capellanes y de los cofrades, 1554-1620, s/f.

[46] ACS, Patronato, Capilla de Scalas, Libro 10023, Visita, Libro 1º de autos del Ilmo. Cabildo y Acuerdos de los Sres. capellanes y de los cofrades, 1554-1620, s/f.

[47] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. "Las rejas…, op. cit.", pp. 189-190.

[48] ACS, Patronato, Capilla de Scalas., Libro 10023, Visita, Libro 1º de autos del Ilmo. Cabildo y Acuerdos de los Sres. capellanes y de los cofrades, 1554-1620, s/f. En el cabildo de abril de 1568 se conserva una petición de Pedro Delgado, el rejero, en la que solicita el pago de la demasía. En el mismo cabildo, los diputados y administradores presentes acordaron efectuar el pago. No se encuentran referencias al pago en los cabildos siguientes, por lo que entendemos que se abonaría la cantidad correspondiente al solicitante.

En el cabildo del día 3 de septiembre de 1564 se acordó asimismo que la asignación del pintor, cuyo nombre no es revelado en las fuentes, pero Hernández Núñez lo identifican con Antón Pérez, correspondería al Capellán Mayor y a Antonio Ramos.[49] Del mismo modo, se estipula que el cobro del salario se efectuaría por jornadas. Se le encomendó el dorado de la delantera de la capilla y la policromía de la reja —que parcialmente aun se percibe—.

Asimismo, la majestuosa reja, al igual que el retablo, estaba inspirada en la iconografía del propio retablo. El primer cuerpo, los diecisiete barrotes que conforman las calles son dobles balaustres lisos unidos por un tramo cilíndrico con nudos. En la calle central se ubica la puerta de doble hoja, con barrotes similares a los ya mencionados, pero más gruesos y decorados con hojas en las macollas y acanaladuras en el cilindro. El cuerpo se remata con un entablamento, que presenta tanto en el anverso como en el reverso, querubines y guirnaldas frutales. En la misma línea se halla el segundo cuerpo, coronado con un alto friso y cornisa, en los que se representa el milagro de la multiplicación de los panes —como sucedía en el relieve del banco del retablo—. Sobre este segundo cuerpo se alza la crestería, donde se retrata con gran belleza la venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico. El eje central lo constituye el tronco del árbol —sigue el esquema del árbol de Jesé— terminado en un mascarón y, sobre este, un jarrón con frutas.[50]

[49] ACS, Patronato, Capilla de Scalas, Libro 10023, Visita, Libro 1º de autos del Ilmo. Cabildo y Acuerdos de los Sres. capellanes y de los cofrades, 1554-1620, s/f.
[50] HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. “Las rejas…., op. cit.”, pp. 186-187.

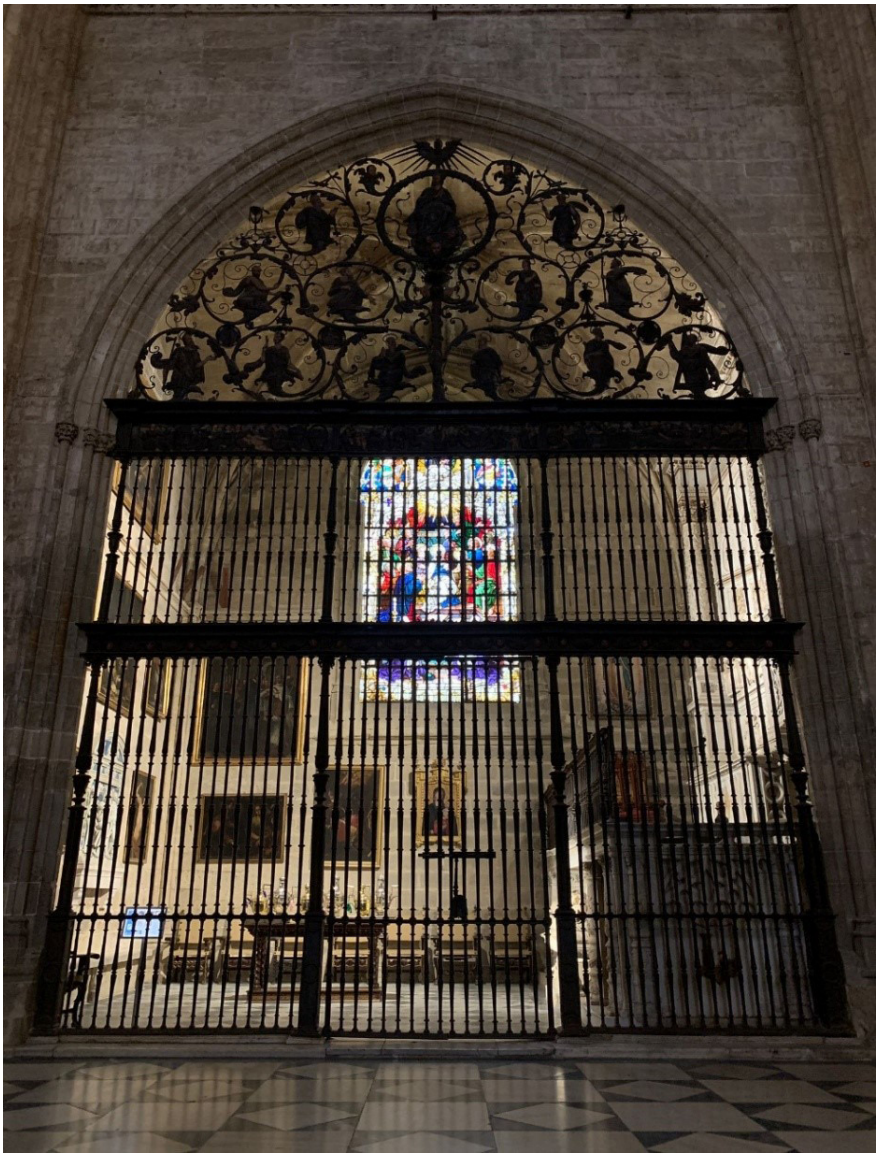


Fig. 2. Reja que da acceso a la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles.

Por otra parte, se dotó a la capilla de numerosas obras de arte y un rico ajuar litúrgico, así como de la instalación de un órgano, que estaría adornado con cuatro columnas corintias y, dispuestas en los intercolumnios estarían las imágenes de David, santa Cecilia y, entre ambas representaciones, un cuadro de Nuestra Señora del Pópulo.[51] No obstante, llaman, por su importancia, poderosamente la atención las múltiples reliquias que el papa Clemente VII donó a don Baltasar del Río, para que sus laudables propósitos se consiguieran:[52] una partícula de la Santa Cruz en la que murió Jesucristo; fragmentos de las espinas con las que fue coronado; un trozo de la caña con la que la plebe golpeó su cabeza; una porción de la mesa en la que cenó con sus discípulos; restos de la camisa y vestiduras de la Virgen María; dos fragmentos de los dientes de san Pedro y san Pablo, y un pedazo del velo de Santa Ágata.[53]

No siendo suficiente con las reliquias citadas, Clemente VII hizo traer nuevas reliquias en 1531 a la capilla de Scalas para su adorno y veneración. En este sentido, es muy ilustrativa la certificación del cumplimiento de la orden del Sumo Pontífice que se conserva en el Archivo de la Catedral de Sevilla. En ella los comisarios, el obispo de Casertanense, Joan Baptista Bonciano, y el reverendo padre, Pablo de Capiscuchi, notifican que se hizo entrega al señor obispo de Scalas de las siguientes reliquias: cabellos de la santa Margarita y de los santos mártires Hermolao, Barbato y Julián, que fueron extraídas de la Iglesia de Nuestra Señora del Huerto en Roma. Asimismo, sacaron del tabernáculo alto que está en medio de la Iglesia Patriarcal de Nuestra Señora de Santa María la Mayor sacaron un segmento de madera de la cuna de Jesucristo; partículas de los huesos de los apóstoles san Pedro, san Pablo y san Matías, de los evangelistas san Mateo, san Lucas, san Esteban, así como de los santos Cosme y Damián, de san Marcelino, y de las santas Catalina

[51] ARANA DE VARFLORA, Fermín. *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*. Sevilla: Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, 1789, vol. 2, p. 17.

[52] Algunas de las reliquias que se van a citar fueron regaladas por el obispo de Scalas a don Alfonso de Fonseca y Ulloa, arzobispo de Toledo, para su Colegio, el Colegio Mayor de Santiago el Zebedeo, según el memorial autógrafo de Baltasar del Río, consultado por Francisco Collantes de Terán. Véase COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *La capilla de Escalas…,* op. cit., p. 65.

[53] *Ibíd*., p. 65-66.

y Bibiana. También recogieron el cardenal y el doctor un fragmento de la estola, la vestidura, de san Jerónimo, y otras reliquias atribuidas a san Benito de Abad.[54]

Conclusiones

Se antoja necesario atender al contexto en el que se enmarca la fundación de la obra pía del obispo de Scalas, fundación que se hace efectiva en 1537 con la congregación de los primeros cofrades, aunque podemos intuir que la formulación del proyecto se debió fraguar en un periodo anterior, probablemente en los años veinte del Quinientos, imbuido por la oleada reformista de la Iglesia Católica que pregonaba la ejecución de las obras de misericordia como vía para lograr la salvación. Esta idea se extrajo de la parábola de Mateo, en la que se citan cinco actos —cinco de las seis obras corporales— que permiten la entrada en el reino celestial:

> "¡Venid, benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo! Porque tuve hambre y me disteis de co-mer; tuve sed, y me disteis de beber; forastero fui, y me disteis posada; desnudo, y me vestisteis; enfermo y me visitasteis; estuvo en la cárcel y vinisteis a verme".[55]

La séptima obra de misericordia, Enterrar o Dar sepultura al muerto, es extraída de Tobías 12: "Cuando tú (Tobías) y Sarra hacíais oración, era yo el que presentaba y leía ante la Gloria del Señor el memorial de vuestras peticiones. Y lo mismo hacía cuando enterrabas a los muertos."[56]

Asimismo, el adorno de la capilla se halla en la línea de lo que comentábamos anteriormente. En el propio retablo se plasma la multiplicación de los panes y los peces, milagro conectado con la obra de caridad que ejercía la institución de don Baltasar del Río. La temática se repite, de nuevo, en la majestuosa reja que cierra el arco

[54] ACS, Patronatos, Capilla de Scalas, Libro 10.008, Reliquias que por mandato del Papa se dieron al Señor Obispo y otras que traxo el Sr. canónigo don Alonso Gómez de Rojas, 1532, s/f.
[55] Mateo 25: 31-46
[56] PÉREZ GARCÍA, Rafael Mauricio. "«Tiempo de Misericordia». Teología Mística y Teología de la Historia en Francisco de Osuna". *Archivo Ibero-Americano*, 2019, n. 288-289, p. 511.

de acceso a la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles.

En este sentido, nos gustaría apuntar que las obras de arte de la capilla, además de adornar el espacio, tienen una clara connotación didáctica. A través de ellas se enseñaba a los fieles que acudían a la institución cuál era la labor que desempeñaban los cofrades, que no era otra que tratar de alimentar con pan a los pobres que padecían necesidad en la Sevilla del Quinientos, tomando como referencia el milagro divino.

Fuentes

- Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Patronatos, Capilla de Scalas, Leg. 10.010, Cédula Real del Señor Emperador Carlos V y la Señora Reina Doña Isabel, s/f.
- ACS, Patronatos, Capilla de Scalas, Libro 10.008, Reliquias que por mandato del Papa se dieron al Señor Obispo y otras que traxo el Sr. canónigo don Alonso Gómez de Rojas, 1532, s/f.
- ACS, Patronatos, Capilla de Scalas, Libro 10023, Visita, Libro 1º de autos del Ilmo. Cabildo y Acuerdos de los Sres. capellanes y de los cofrades, 1554-1620, s/f.

Bibliografía

ARANA DE VARFLORA, Fermín. *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*. Sevilla: Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, 1789, vol. 2.
CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio. *Las redes asistencias en la Sevilla del Renacimiento*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2009.
COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *La capilla de Escalas en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Tip. de Carlos de Torres y Daza, 1890.
GIL, Juan. *Los conversos y la Inquisición sevillana*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2000, vol. 2.
GOÑI, José. "Río, Baltasar del" en Aldea Vaquero, Quintín, Marín Martínez, Tomás y Vives Gatell, José, dirs. *Diccionario de Historia eclesiástica de España*. Madrid: Instituto Enrique Flórez, 1987, sup. 1.
HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. "Las rejas de la capilla de Scalas de la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 2013, vol. 1, pp. 185-199.
HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, coord. *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna (Actas del Congreso Internacional celebra-*

do en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. 1.
LADERO QUESADA, Miguel Ángel. "Sevilla y los conversos: los «habilitados» en 1495". *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1992, vol. 52, pp. 429-447.
LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica*. Burgos: Publicaciones del Seminario Metropolitano de Burgos, 1954.
MONTANARI, Massimo. *El hambre y la abundancia: historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona: Crítica, 1993.
MORALES PADRÓN, Francisco. *La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1989.
OLLERO PINA, José Antonio. "Clérigos, universitarios y herejes: la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico" en Rodríguez San Pablo Bezares, Luis Enrique y Polo Rodríguez, Juan Luis, eds. lits. *Universidades hispánicas: modelos territoriales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, vol. 2, pp. 113-131.
OLLERO PINA, José Antonio. "Micer García de Gibraleón († 1534), un bróker eclesiástico en la Roma del Renacimiento". *Hispania: Revista española de historia*, 2016, vol. 76, pp. 355-384.
ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla…que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246…hasta el de 1671…*. Madrid, Imprenta Real, 1796, T. III.
PÉREZ GARCÍA, Rafael Mauricio. "Judeoconversos y espiritualidad cristiana en la España de los siglos XV y XVI. El proceso formativo" en Díaz Rodríguez, Antonio José, coord., y Soria Mesa, Enrique, dir. *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, Córdoba, UCOPress, 2019, pp. 13-32.
PÉREZ GARCÍA, Rafael Mauricio. "«Tiempo de Misericordia». Teología Mística y Teología de la Historia en Francisco de Osuna". *Archivo Ibero-Americano*, 2019, n. 288-289, pp. 495-524.
RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Baltasar del Río, obispo de Scala" en *El universal convite: arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2021.
RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "El replanteo del arco" en *El universal convite: arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2021, pp. 61-72.
SÁNCHEZ HERRERO, José, ed. lit., y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, coord. "Hermandad de Nuestra Señora de la Consolación y Doce Apóstoles. Sevilla, 1537,1545" en *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*. Huelva: Universidad de Huelva, 2002, pp. 83-125.

GASPAR DEL ÁGUILA: AUTOR DE LA ACTUAL IMAGEN DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE LA VILLA DE MAYRENA DEL ALCOR

Gaspar del Águila: Author of the current image of Nuestro Padre Jesús Nazareno of the village of Mayrena del Alcor

Eusebio M. PÉREZ PUERTO

Resumen

Habiendo destruido la imagen de Jesús Nazareno con la Cruz a cuestas de la Hermanad de Mayrena del Alcor, se procedió a traer una antigua existente en el extinto convento de San Sebastián que había pertenecido a la orden franciscana. Se estudia al autor de la misma y su biografía.

Palabras clave

Carmona, Mayrena del Alcor, Sevilla, Jesús Nazareno, Ávila, Gaspar del Águila, imagen, imaginero, escultor, retablista, veedor, fiador, tasador, maestro.

Abstract

Having destroyed the image of Jesus Nazareno with the Cross of the Brotherhood of Mayrena del Alcor, an existing one was brought from the extinct convent of San Sebastián, that had belonged to the Franciscan Order. The biography of the author of this image is studied is this essay.

Keywords

Carmona, Mayrena del Alcor, Seville, Jesús Nazareno, Ávila, Gaspar del Águila, image, image maker, sculptor, altarpiece artist, examiner, guarantor, appraiser, master.

La imagen

El trabajo de investigación por desentrañar el pasado histórico de mi villa de Mayrena que siempre me ha ocupado, ha traído a mis manos una noticia que creo importante relacionada con una de las imágenes procesionales mayreneras: se trata nada menos que del contrato para ejecutar una imagen de "Jesús Nazareno para la Cofradía de la Soledad de la ciudad de Carmona". El hallazgo de este documento me ha permitido ahondar en la figura de uno de los más notables escultores de la Sevilla del último tercio del siglo XVI, así como realizar mi aportación al conocimiento de la riqueza y esplendor de Sevilla y de su Reino en los siglos XVI y XVII, que acogió y dio vida a infinidad de artistas que llenaron los templos de obras de arte. Entendemos que con este hallazgo documental que presentamos puede ser establecida, en una primera aproximación, la paternidad y la cronología de esta obra.

Para la Tradicional y Devota Cofradía de Nazareno y Muy Antigua Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Amargura y San Juan Evangelista de Mayrena del Alcor, consideramos que son de gran importancia estas noticias documentales, pues así puede enorgullecerse, eso creemos, de poseer la sagrada imagen de Cristo documentada y fechada, y con el añadido de ser una obra con indudable calidad artística.

Nuestros templos, iglesias, conventos y capillas, durante todo los siglos XVI y XVII, van a verse llenas de obras de arte representando el misterio de la Pasión y Muerte de Cristo en todos los diferentes momentos del magno drama de nuestra Redención, siendo Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario, el Nazareno por antonomasia, uno de los temas claves de la imaginería procesional hispalense, bien en la representación del misterio completo, bien en las interpretaciones en que la figura del Nazareno aparece aislada. Todas esta interpretaciones de los imagineros para realizar sus obras tienen unos fundamentos comunes, y la base la encontramos en los textos evangélicos, tanto en los denominados sinópticos, Mateo, Lucas y Marco, como en el de Juan, aunque en los primeros aparece la

figura de Simón de Cirene como copartícipe de ese caminar ayudando a Cristo por la Vía Dolorosa.

El que el condenado a la pena de ser crucificado llevase él mismo la cruz hasta el lugar en el cual el suplicio se habría de ejecutar, caminando por los lugares más concurridos y a plena luz del día para que sirviese de ejemplo y escarmiento, lo ordenaba tanto la ley romana como la hebrea, aunque entre ambas había diferencias en cuanto a la disposición de la comitiva se refería y a otros aspectos puntuales del cortejo. Cristo es condenado por quien en nombre de Roma gobernaba Judea, por lo que hay que inferir que se siguiese la costumbre romana en la organización de este primer Vía Crucis sacro por las calles de Jerusalén. De acuerdo con el uso romano encabezaría el cortejo un centurión que tendría bajo su mando a cuatro soldados de la cohorte auxiliar, cohorte formada normalmente por sirios y samaritanos; pero en este caso en que el carisma del condenado y la expectación por su muerte habría sensibilizado a todo Israel y dado que Jerusalén estaba lleno de fieles judíos por ser la Fiesta de la Pascua, así como por temor a una revuelta de los zelotes o de sus propios discípulos, el número de soldados sería mayor. Iniciaba la comitiva el "tubiceo", que con el toque de la tuba convocaba al pueblo, seguido del "precor", encargado de pregonar el nombre del reo y relatar sus crímenes, y del "quaternio" o portador de la tablilla identificativa del justiciable; recordemos como Poncio Pilato en la de Cristo había escrito*:* "JESÚS NAZARENO, REY DE LOS JUDIOS", otras veces esta tablilla era el propio condenado quien la llevaba al cuello.

El reo arrastrado por los verdugos y sujeto por la cintura caminaba amarrado con cadenas o cordeles. Es creencia generalizada que Jesús caminaba precedido de los ladrones e iba unido al segundo de estos por una soga anudada a los tobillos de ambos.

San Juan en su Evangelio nos da testimonio de la hora en que tras pronunciarse la sentencia salió la comitiva desde la ciudadela Antonia, "la hora sexta", hacia el mediodía. Varios son los caminos que conducen desde el lugar donde se celebró la tercera etapa

del juicio civil de Cristo en la Torre Antonia, que en aquellas fechas era el lugar donde residía Poncio Pilatos, hasta el Gólgota, y ello unido a las diversas transformaciones llevadas a cabo en la ciudad por los romanos, persas y árabes, hacen imposible el reconstruir el verdadero itinerario de la Vía Dolorosa. Este camino debió discurrir por calles mal empedradas, tortuosas y empinadas. En el segundo recinto amurallado de Jerusalén, ya en la Puerta Judiciaria, Jesucristo, hasta la cima del Calvario, hubo de recorrer unos seiscientos metros. Un recorrido largo y penoso, finalizando con una ascensión al monte especialmente fatigosa.

Entre los exegetas no existe unanimidad sobre si Cristo cargó solo con el "patibulum", el palo horizontal de la cruz, o con la cruz completa. Los argumentos de los defensores de ambas teorías se basan tanto en la costumbre, como en las huellas de heridas reflejadas en la Sábana Santa. Aunque parece lo más probable, y la mayoría de los tratadistas así lo admiten, que el Nazareno llevase toda la cruz, tal como el arte lo ha interpretado acertadamente.

A la agotadora noche de idas y venidas entre el Palacio de los Pontífices, la ciudadela Antonia, el Palacio de los Asmoneos y el Pretorio situado en aquella ciudadela, lugares donde tuvieron las fases del proceso de Cristo ante el Sanedrín Judío, ante Herodes y ante el Tribunal Romano, a las lesiones causadas por la flagelación, a la coronación de espinas, a las pedradas y a los golpes diversos que Cristo ya había padecido, ahora vienen a sumarse las que hubo de provocarle el cargar con la Cruz, el arrastrar el pesado leño de nuestra salvación, a través del accidentado camino.

El esfuerzo, en este trance, hace que aumente la corriente sanguínea, una aceleración poco habitual del ritmo cardiaco, congestión de los pulmones, se realizan con más rapidez los movimientos respiratorios, el anhídrido carbónico derivado de las combustiones del trabajo satura la sangre apareciendo el abatimiento que da lugar a la sofocación y a la fatiga. Al no haber oportunidad de reponerse mediante el descanso el llegar a la impotencia funcional es inevitable, por lo que cuando esta situación se da en organismos ya debi-

litados, extenuados en extremo, puede dar lugar a graves trastornos generales, y llegar incluso al colapso y la muerte. Por lo que muy mal debió de sentirse Jesús de Nazaret, el Dios Hombre, para aceptar la ayuda de Simón de Cirene. Recordemos como al borde mismo de la muerte Cristo rechazó aquella esponja empapada de vinagre y mirra que como anestésico le ofrecieron, no era cuestión de vigor físico, sino de temple moral.

Y a este estado total de agotamiento hay que añadir las contusiones que estarían agravadas por las caídas que nos relata la piadosa tradición y recoge el sacro Vía Crucis, así como por las heridas provocadas por la superficie rugosa del arbóreo leño en una fricción constante sobre la piel y los tejidos del hombro izquierdo y de la espalda. Importante debieron ser las erosiones en los sitios reseñados, ya que los huesos en esa superficial ubicación acentuarían el efecto de roce de cualquier objeto pesado que sobre ellos oscile. De la atenta observación de la Sábana Santa se deduce la huella de una herida considerable de unos 10 x 9 cms. que a Cristo afectaría en su hombro izquierdo, con prolongación hasta la clavícula del mismo lado.

Defienden la mayoría de los estudiosos de la vida del Redentor que Jesús llevó puesta alrededor de sus sienes la corona de espinas en su recorrido hasta el Calvario, por lo que el golpeo constante de la cruz sobre ella vigorizaba la acción de las espinas y hacía que nuevas hemorragias fuesen provocadas en la región occipital. Del análisis de la Santa Sindone de Turín se puede deducir también dicho extremo, pues en ese lugar del cuerpo del Mesías las improntas de regatos de sangre son abundantes y generosas.

Y esta es la instantánea evangélica que el artista plasmó en su obra pensando, tal vez, en lo que siglos después diría la Regla 24 de la hermandad que acogería y veneraría su sagrada efigie: “Los Hermanos han de ver en el Misterio de Jesús Nazareno con la Cruz al Hombro camino del Calvario lo que, con Jesús y por Jesús, quieren ser para otros hombres”.

Es en el exordio a las Reglas de la Hermandad mayrenera donde se nos hace el relato, de forma sucinta, de la llegada del sagrado icono del Nazareno a esta Villa de la manera siguiente:

> "Por motivo de la quema de las Sagradas Imágenes y demás enseres en las fechas del 19 al 20 de julio de 1936, y nada más que iniciado el Movimiento Nacional y la consecuente contienda civil, acaecidos en los últimos meses del año 1936, la Hermandad representada por un grupo de hermanos cofrades y encabezada por el Mayordomo Sr. Carrión Ruiz, y después de varias conversaciones, reuniones y gestiones, en la que actuó el muy querido y virtuoso Párroco, Rvdo. don Rafael Fernández, consiguiéndose del Arcipreste del partido judicial, Rvdo. don José Molina, el exitoso resultado, logrando recabar, y en calidad de depósito una imagen de Nazareno perteneciente al ruinoso y desaparecido Convento del Carmen de Carmona, y recogido en un lamentable estado de deterioro y destrozo de la Iglesia de San Francisco de la citada ciudad. La escultural imagen fue ensamblada, reparada y restaurada en su totalidad en nuestra villa por un renombrado imaginero sevillano y por los carpinteros artesanos locales: don Manuel Jiménez, don Telesforo Méndez y don Manuel Crespo; satisfaciendo la Hermandad 250 pesetas por el mencionado trabajo de restauración".

Esta breve reseña documental, más los testimonios orales que hemos ido recogiendo sobre todo a través de nuestras conversaciones con doña Magdalena Pérez de las Heras, nieta e hija de la santera del convento de San Sebastián y santera ella misma de dicho convento de la orden seráfica y del monasterio anexo de San Francisco y donde lleva viviendo casi sin salir de entre sus ruinas durante los noventa años que del siglo pasado, han sido la base formal para que comenzáramos nuestra investigación por el desaparecido convento de El Carmen de la vecina ciudad de Carmona, cabeza de nuestro Arciprestazgo y del Partido Judicial y tan vinculada a Mayrena durante siglos, el origen de la venerada imagen y su autor. Nada encontramos sobre dicho convento, salvo el recuerdo de personas ya mayores, como mi padre, que rememorando su época juvenil pasada en la Estrella de Vandalia, tenía solo una visión de sus ruinas, de sus columnas desmochadas como muñones en el solar mismo donde la romana calzada Augusta y el Camino Real a los Puertos confluyen para ser uno solo en las puertas mismas de los arrabales de Carmona

y adentrarse en Andalucía, donde esta ciudad brilla como el lucero al nacer el alba, en ese vértice formado por el asfalto, y donde hoy se alza el silo recogedor de la cosecha de la feraz vega carmonense. Nada indica ya que antaño existiese sobre aquel solar el convento de la Orden del Carmen de Frailes Calzados.

Abundante fue la bibliografía consultada sobre Carmona y su historia sin resultado alguno, mas no por ello desistimos del empeño de dejar nuestra línea de investigación en torno a la historia y datos que existiesen en torno al convento del Carmen, ya que ello nos daría la clave de las obras de artes que en pretéritas épocas hubiesen existido en su interior. Por lo que opté por releer con detenimiento el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, la separata que en 1943 habían realizado especialmente para Carmona, y efectivamente en el grueso volumen de los profesores Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán estaba lo que con tanta ansiedad estábamos buscando, ya que en su página 194 aparecía esta breve reseña sobre él:

> "EX-CONVENTO DEL CARMEN
> Al comienzo de la calle del Generalísimo Franco y en el vértice que forman las carreteras a El Viso y Sevilla, existió este convento, cuyas ruinas han llegado hasta nuestros días.
> Las noticias documentales que hemos conocido nos enseñan que en 1558 se daban los primeros pasos fundacionales, que las obras de edificación del convento tenían gran intensidad catorce años después y que en pleno siglo XVII tendría sin duda arraigo en la vida religiosa local, la celosa actividad de sus moradores, los PP. Carmelitas Calzados.
> Sin embargo, en el siglo XVIII debió reconstruirse la iglesia o quizás hacerse una nueva, según deducimos de testimonios fidedignos contemporáneos.
> Al comenzar los trabajos de redacción del presente volumen del CATÁLOGO, en 1940, pudimos estudiar las ruinas de dicha iglesia donde se hallaban abundantes restos de yesería en marcos pictóricos y otros elementos decorativos, de tipo barroco, propios de la centuria referida. En la actualidad solo existe el solar.
> Ninguna noticia poseemos de sus obras artísticas".

Pero en este último párrafo existía una llamada de remisión a una nota, y en la nota estaba la clave: "27 de enero de 1573. Gaspar del Águila se obliga a ejecutar una imagen de Jesús Nazareno para la Cofradía de la Soledad". No cabía duda alguna habíamos encontrado al autor de la Sagrada Imagen, y sentimos una extraña sensación, algo inenarrable, que no se puede explicar, tan íntimo, que tardamos tiempo en reponernos y en creer que la Providencia, de quien alguien dijo que era la Secretaria de Dios, hubiese querido que fuera yo quien encontrase tan buscada y tan preciada noticia. Pero lo cierto es que la reseña documental allí estaba y el descubrimiento hecho. Así que el siguiente paso era localizar el documento a que dicha nota hacía referencia. Dicho documento se conserva en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla y el tenor literal es el siguiente:

> "Gaspar del Águila escultor vecino de seuilla en la collacion de san salvador otorgo que soy convenido e concertado con uos diego de cea herrador vecino de carmona en la collacion de san pedro en tal manera que me obligo a hazer y dar fecho e acabado para la cofradia de la soledad del monesterio de nuestra señora del carmen de la villa de carmona una ymagen de bulto de nuestro señor jesucristo con la cruz a cuestas que tenga de altura ocho palmos en la manera e con las condiciones siguientes -primeramente a de ser fecho de madera de cedro y si alguna fuere menester para añadir en la dicha ymajen sea de pino de sigura -a de ser de altura de ocho palmos y a de ser fecho con su cruz a cuestas y a de yr hueco porque sea liviano de llevar en procesion y a de yr fecho y acabado en perfeccion a la ley de buena obra y a de llevar sus parihuelas de borne con sus tornillos conque se afixen -la pintura de la dicha ymajen a de yr dada de un color de purpura a toda la rropa y rrostro y manos y pies encarnado y por la borla de rropa a de yr una faxa de oro de quatro dedos de ancho y por toda la rropa an de yr senbradas unas purpuras de oroy la cruz dorada las borlas della y la parihuela de un color y en cuanto toca a esta pintura de la manera que aquí se haze mencion a de ser mui bien fecha a ley de buena obra -yten a de estar todo fecho para el domingo de lazaro y se a de pagar por todo ello ansi de talla como de pintura quarenta y seis ducados -la cual imagen comencare a facer dende luego y la dare fecha e acabada en toda perficion para el domingo de lazaro primero venidero deste año y tengo de auer e vos me aveis de dar e pagar quarenta y seis ducados de los quales me dais luego a yo rreszibo syete ducados rrealmente e con efecto de que me otorgo por contento e pagado y entregado a toda mi voluntad y que en la primer semana de quaresma me deis y pagueis

> honze ducados y el rresto me lo deis y pagueis el dicho domingo de lazaro que os tengo de dar fecha y acabada la ymajen y puesta en mi casa donde la aveis de lleuar e sacar a vuestra costa y si no la quisiredes tomar por no tenella acabada yo me obligo a os pagar e boluer los dichos syete ducados que agora me teneis dados e los otros honze que me aueis de dar la primera semana de quaresma e por ello me podais executar con solo vuestro juramento-y en esta manera otorgo y me obligo de no quitaros la dicha ymajen por ninguna causa ni rrazon que sea e vos que no la podais dexar de rrecibir conforme a las dichas condiciones so pena que la parte de nos que contra esto fuere de e pague a la que lo oviere por firme diez mil marauedis con las costas daños e menoscabos que se le rrecrecieren y la pena pagada o no que esta escritura vale e sea firme".

Analizando dicho documento se me vino mentalmente la mañana del Viernes Santo en mi villa natal de los Alcores y recordé como quedan enmudecidas las broncíneas campanas de la espadaña de la ermita de San Sebastián y el aire se corta y los pechos de los fieles quedan con la respiración contenida para ver y sentir la salida del Nazareno, y esa mañana ya no es mañana del viernes, es la mañana de Mayrena, es la mañana de Jesús, y en este documento lo tenía descrito, o al menos a mí me lo parece: "una ymagen de bulto con la cruz a cuestas que tenga de altura ocho palmos"; palmos, medida castellana equivalente en nuestro actual sistema métrico decimal a 208 centímetros, y si esa cantidad la multiplicamos por esos ocho palmos, Jesús, el Jesús de Mayrena, mide alrededor de 1,67 metros, medida que los hermanos de la Hermandad me facilitaron.

Con motivo de la restauración integral de la imagen de Jesús Nazareno con la Cruz a cuestas de Mayrena del Alcor, se procedió a realizar un cuerpo nuevo tipo maniquí sin tallar y quemar el original tallado y policromado:

> "primeramente a de ser fecho de madera de cedro y si alguna fuera menester para añadir en la dicha ymajen sea de pino de sigura".
> Cedro, madera que me aseveran los carpinteros de esta Muy Antigua Hermandad es la materia en la que está tallada la sagrada imagen de Jesús.
> "a de yr hueco porque sea liviano de llevar en procesión y a de yr fecho y acabado en perfección a la ley de buena obra y a de llevar sus

parihuelas de borne con sus tornillos conque se afixen".
Así me aseguran que era el bendito icono.
"la pintura de la dicha ymajen a de yr dada de un color de purpura a toda la rropa y rrostro y manos y pies encarnado y por la borla de rropa a de yr una faxa de oro de quatro dedos de ancho y por toda la rropa an de ir senbradas unas purpuras de oro". Policromía de la que, aún con el paso implacable del tiempo, dicen que conserva algún rastro.



Fot. 1. Nuestro Padre Jesús Nazareno de Mayrena del Alcor.

Mucho hemos meditado sobre este documento teniendo delante a este Cristo, al Nazareno de Mayrena. Tras reflejar en el contrato la filiación del cliente, del artista y de los fiadores, si los había, se procedía a establecer la duración de la obra y el plazo para su entrega, en el contrato se especifica que el artista lo comenzaría hacer "dende luego y la dare fecha e acabada en toda perficcion para el domingo de lazaro". Esta obra la realizó Gaspar del Águila en la sevillana calle de las Siete Revueltas, n. 22, aledaña a la iglesia del Salvador, pues el día antes de la firma de este contrato, 22 de enero de 1.573, toma en arrendamiento dicha casa. Y la entrega el "domingo de lazaro", esto es, cuando en la misa se proclama el Evangelio de la Resurrección de Lázaro y que corresponde a la Dominica de Pasión. Por lo que se puede inferir que en ese año ya procesionó por la calles de Carmona este "jesucristo con la cruz a cuesta". Cuantas oraciones, cuantas plegarias, cuantas peticiones, cuánto dolor, cuanta alegría habrá contemplado durante estos siglos.

Hasta aquí el estado de la investigación sobre la autoría del Nazareno de Mayrena, investigación que no está cerrada a nada, ni a nadie, y que seguiremos ahondando en ella, por si nuevos o contradictorios datos descubrimos.

Aproximación a su biografía

Debemos ocuparnos ahora de la personalidad humana y artística del escultor a quien se debe la realización material de la imagen de Nuestro Señor Jesucristo con la Cruz a Cuestas, el sagrado simulacro de Nuestro Padre Jesús Nazareno: Gaspar del Águila.

Aunque figura conocida por los historiadores del arte, sin embargo, todavía no se ha profundizado ni en su persona ni en su biografía ni en su obra, pero con la recopilación de todos los datos de los que hasta ahora hemos dispuesto nos ha permitido realizar una amplia visión de lo que este escultor significó en el panorama artístico de su tiempo.

Sevilla es en este Siglo de Oro la nueva Roma. Su bienestar económico como puerto y puerta de la Indias y cauce de todo el comercio que con ellas se realizaban hacen que en la urbe del Betis prosperen las bellas artes como otras actividades sevillanas. En el monasterio de Santa María de las Cuevas el escultor Isidro de Villoldo, colaborador de Berruguete en Toledo, está realizando la obra del retablo principal de la Cartuja cuando le sobreviene la muerte, por lo que se le encarga su terminación a un maestro abulense que también pertenecía al círculo berregutesco, Juan Bautista Vázquez el Viejo. En torno a él acuden a formarse, y como colaboradores en las numerosas y notables obras que le adjudicaban, otros escultores castellanos, procedentes en su mayoría de la ciudad de Ávila, cuales Gerónimo Hernández, Juan de Oviedo el Mayor, Gaspar del Águila, Juan Bautista Vázquez el Joven, el jiennense Andrés de Ocampo, Miguel Adán, el cordobés Marcos Cabrera, Gaspar Núñez Delgado y otros más. Entre ellos se establece una relación de conceptos estéticos y fórmulas artísticas, como condiscípulos unos o sugestionados por el ambiente los más, que perfila una auténtica escuela cuya cabeza fue el viejo Vázquez.

Y es en la amurallada y teresiana ciudad de Ávila donde Gaspar del Águila nace alrededor del año de 1530, perteneciendo pues, a la misma generación artística de los ya nombrados, Gerónimo Hernández, Juan de Oviedo el Viejo y Miguel Adán, compañeros suyos en el también mentado taller de Juan Bautista Vázquez el Viejo y con quienes, ya hemos narrado las circunstancias, se desplaza a Sevilla en el año de 1560. No era mucha la diferencia de edad con respecto a sus compañeros castellanos de generación, pero sí sustancial; y ello para que junto con la cualificación que en el taller de su padre en Ávila, el entallador Juan del Águila, había adquirido y algunos trabajos que había realizado en las iglesias de la diócesis abulense, le colocaron en una situación que podemos calificar de especial dentro de la organización gremial sevillana, hasta el punto de ser exonerado del examen de maestro escultor y ser elegido por el Ayuntamiento hispalense como "Veedor del oficio de escultores y entalladores". Ya se verá en otro apartado lo extraordinariamente positivo que fue su gestión es este cargo.

Su padre decide en 1569 acudir también a Sevilla, reforzando el movimiento migratorio que desde las castellanas ciudades de Ávila y Toledo se estaba produciendo en estas fechas hacia la próspera ciudad del Guadalquivir. Otorga testamento antes de partir, y en el mismo revela al escribano público una serie de datos curiosos sobre la relación con Vázquez, Adán y con su propio hijo.

Muerto el padre, Gaspar se traslada a Ávila, donde el 9 de noviembre de 1570 se hacía inventario de sus bienes que se subastaron el 1 de junio del año siguiente en pública almoneda. Dando el 1 de octubre de 1586 poder a favor de su primo Francisco de León, vecino de Ávila, para que vendiese unas casas que en esa ciudad tenía y cobrase deudas que le debían por obras realizadas en Ávila y su Arzobispado.

Gaspar del Águila, concluida esta operación volvería a Sevilla donde aparece documentado hasta el año de 1602.

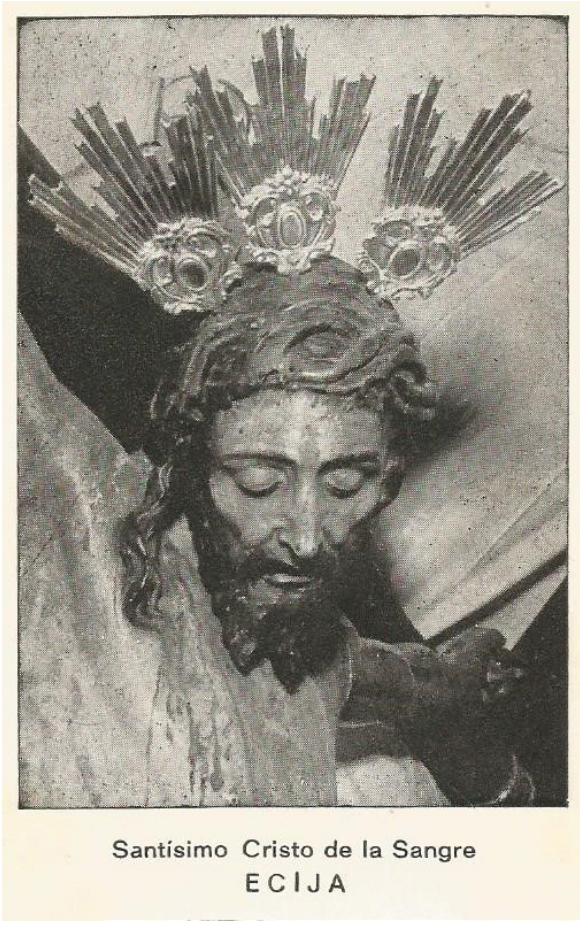
Escultor

Junto con mi paisano Manuel Jiménez Carrión, "Manuel el del Cementerio", hemos recorrido gran parte de la geografía de esta nuestra nacionalidad andaluza para ver "in situ" cual eran las obras que quedaban en los diferentes pueblos, iglesias, conventos o capillas de este artista. Siempre nos hemos encontrado con muy buena gente que nos han abierto todas las puertas y todos los camarines y así hemos podido contemplar en algunos casos las imágenes, en otros los retablos y en la mayoría de ellos conocer la triste noticia de la desaparición de la obra que andábamos investigando, bien con motivo de la acción desamortizadora, bien con ocasión de los luctuosos sucesos de la persecución religiosa acaecida en nuestra patria en 1936.

Las primeras noticias documentadas del quehacer artístico de Gaspar del Águila en tierras de Sevilla se refieren al contrato para la realización de las esculturas del retablo del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija, retablo que ha-

brían de realizar Juan Bautista Vázquez el Viejo y Pedro de Villegas Marmolejo. Sabemos que las esculturas fueron terminadas y entregadas por Gaspar del Águila de acuerdo con la escritura firmada el 29 de enero de 1567. Así, el 10 de agosto de 1572 otorga recibo finiquito al recibir 50 ducados que restaban de las mismas. Y aunque el retablo citado ya no existe, pues fue sustituido por otro proveniente de la iglesia de la Compañía de Jesús, las esculturas, que son las obras que conviene en hacer el 8 de octubre de 1566 con Pedro de Villegas Marmolejo y que consistían en dos imágenes de Nuestra Señora, una con su hijo en brazos y la otra de Nuestra Señora de la Asunción con seis ángeles alrededor de ella y con la luna a los pies y con sus nubes y dos serafines. Más otra imagen de Nuestra Señora con su Niño Jesús en los brazos. Estas imágenes deben de ser las que se conservan en el Museo Parroquial de la de Santa María de Écija, y en la que seguiremos ahondando.

Satisfecho debieron quedar los astigitanos con el trabajo que el abulense había realizado en la ciudad del sol, pues el mismo 29 de enero de 1567 conviene don Álvaro de Orejuela, vecino de dicha ciudad, el "hazer un crucifijo de bulto que será de pino de segura que tenga de largo dos varas e de la postura del crucifijo de Santo Agustín", y esta cláusula hace que en el Cristo de la Sangre que se venera en la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Écija no se aprecie en su totalidad el estilo de Gaspar del Águila, sino que explica el aparente arcaísmo que reviste al serle impuesto un modelo gótico, aunque ello no es óbice para que se observe en el correcto y minucioso tratamiento de la anatomía su magistral quehacer en este arte. Para los hermanos de esa Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores, y en particular para el recordado sacristán de Santa Cruz, Fernando Vega, "más perfección y expresiónno cabe en su Manué", como cariñosamente llaman al Crucificado que preside los afanes de los astigitanos.



Fot. 2. Santísimo Cristo de la Sangre de Écija.

El 29 de julio de 1568, fray Pedro de Carrizosa, superior del monasterio y convento de Nuestra Señora Santa María de Montesión de Sevilla, conviene con Gaspar del Águila que este realice "un crucifijo que tenga dos baras y ochavas de estatura". En 1929 esta imagen se veneraba en la capilla del Rosario, inmediata al ex monasterio de Montesión, en un retablo adosado al muro del Evangelio, tallado modernamente al estilo de la segunda mitad del siglo XVII. En los acontecimientos antirreligiosos de 1936 esta capilla fue saqueada y del saqueo "solo perdura con persistencia irónica el brazo derecho de la escultura".

Con Pedro de Padilla, vecino de San Marcos, concierta el "hazer una ymagen de santa ana para vestida con la ymagen de nuestra señora que a de tener consigo e un niño jesús" el 8 de junio de 1569. Estas imágenes fueron terminadas y entregadas de acuerdo con los términos del contrato, pues fue cancelada la deuda el 19 de julio de 1569. Este grupo escultórico desapareció en la vecina villa de Arahal.

En la iglesia de Santa María, en el marchenero Castillo de la Mota, fortaleza de los Ponce de León, se conserva la obra que el 2 de enero de 1570 concertara Gaspar del Águila con Gil Muñoz, vecino de la Villa de Marchena.



Fot. 3. María Santísima de la Soledad de Marchena.

Todo fue amabilidad por parte de Andrés Sánchez Luque, "Andrés el de la Luz", rector que fue de la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, el equivalente a nuestro Hermano Mayor, para que estudiásemos hasta la saciedad la imagen de esta Dolorosa, que a decir del profesor Bernales Ballesteros:

> "es una de las obras más realistas y expresivas de este artista, siendo interesante el efecto dramático que se consigue con las manos entrecruzadas, poco corriente en las dolorosas sevillanas."

Y poco corriente es, y causa extrañeza que una ráfaga dorada rodee toda la imagen de esta Virgen de la Soledad, preciosa imagen del naciente barroco.

Para el Hospital de la Cofradía del Señor San Miguel, sito en la collación de Santa Lucía en la calle del Sol, Gaspar del Águila, junto con Juan de Zamora, pintor, convienen mancomunadamente con Miguel Bravo, prioste del hospital, y con Juan Rubio, alcalde de dicha cofradía, el hacer,

> "una ymagen del señor san miguel de la forma siguiente: ha de ser fecho de madera de cedro y de altura de seys cuartas sin la peana y siablo que a de tener debajo de los pies, y de su gueco y labrado rredondo para la poder trae en prosicion a de tener su peso con dos animas en cada balanza la suya y en la otra mano su lanza o espada."

En la reducción de hospitales que Rodrigo de Castro, cardenal de Sevilla, este hospital al igual que todos lo da las cofradías y hermandades, salvo el de la Santa Caridad, el de las Cinco Llagas, el de los Inocentes, el de San Lázaro y el antiguo beaterio del Pozo Santo, desaparecieron y con ellos muchas de las obras de arte que en sus capillas había.

Ya hemos visto como el 23 de enero de 1573 concertó con Diego Cea Herrador la realización de una "ymagen de bulto de Nuestro Señor Jesucristo con la cruz a cuesta", para el monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Carmona. Sagrada Imagen que los mayreneros veneran:

> "Una ymagen de nra Señora de limpia concibición, de mas de medio reliebe, con la luna a los pies y un serafín metidos en unas nubes, muy debota y de buena gracia" y "un dios padre que a de tener en las manos un xpo. crucificado ofreciendolo al mundo."

Es lo que concierta para el retablo de la Inmaculada del monasterio de la Limpia Concepción de San Juan de la Palma en Sevilla, que había de hacer Juan de Oviedo el Viejo.

San Sebastián, patrón de la ciudad de Marchena, es la obra que realiza en 1575, clásico y hercúleo, demostrando unos conocimientos correctos en los tratamientos anatómicos, aunque con cierta frialdad en la ejecución, a pesar de su gesto patético. Presidiendo el retablo central de su iglesia, es una imagen que está en mal estado de conservación, faltándoles algunos dedos de las manos, teniendo el cuerpo resquebrajado y necesitado de nueva encarnación. Estando en este estado en nuestra visita, desconociendo su estado actual.



Fot. 4. San Sebastián,
patrón de Marchena.

Todos los enseres, imágenes y motivos religiosos fueron destruidos en la villa de Paradas en aquella sinrazón colectiva a la que ya hemos referencia, y entre ellas la Cruz que Gaspar del Águila mancomunadamente con Diego de Campos, pintor, concertara con Bartolomé del Río vecino de dicha villa y mayordomo de la Hermandad del Nombre de Jesús el 18 de marzo de 1577, y así nos lo confirmó el sacristán de la parroquia de San Eutropio, quien nos facilitó el libro *Las antiguas Cofradías de Paradas*, escrito por el presbítero don Jesús Ramírez Munete, que había sido cura párroco del lugar y por el conocimos que el nombre completo de dicha cofradía era la del Dulce Nombre de Jesús y Santo Entierro de Cristo, y aunque después del sacrílego destrozo de 1936 de las imágenes del Dulce Nombre, la del Resucitado y la de Jesús Yacente, y también la valiosa urna del Santo Entierro, se volvió a adquirir una imagen del Señor Yacente. Mas la Hermandad no se ha vuelto a organizar. Triste conclusión a unos tristes hechos.

Aunque el 3 de septiembre de 1579 se compromete a ejecutar las "ystorias y figuras" del retablo de Todos los Santos en la sevillana iglesia de Omnium Sanctorum, retablo que debía hacer Juan de Oviedo el Viejo, pero que no llegó a realizarse.

Lo que sírealiza en ese año de 1579 es la Virgen que bajo la advocación del Rosario se venera en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción en el gaditano pueblo de Trebujena. Bella imagen de Nuestra Señora y del Niño, perfectamente conservada y donde el párroco nos dio toda clase de facilidades para su estudio y en donde se aprecian los influjos de las formas consagradas para el tema por Juan Bautista Vázquez el Viejo, que como hemos reseñado, era la cabeza visible de este grupo de escultores castellanos en Sevilla.

Tras el acuerdo tomado por la Hermandad de la Hiniesta en el cabildo del 5 de junio de 1583, Juan de Oviedo el Viejo y Gaspar del Águila recibían el encargo de construir un retablo para el Hospital de la Hiniesta de Sevilla que albergarse a la imagen titular de esta institución benéfica, flanqueada por los relieves de san Onofre, santa

Catalina, san Roque y san Sebastián, según el proyecto diseñado por Martín Infante, arquitecto del Alcázar y miembro de esta hermandad. Al igual que el Hospital de San Miguel, este de la Hiniesta, establecido en la collación de San Marcos, también desapareció en la reducción ordenada por el cardenal Rodrigo de Castro cuatro años después, en 1587.

Aunque investigando nada todavía hemos logrado encontrar sobre la imagen de san Diego que Gaspar del Águila concierta hacer el 28 de febrero de 1589 para el convento de San Sebastián de los Padres Franciscanos de Carmona, convento al que tenemos bien estudiado.

De acuerdo con lo que nos indicó el párroco de la de San Juan de Marchena, las rejas que se obliga a realizar junto con Juan de Oviedo el 23 de octubre de 1590 por mandamiento del Provisor de Sevilla y su Arzobispado para el coro de dicha iglesia y que Miguel Adán y Andrés de Ocampo declaran el 12 de octubre de 1591 ser verdad que ya estaban hechas la mitad de ellas, seguramente son las que se conservan en el Museo Parroquial de Zurbarán.

El 24 de enero de 1592, Bernardino Rodríguez, Provisor del Arzobispado, encarga a Gaspar del Águila una imagen de Nuestra Señora de bulto para el altar mayor de la villa de Huévar y dos candeleros ciriales para dicha iglesia. Esta imagen que se venera bajo la advocación de Rosario en la iglesia parroquial de la Asunción en la mencionada villa aljafareña, al estar repintada es difícil dar una opinión sobre la misma.

Con Francisco Rodríguez Cruzado se obliga a hacer una imagen de Santa Ana para la iglesia de Zalamea el 6 de febrero de 1592.

Nada hemos podido encontrar del Sagrario que concierta con el Provisor del Arzobispado, teniendo como fiador a Diego de Campos, el 22 de marzo de 1593, para la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Gerena y en donde aparecían las figuras de san

Pablo y san Pedro y en el paño del medio la figura de Nuestro Señor Resucitado y en bulto cuatro niños con las insignias de la pasión.

Y en la localidad onubense de Cumbres Mayores se conserva una imagen de la Virgen del Rosario que se identifica con la escultura de candelero que contrató el artista en 1593 para esa población.

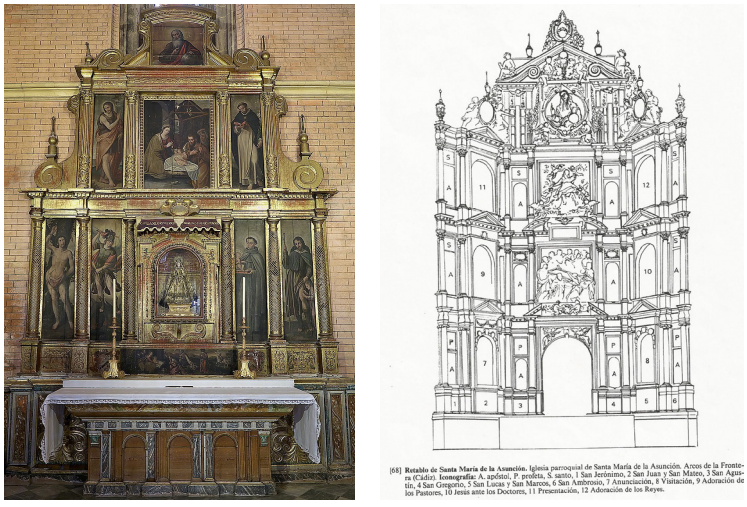
Retablista

El estilo de Gaspar del Águila como "entallador de romano", como constructor de retablos coincide con la tendencia romanista que se desarrolla en la capital hispalense empleando fórmulas arquitectónicas e iconográficas que habían sido ya utilizadas tanto su maestro Vázquez el Viejo, como por su compañero Gerónimo Hernández. Algunos críticos de arte señalan que el estilo de Gaspar del Águila como retablista no pasa de discreto, puesto que su actividad principal se resumía casi en exclusividad en las realizaciones de relieves tallados y de imágenes exentas para que fuesen encajadas en los retablos mayores que sus compañeros proyectaban y ensamblaban. Así cuando él de manera individual contrata algún retablo solían ser estructuras arquitectónicas en las cuales reservaba la calle central para relieves o imágines independientes realizadas por él mismo, y dejaba a las calles laterales para pinturas de Villegas, Antonio de Arfián o Miguel Valles. Así lejos de ser un innovador en este tema de retablos Gaspar del Águila se adhiere a la tipología del retablo tabernáculo que ya existía en la Diócesis hispalense. Para el profesor Jesús Miguel Palomero Páramo su única aportación estriba en la utilización de aletones enrollados en los áticos que permiten distinguir los retablos que ensambla y atribuirles los indocumentados.

El 21 de enero de 1577 firma con el Provisorato de la Diócesis contrata para "hazer un tabernáculo para la ymagen de Nuestra Señora questá hecha en la Yglesia de Guadajoz", con un plazo de entrega de ocho meses y por un importe de 90 ducados, el fiador fue Juan de Oviedo el Viejo y la pintura y policromía era encargada a Pedro de Villegas Marmolejo. Este retablo, al igual que veremos con otros ulteriores, ha desaparecido.

Para el retablo de la Cena en la iglesia parroquial del pueblo malagueño de Ardales Gaspar del Águila impone las condiciones, es decir, lo proyecta el 19 de julio de 1578 y aunque su autor habría de ser Juan de Figueroa y el pintor Juan de Salcedo fue realizado por Juan de Oviedo el Viejo y Miguel Adán. En él veríamos su cualidad de proyectista si, desgraciadamente, no hubiese también desaparecido.

En la nave de la Virgen de la Antigua de la iglesia Prioral de Santa María de la Asunción de Carmona se conserva en la capilla funeraria de Sebastián de la Barreda el retablo que el 22 de febrero de 1580 Gaspar del Águila concertara realizar con don Juan Caro, regidor de Carmona y patrón de la referida capilla, la planta es lineal y compuesto del banco dos cuerpos y el ático con cinco calles, soportado por columnas entorchadas en el primer cuerpo y "estriadas y la otra mitad talladas" en el segundo, siendo los órdenes dórico y compuesto. En las diferentes calles son pinturas y no esculturas, los motivos que existen, aunque en 1649 se quitó del centro de este retablo la pintura que representaba el Bautismo de Cristo colocándose en ese núcleo central la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación.



[68] **Retablo de Santa María de la Asunción.** Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción. Arcos de la Frontera (Cádiz). **Iconografía:** A, apóstol, P, profeta, S, santo, 1 San Jerónimo, 2 San Juan y San Mateo, 3 San Agustín, 4 San Gregorio, 5 San Lucas y San Marcos, 6 San Ambrosio, 7 Anunciación, 8 Visitación, 9 Adoración de los Pastores, 10 Jesús ante los Doctores, 11 Presentación, 12 Adoración de los Reyes.

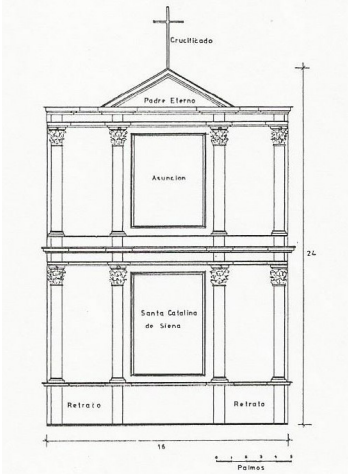
Fot. 5. Retablo de Santa María de la Asunción en Carmona.

Muy alterado, y así nos los comunicó el propio sacristán de la iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, porque él fue el que hizo la reforma, se conserva en el Museo parroquial el retablo que Gaspar del Águila realiza en 1580 para albergar un Cristo ya existente en dicha iglesia y al que denominan el "Cristo de la Viga". Es el típico exponente del "retablo crucifijo", y sus aletones son similares a los del retablo de los Barreda de Carmona, aunque las pinturas de la Virgen y San Juan han sido quitadas y sustituidas por imágenes, conservándose sólo las columnas y el ático.

Para la iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla concierta con doña Catalina de Cervantes, viuda de Francisco Caro, el 31 de julio de 1585 la realización de un retablo dedicado a Santa Catalina de Siena que estaría en la calle central con un busto del Padre Eterno en el ático, sobre el que se apeaba el Crucificado para "henchir el hastial de la pared". El banco y las calles laterales albergarían un programa pictórico, y que se refleja en el contrato diciendo que serían los retratos de los donantes en el pedestal. Se puede seguir cronológicamente el ritmo de los trabajos de este retablo entre 1585 y 1586, trabajos que se cancelaban el 4 de septiembre de 1586 al otorgar la carta de finiquito.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA			
Promotor	Catalina de Cervantes "biuda del señor Francisco Caro"		
Autor	Gaspar del Aguila		
Firma del contrato	31-VIII-1585		
Plazo de entrega	8 meses		
Conclusión	4-IX-1586		
Medidas	24x26 palmos (5x3,34 metros)		
Materiales	Borne y pino de Segura		
Precio	250 ducado, aunque debía de tasarse en 290		
	FORMA		**FUNCION**
Planta	Lineal	**Situación**	Colateral
n.º de cuerpos	Banco/2 Cuerpos/Atico	**Finalidad**	Funerario
n.º de calles	3	**Iconografía**	Hagiográfico
Ritmo compositivo	B-A-B		
Soportes	Columnas		

Fot. 6. Retablo de Santa Catalina de Siena en Sevilla.



Gaspar del Aguila. **Retablo de Santa Catalina de Siena** (Reconstrucción ideal). Iglesia parroquial de San Miguel. Sevilla.

También ha desaparecido el retablo del Camino del Calvario que los albaceas y patrones de las obras que dejó al morir el jurado Juan Peláez Caro, por lo que se ajustaba su dispositivo arquitectónico al arco funerario que había adquirido el promotor en la parroquia de la Magdalena, a cuyos pies había sido enterrado. Las pinturas de dicho retablo fueron contratadas con el pintor Antonio de Arfián.

Articulado por columnas retalladas en la calle central y pilastras en los costados, Gaspar del Águila representaría en el núcleo central el relieve del Camino del Calvario, flanqueado por dos imágenes de los santos Juanes en honor del cliente. El ático, el trazado del arco y los tres espacios del banco se reservaban para tablas pictóricas, cuyo único asunto conocido es la leyenda de San Jorge que ocuparía el centro del pedestal.

Luisa Ordoñez, viuda de Gaspar Hernández, cedía a Gaspar del Águila y a su yerno Blas Hernández el encargo de terminar la parte inconclusa del retablo de San Martín en la iglesia parroquial de San Martín de Niebla en Huelva.

En ese mismo concierto cede la viuda de Gerónimo Hernández a Gaspar del Águila:

> "una traza y condiciones y escritura para hacer un retablo para la yglesia de San Sebastián de Alcalá de Guadayra".

En su informe sobre los *Edificios religiosos y objetos de cultos saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, dice Hernández Díaz que:

> "en la nave del Evangelio de la iglesia de San Sebastián (de Alcalá de Guadaíra) existía otro retablo constituido con elementos de acarreo procedentes del antiguo retablo mayor de la iglesia en el que intervinieron Gerónimo Hernández, Andrés de Ocampo, Gaspar del Águila y Blas Hernández de 1579 a 1588. En el referido retablo así formado recibía culto una imagen de Santa Teresa".

Al trasladarse a Granada Juan Bautista Vázquez el Mozo, traspasa a Gaspar del Águila la arquitectura del segundo cuerpo del retablo de Nuestra Señora de la Asunción del monasterio de Regina Angelorum de Sevilla el 29 de enero de 1588 y documentado aparece el trabajo de dicho escultor en este retablo, pues el 28 de enero de 1593 vuelve a reiterar dicho compromiso, firmando recibo finiquito por su trabajo el 17 de julio de 1590.

El trabajo que Gaspar del Águila realiza en este retablo del monasterio de Regina Angelorun de Sevilla fue tasado el 8 de junio de 1596 por Juan de Oviedo el Mozo y Gaspar Nuñez Delgado en la cantidad de 518 ducados.

Para nuestro disgusto ha desaparecido también la ampliación y restauración del retablo que el alférez mayor de Marchena, don Melchor Jiménez, había ordenado construir para su capilla funeraria en el monasterio de San Francisco de dicha villa, y encarga a Gaspar del Águila y al pintor Pedro de Bonilla el 15 de marzo de 1588 esa ampliación y restauración, aprovechándose el banco, los relieves y pinturas de las calles laterales, y la imaginería del ático. Haciéndose de nuevo el cuerpo central que se articularía en tres calles por pilastras de dos varas de altura para albergar en la caja principal a la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles y en los laterales a los relieves del martirio de San Matías y Santa Bárbara, que se apeaban sobre dos tableros pictóricos, y que se conservan en la ermita de la Vera Cruz de Marchena formando parte de un banco del retablo dedicado a San Juan Bautista y a San Lorenzo, acondicionado con elementos y piezas de acarreo.

Gerónimo Hernández disponía en su testamento, redactado el 26 de agosto de 1586, ser enterrado en la parroquia de San Juan Bautista de la Palma de la ciudad de Sevilla, de la cual era feligrés, y como la parroquia le había encargado una imagen de San Juan Evangelista para el altar de esta advocación, él ordenaba a sus herederos que se preocuparan que dicho encargo se llevara a efectos de acuerdo con la "traza del borrador que yo thengo fecho", con la condición de que la citada iglesia le concediese un enterramiento en

este altar para él y sus descendientes. Por ello a su muerte Luisa Ordoñez, su viuda, concierta el 16 de diciembre de 1588 la realización de dicha imagen con Gaspar del Águila, amigo y compañero del fallecido, así como un retablo que la albergue. Encargo que Gaspar del Águila realiza en el tiempo programado, y que era entregar la obra "el día de san Juan del mes de junio del año que viene de 1589", pues al otorgar testamento el 2 de julio de 1593, Luisa Ordoñez indicaba:

> "que entierren mi cuerpo en la yglesia de San Juan de la Palma desta ciudad, en la sepultura que allí tengo, donde está enterrado Gerónimo Hernández, mi marido, junto al altar del glorioso San Juan".

Con el mercader Pedro Antonio Acharte se compromete, el 14 de enero de 1589, a realizar un tabernáculo que albergarse la imagen de la Virgen flanqueada por los relieves de San Francisco y Santo Domingo, representando a San Pedro y San Pablo en las puertas del sagrario, y el busto del Padre Eterno en el ático. El 1 de julio de 1589 Gaspar del Águila recibía el finiquito por haber terminado la obra.

El 20 de septiembre de 1590 otorga recibo a favor de Andrés de Ocampo, escultor y vecino de San Martín por 240 reales, en cuenta de 800 por la obra de ensamblaje y talla en el retablo de Santa María de Arcos, como cesionario que fue de Juan Bautista Vázquez, a quien se había encargado aquel. En este impresionante retablo hemos visto su obra las tallas de San Jerónimo, San Juan, San Mateo y San Agustín.

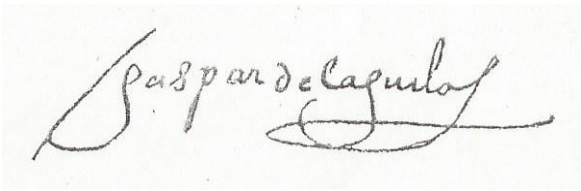
Concierta con el Provisorato para hacer junto a Juan de Oviedo el Mozo y Juan Martínez Montañés la realización del retablo de la iglesia parroquial de San Miguel en Jerez de la Frontera el 1 de octubre de 1601.

Algo labró en este retablo, pues Gaspar del Águila y Martínez Montañés apoderan el 7 de julio de 1602 a Juan de Oviedo para que cobrase 400 ducados del mayordomo de la iglesia de San

Miguel de Jerez de la Frontera "por la obra de escultura talla y ensamblaje del altar mayor de la dicha yglesia".

La inmediata muerte de Gaspar del Águila en este año de 1602 hace que se paralice el encargo, no volviéndose a realizar los trabajos en este retablo hasta 1609.

El maestro



Fot. 7. Firma de nuestro autor, Gaspar del Águila.

Constituía el primer grado de la jerarquía corporativa por la que se ingresaba en el gremio el aprendizaje. Este se hacía en el taller de un maestro y bajo contrato, hasta ahora sólo hemos encontrado un aprendiz en el taller de Gaspar del Águila: Francisco Pérez de Nájera, natural de Villadiego (Burgos), de 15 años de edad, huérfano y que estuvo a su servicio durante 6 años aprendiendo el arte de entallador y escultor, siendo responsable de dicho aprendiz Juan de Figueroa, entallador curador. El contrato de aprendizaje se firma ante escribano público el 1 de enero de 1579.

Veedor

Importante, decíamos, la actuación de Gaspar del Águila como Veedor del gremio, pues las cartas de exámenes de la mayoría de los más importantes artistas de finales del XVI sevillano fueron por él informadas para su expedición, después de que el aspirante a maestro hubiese terminado su aprendizaje y se sometiese a:

> "todas las preguntas y repreguntas necesarias a las dichas artes... para ver y saber y entender si era buen artífice y asimismo (hacer) obras de figuras una desnuda y otra vestida y en lo de arquitectura (realizar) planta y montea de un tabernáculo ensamblado y (labrar) talla de Romano".

El alcalde del gremio convocaba el examen y en presencia de dos diputados y dos veedores se realizaba el mismo, dando fe de ello un escribano público.

Cada año en la festividad del Corpus Christi o en la dominica siguiente se procedía a la elección de alcalde y de los diputados a puerta cerrada en el Hospital de Santiago, siendo todos los maestros electores y elegibles para dichos cargos, aunque las ordenanzas gremiales recomendaban que los votos recayesen en "personas de buena fama y conciencia". Por el contrario el regimiento era quien de manera directa nombraba a los veedores. Así, ya vimos como Gaspar del Águila, además de ser eximido del examen de maestro fue nombrado Veedor del gremio por la corporación hispalense, lo que denota la fama que gozaba en aquellos momentos. Junto con Gaspar del Águila ocuparon este cargo durante el último cuarto del siglo XVI Pedro de Heredia, Pedro de la Cueva, Antonio de Cerecedo y Miguel Adán.

Las funciones que tenían alcaldes, diputados y veedores como representantes de la corporación gremial eran las de velar por el que se cumpliesen las normas por las que se regía el oficio, el cuidar de las buenas relaciones de los agremiados entre sí, respondiendo de que se mantuviesen dentro del más estricto marco legal la trilogía jerárquica de aprendices, oficiales y maestros. Para comprobar este cumplimiento giraban periódicas visitas a los obradores y si encontraban faltas reprensibles eran denunciadas y se procedía a la sanción que las ordenanzas establecían para cada caso. Ellos eran los responsables de mantener la disciplina del código interior del gremio, el cual exigía a los aprendices ser cristianos viejos y que guardasen la permanencia en el taller del maestro las anualidades que las ordenanzas consideraban idóneas para su formación más completa, impedían que los esclavos y los negros formasen parte

del gremio para que con su presencia no deshonrasen los cabildos y ayuntamientos, cuidaban de que ningún maestro se entrometiese en la obra que otro maestro tenía asignada con anterioridad, permitían que la viuda de un maestro continuase en el taller de su difunto esposo con la condición de que guardase su estado con la compostura que la iglesia exigía; eran los monopolizadores de la adquisición de la madera, y la misión más importante, examinar a los oficiales que pretendían acceder al grado de maestro, como ya hemos descrito.

Asimismo, era en el Hospital de Santiago donde se verificaban las pruebas de los exámenes en un día de fiesta, y a ellos se podían presentar cuantos oficiales quisieran. Una vez superadas las pruebas exigidas y contenidas en las ordenanzas, el nuevo maestro era considerado hábil y suficiente por el gremio "en el arte de escultor y entallador de romano y arquitecto".

Gaspar del Águila, como Veedor del gremio, expide los siguientes informes favorables para que le fuesen despachadas cartas de examen a los siguientes maestros:

- el 2 de abril de 1573 a Gerónimo Hernández,
- el 6 de abril de 1573 a Miguel Adán,
- el 31 de enero de 1575 a Andrés de Ocampo,
- el 22 de enero de 1577 a Mateo Merodio,
- el 21 de enero de 1583 a Pedro Díaz de la Cueva,
- el 31 de octubre de 1584 a Antón de Morales,
- el 5 de julio de 1586 a su yerno Blas Hernández Bello,
- el 1 de diciembre de 1588 a Juan Martínez Montañés,
- el 17 de octubre de 1590 a Martín de Oviedo,
- y el 24 de abril de 1599 a Martín Alonso de Mesa.

De esta relación se puede inferir como el maestro Gaspar del Águila tuvo relación e influencia con los que luego serían los grandes maestros del siglo XVII, eclosión de la escuela sevillana y del Barroco, por tanto es en sí uno de los artífices de esta escuela y uno de lo más importantes componentes de ella.

Una de las actividades principales durante su mandato como Veedor del gremio de escultores y entalladores de la ciudad de Sevilla es la escrupulosidad en cumplir las ordenanzas de ese gremio, y así junto con el otro veedor, Miguel Adán, apoderan ampliamente a Martín de Castro para que comparezca ante el Rey y el Consejo Real y presente las ordenanzas hechas para dicho oficio de escultores y entalladores y confirmadas por el emperador don Carlos, para pedir la confirmación de las mismas para que se guarden y cumplan y pida la Provisión Real de dicha conformación.

Fiador

Hombre de palabra y muy buena palabra debía de ser nuestro estudiado, ya que aparece de fiador en muchos de los trabajos de sus amigos y compañeros.

Cuando el artista contrataba un retablo necesitaba un garante, cuya misión consistía en hacer la "deuda agena cosa nuestra propia", este garante era el fiador, y así con su aval quedaba tranquilo el cliente, que entregaba en la escribanía pública el primer tercio del encargo a fondo perdido para que el retablista comprase los materiales. Vemos como Gaspar del Águila hace de fiador junto con Gerónimo Hernández y Blas López de Altopica "pintor", el 13 de diciembre de 1573, de la realización por Antonio de Arfián y Juan Chacón de la policromía del retablo de la Magdalena en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla.

El 11 de noviembre de 1574 con Antón Pérez, pintor, sale de fiador del retablo de San Francisco que Juan Bautista Vázquez el Viejo, escultor, había de ejecutar para el monasterio de San Francisco de Carmona.

Es fiador junto con Diego de Zamora, pintor, de la ejecución del Tabernáculo de Nuestra Señora de la Antigua en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Écija el 7 de marzo de 1575.

Junto a Gerónimo Hernández, el 2 de marzo de 1577, es fiador del retablo de Nuestra Señora de la Virtudes que Juan Bautista Vázquez el Viejo había de realizar para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Virtudes de Villamartín, retablo que no llegaría a realizar el artista citado.

Juan Bautista Vázquez el Viejo y Miguel Adán conciertan en realizar el retablo de San Pablo en el monasterio de San Pablo de Sevilla el 17 de octubre de 1577 y son fiadores Gaspar del Águila y Antonio de Arfián.

De la policromía que habría de realizar Antonio de Arfián, Diego de Zamora, Juan de Salcedo y Vasco de Pereira en el retablo de San Leandro en el convento de San Leandro de Sevilla, salen fiadores el 1 de abril de 1582 Gaspar del Águila y Benito de Montedoy, batihoja.

Para el retablo de Nuestra Señora de la Consolación que Juan de Oviedo el Viejo hace en la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de Aznalcóllar, Gaspar del Águila es su fiador el 24 de septiembre de 1584.

Con Juan Bautista Vázquez el Viejo el 14 de marzo de 1585 es fiador del retablo de Santiago que Miguel Adán, Juan de Oviedo el Viejo y Juan de Oviedo habrían de construir para la iglesia de Santiago de Alcalá de Guadaíra.

Y el 2 de enero de 1591 firma como fiador de la realización del retablo de Santa Justa y Rufina en el monasterio de Santa Justa y Rufina (vulgo de la Trinidad) en Sevilla y que habría de realizar Gaspar Núñez Delgado.

Tasador

El importe de un retablo dependía de factores tan diversos como el tamaño, el número de imágenes representadas, la calidad del material y el prestigio del artista. Solía ajustarse por anticipado

entre las partes concertantes. No obstante, una vez terminada la obra era obligatorio el que dos oficiales la tasasen, y en este oficio también vemos a nuestro artista tasando el 20 de octubre de 1594, junto con Martínez Montañés, los dos coros de sillas y dos facistoles que Diego López Bueno hizo para el monasterio de Santa Clara de Sevilla, siendo nombrado Gaspar del Águila por parte del monasterio y Martínez Montañés por parte de López Bueno. Y junto con Andrés de Ocampo el 11 de julio de 1595 tasa en 300 ducados la demasía del tercer cuerpo del retablo de Santo Domingo de Guzmán del monasterio de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda realizado por Miguel Adán.

Fuentes y referencias bibliográficas

- *Los Santos Evangelios*. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1959.
- *Reglas de la Tradicional y Devota Cofradía de Nazarenos y Muy Antigua Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno , Nuestra Señora de la Amargura y San Juan Evangelista de Mayrena del Alcor.* Aprobadas el 23 de julio de 1986.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Carmona. Catálogo Arqueológico y Artístico. Tirada especial del Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla.* Sevilla: Diputación Provincial, 1953.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cª, 1929.
- ___. *Notas para la historia del arte: retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cª, 1928.
- ___. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cª, 1928.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).* Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- VV.AA. *Historia del Arte en Andalucía. Tomo V: El Arte del Renacimiento. Escultura, Pintura, Artes Decorativas* Sevilla: Ediciones Gever,1989.

EL PATRIMONIO DE LA COFRADÍA DE LA VERA CRUZ Y SANTO CRISTO DE PEDRERA. APROXIMACIÓN A COMIENZOS DEL SIGLO XVII

The heritage of the Brotherhood of Vera Cruz and Santo Cristo de Pedrera. Approach to the beginning of the 17th century

Adela ESTUDILLO GÓMEZ

Resumen

El presente trabajo pretende mostrar una panorámica del patrimonio de la Cofradía de la Vera Cruz y Santo Cristo de Pedrera en las primeras décadas del siglo XVII. He elegido dicha cronología porque son los primeros años que abarca un antiguo libro de actas de la hermandad que estoy analizando en la actualidad. A pesar de que está en muy mal estado de conservación porque le faltan hojas y otras muchas están muy deterioradas, su contenido, ante la escasez de fuentes, posee trascendental importancia para reconstruir la historia de esta cofradía que hasta nuestros días siempre ha contado con gran devoción en el pueblo.

Palabras clave

Vera Cruz, Santo Cristo, Pedrera, patrimonio, libro de actas.

Abstract

The present work aims to show an overview of the heritage of the Brotherhood of Vera Cruz and Santo Cristo de Pedrera in the first decades of the 17th century. I have chosen this chronology because it is recorded in an old minute book from the brotherhood that I am currently analyzing. Despite the fact that it is in a very poor state of preservation because it lacks some pages and many others are badly deteriorated, its content, given the scarcity of sources, is of paramount importance in order to reconstruct the history of this brotherhood that has always had great devotion in the town.

Keywords

Vera Cruz, Santo Cristo, Pedrera, heritage, minute book.

Introducción

El pueblo de Pedrera en el siglo XVI experimentó un desarrollo demográfico y socioeconómico importante, primero dentro de la Encomienda de Santiago de Estepa y, después, en la segunda mitad de la centuria, en el marquesado de la Casa Centurión. Su poderío y capacidad económica se reflejó, frente a la desesperada Castilla, en la consecución del privilegio de villazgo, en la independencia jurisdiccional de Estepa, justo antes de la llegada de los nuevos señores.

En este contexto, como en cualquier pueblo o ciudad europea de la época, en la villa de Pedrera, la religión estaba presente en todas las facetas de la vida de sus vecinos. La jurisdicción religiosa de la comarca era ostentada por un vicario, delegado del prior de San Marcos de León, a cuya provincia estaba agregada la encomienda santiaguista de Estepa. Desde mediados del siglo XVI, al convertirse el territorio en señorío laico, la vicaría pasó a depender de la Santa Sede por la Bula *Sane pro parte* del papa Pío IV (1560). De esta forma se convirtió en una institución *vere nullius*, similar a un obispado, independiente del señor de Estepa o de las diócesis territoriales cercanas, caso de Sevilla, Córdoba o Málaga. No obstante, la autonomía respecto al señor laico no era tal, pues la vicaría era proveída a través de una selección de candidatos realizada por el Consejo de Órdenes y entre los aspirantes el marqués escogía y lo presentaba ante el Nuncio, quedando confirmado por uno de los tres obispos de las diócesis próximas.

En el escenario descrito líneas arriba, cofradías y hermandades actuaban como instituciones de cohesión social, proporcionando a sus miembros, a través de las costumbres, las tradiciones y la caridad (sufragios de entierros, ayudas en caso de necesidad, etc.), una capacidad extraordinaria de aguantar las condiciones adversas a las que tenían que enfrentarse durante sus vidas. Y Pedrera, en las primeras décadas del siglo XVII, contaba con varias asociaciones religiosas.

La iglesia mayor o parroquia de San Sebastián era sede de la Hermandad Sacramental, la de la Virgen de la Cabeza, la del Dulce Nombre de Jesús, Benditas Ánimas del Purgatorio, la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, la de San Sebastián y la Cofradía de la Soledad, cuya estación de penitencia era realizada en la tarde del Viernes Santo. Y, muy cerca, en el espacio, en la actual ermita de El Carmen, antes denominada del Cristo de la Caridad, albergaba a la hermandad así mismo intitulada, vinculada a un antiguo hospital de pobres de la Orden de Santiago. Por último, en las afueras del pueblo, la ermita del Santo Cristo, era sede la Cofradía de la Vera Cruz, la cual realizaba la estación de penitencia en la noche del Jueves Santo.

La Hermandad y Cofradía de la Vera Cruz y Santo Cristo de Pedrera es una corporación pasionista de fieles cuyos orígenes se remontan, con probabilidad, a las décadas centrales del siglo XVI. El documento más antiguo conservado, hasta la fecha, que nos habla de la existencia de la cofradía es un pleito, uno más entre los frecuentes, tanto civiles como religiosos, que se interponían en la época. Se trata de un documento suelto conservado en el Archivo de la parroquia de Pedrera (APP). Es una petición de Alonso Novillos, mayordomo de la Cofradía de la Vera Cruz, al vicario, Miguel Sánchez de Saldaña, fechada el 28 de octubre de 1571, para que obligase a la Hermandad de la Virgen de la Cabeza a sufragar los gastos que suponía trasladar a otros pueblos el excedente de pobres del hospital de la Hermandad de la Caridad, a cuya causa contribuía la cofradía del Santo Cristo con la mitad de la limosna que percibía los domingos; resuelta con la obligación de la Cofradía de la Cabeza a cooperar con los gastos del hospital.

Existen otros pleitos, conservados en el Archivo Arzobispal de Sevilla, mantenidos entre la Cofradía de la Vera Cruz y los párrocos de la villa a lo largo del siglo XVII porque estos se oponían al oficio de misas en la ermita y que saliese la procesión desde ella el Jueves Santo. La cofradía alude en su defensa a una bula papal, datada en la década de los 70 del siglo XVI, que permitía celebrar misas todos los días, laborables y de fiesta, y a todas horas, desde por la

mañana hasta el mediodía. Además, se argumentaba que allí acudía mucha gente "muy pobre, sin posibilidad de entrar en la iglesia mayor por no tener vestimenta decente" a la que socorrer económicamente. La pobreza de la hermandad fue un argumento recurrente en los litigios para hacer frente a los curas del pueblo. Y, con seguridad, una realidad, pues en el acta del cabildo de la cofradía, celebrado el 6 de abril de 1596, se hace alusión a la pobreza de la corporación. Argumenta que no tenía dinero para la cera y otros ornamentos, y se acordó una limosna de los cofrades de 8 maravedíes.[1] También, en mayo de 1603, la cofradía en otro pleito alegó pobreza con objeto de ser eximida del pago de los 30 reales de la procesión del Jueves Santo al cura, al licenciado Miguel de Varo. Además, amenazó con dejar de celebrar la fiesta del Día de la Cruz. Y siempre, frente a esta postura de la hermandad, los curas de la iglesia mayor litigaron, codiciosos, de las importantes limosnas que se colectarían en la ermita de la Vera Cruz, menospreciando los argumentos de la cofradía sobre el destino caritativo de ellas.[2]

Libro de cuentas de la Santa Vera Cruz

La antigua Hermandad y Cofradía de la Vera Cruz, en la actualidad intitulada del Santísimo Cristo de la Sangre, posee una apasionante historia de más de cuatro siglos con sus altibajos, períodos de decadencias, crisis, penurias y de etapas álgidas.

Para recrear la vida y funcionamiento de su primera época contamos con un libro de actas (1593-1665), titulado *Libro de cuentas de la Santa Vera Cruz*. Este manuscrito requiere una intervención, pues presenta deterioro, con alteraciones químicas (cromáticas y signos de humedad), pérdidas de soporte, etc. Además, necesita una protección que evitase su manipulación directa. Por lo tanto, sería conveniente que la actual hermandad actuara para conservar este bien patrimonial con objeto de que perdure en el tiempo en las mejores condiciones posibles.

[1] Archivo Parroquial de Pedrera (APP), *Libro de cuentas de la Santa Vera Cruz* (1593-1665).
[2] Los pleitos referidos (1604, 1621) se conservan en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección V, Vicaría de Estepa, Sección: Justicia, Serie: Hermandades, Leg. 136.

La citada fuente de información primaria tiene un gran valor documental. Contiene aspectos relacionados con la trayectoria, gestión, funcionamiento y vida de la cofradía no recogida en ninguna otra fuente que pueda acercarnos a su historia. Se asientan las actas de las sesiones de los cabildos celebrados para la organización de la Semana Santa y otras fiestas, elección de oficiales, presentación y aprobación de cuentas (cargos y descargos), comisiones de seguimiento, inventarios de bienes, así como otros asuntos relacionados con la gestión de la corporación (notificaciones a hermanos, autos de visitadores, etc.). Además, hay que destacar del manuscrito su valor patrimonial, a la vez que social, pues su análisis y estudio completo permitirá conocer y precisar los antecedentes, idiosincrasia, organización, evolución y comportamiento de los cofrades del Cristo de la Sangre. Y a dichos méritos, hay que sumar un gran valor artístico y material, en relación con la creatividad de la mente humana y formas de expresar las ideas de esta asociación religiosa.

Desde el punto de vista diplomático, las actas, en general, cuentan con una estructura básica que se inicia con la data tópica y cronológica, junto a la indicación de estar la asamblea de hermanos reunida en cabildo de oficiales, haciendo constar el lugar exacto y los oficiales asistentes. En el cuerpo o exposición se relatan los temas a tratar y una vez reseñados los acuerdos tomados, se concluye el asiento con la fórmula de cierre y las suscripciones de los miembros del cabildo "que sabían firmar".

Patrimonio hasta las primeras décadas del siglo XVII

Dentro de la investigación, en proceso, de este elemento patrimonial de la actual Hermandad del Santísimo Cristo de Pedrera, sacamos a la luz el patrimonio material de la cofradía en las primeras décadas del siglo XVII (1593-1620). Para ello tomamos la información ofrecida por los cabildos de cuentas e inventarios y se omite una transcripción paleográfica literal para agilizar la lectura.

El patrimonio de la cofradía en aquella época lo podemos agrupar en bienes inmuebles y muebles. Entre los primeros reseñamos:

Una ermita, a las afueras del pueblo, que contaba con una sacristía y un aposento para el ermitaño en la parte superior de esta. En los años analizados, son muchas las partidas de gastos que nos informan de las obras que se estaban ejecutando. Por ejemplo, en 1602, algunos de los pagos que encontramos sobre la realización de la sacristía: 10 maravedís y medio para aderezar y encañar la sacristía de la ermita, con carta de pago presentada por el carretero Melchor de la Cruz; 58 reales y medio a Pedro Toro, albañil, de los cinco días que se ocupó junto a un peón en hacer la sacristía; 20 reales por albañiles más un peón en las obras de la sacristía; 38 reales y medio que costaron 500 tejas para cubrir y tejar la sacristía; 30 reales y medio a Alonso Gutiérrez Román por el yeso gastado en la obra de sacristía, en las paredes, sillas y en hacer una escalera; 36 reales a Juan Martín Zambrano, por la cal y yeso para cubrir el aposento del ermitaño y hacer las escaleras de dicho aposento; 8 reales y medio a Juan de Luque y Antón Ortega de dos días que ayudaron en la obra de la sacristía para derribar un cimiento que estaba donde la sacristía. Además, otros apuntes de gastos menudos que nos informan del pago de peones de obra, de agua para regar las tapias, yeso, vigas, cañas, transporte de las tejas, etc.

Al respecto, merece la pena destacar un apunte curioso en las actas. Un mandamiento del vicario de Estepa, Pedro Tallada, dado el 30 de octubre de 1602, en el que obligaba a la cofradía de la Vera Cruz a pagarle 60 reales a don Juan de Lasarte, vecino de la villa de Estepa. Por lo visto, este había dado una limosna a la hermandad de 100 reales para sufragar 50 carretas de piedra para hacer la ermita y se arrepintió de tal obsequio. No sabemos las causas del arrepentimiento del donativo, pues no se especifican en el documento, pero sí quedó claro que en el marquesado de Estepa no se cumplía la famosa cita “Santa Rita, Rita, lo que se da no se quita” y sí aquella sobre el vicario “lo que dice va a misa”.

Otro bien inmueble citado en la documentación, patrimonio de la cofradía, es una haza, de unas 10 fanegas de tierra, donada por Antón Esteban Rengel a cambio de la celebración de misas por su alma, situada en el partido de las Lagunas. De esta finca rústica la cofradía recibía una renta que ascendía a 25 reales anuales, y la pagaba en los primeros años del Setecientos Bartolomé Gómez Caballero. El topónimo de esta finca aún se mantiene, y da nombre a la actual Vía Verde Las Lagunas, en el camino entre Pedrera y La Roda de Andalucía.

Además, hemos de señalar que la cofradía contaba desde 1591 con el reconocimiento de un censo. Se trata de un tipo de renta, no es un bien patrimonial inmueble, pero sí recae sobre él. La cofradía percibía los réditos de una hipoteca, no sabemos si perpetua o *a redimir*, un préstamo hipotecario privado muy frecuente en la Edad Moderna, que recaía en un bien inmueble. En este caso, la cofradía del Santo Cristo actuaba como prestamista y recibía de Mateo Sánchez 6 reales anuales del interés del capital prestado, que recaía sobre unas casas en el Toledillo que hacían esquina con la "calleja" de Sebastián Flores Román.

El otro gran grupo, el de bienes muebles, engloba a las imágenes y sus atributos, los elementos arquitectónicos de la ermita, prendas textiles, piezas vinculadas al cortejo procesional, etc. Para acercarnos a su conocimiento son muy útiles los inventarios. Son relaciones que se solían hacer cuando se designaban a los mayordomos, que eran dos hermanos quienes ocupaban el oficio en esta cofradía pedrereña. Los salientes debían entregar a sus sustitutos: los libros y documentos de la hermandad, además, de los ornamentos y demás posesiones de la corporación que se encontraban bajo su custodia. Así, los administradores cesantes realizaban un inventario, no valorado monetariamente, de todos los bienes de la asociación. Hasta 1620, nuestro libro de actas recoge seis inventarios en los años de: 1595, 1596, 1605, 1611, dos en 1613 (uno en marzo y otro en agosto porque entró un nuevo ermitaño, Juan Ramos, como especifica el documento) y, por último, uno en 1617.

Las prendas textiles constituyen el grupo más extenso en los inventarios. En nuestra relación citamos, en primer lugar, los ornamentos litúrgicos textiles propios de las vestimentas usadas por los clérigos en la ermita. Después, las prendas que formarían parte del ornamento del altar, es decir, del elemento central en torno al cual gira la liturgia y la celebración de la Eucaristía. A continuación, prendas utilizadas durante los actos o procesiones. Y, finalmente, los relacionados con las imágenes de vestir de la cofradía:

> Dos amitos, "uno viejo de tafetán negro y verde y otro de buena lana". Se trata de la primera pieza textil litúrgica que se colocan los clérigos. En la actualidad casi no se utiliza. Se pone primero sobre la cabeza y luego plegado al cuello, y su función es la de separar la ropa no litúrgica de la solemne.
>
> Tres albas "de lienzo buenas". Hace referencia a la vestidura blanca con mangas que deriva de la usada por los dignatarios en el Imperio romano.
>
> Tres estolas, "una de damasco blanco con cenefa morada y amarilla, otra verde y otra vieja de damasco blanco y cenefa colorada". Esta prenda es una especie de banda que el sacerdote se coloca en el cuello y deja caer al igual que el obispo, aunque antes del Concilio Vaticano II el sacerdote la llevaba cruzada. Quedaba sobre el alba y debajo de la casulla, por lo que sólo son visibles los extremos. Estas prendas, como las que referiremos más abajo (casulla, manípulo, corporales y bolsa de corporales) se corresponden en el tejido y el color, para que combinaran.
>
> Varias casullas, "una de damasco blanco con cenefa morada y amarilla, otra de tafetán negro, con su manípulo negro, otra de damasco blanco con la cenefa colorada, más dos viejas, una de lienzo blanco con la cenefa colorada y otra de tafetán colorado". En el inventario de 1617 solo se mencionan cuatro, aparece una "casulla vieja" y se añade "una nueva de tafetán blanco". Esta vestimenta se coloca sobre la estola y el resto de ornamentos anteriormente citados, y deriva del vestido romano de calle que en los primeros siglos sustituyó a la toga y que posteriormente se utilizó en la Iglesia.
>
> Tres manípulos, "uno de damasco blanco con la cenefa de terciopelo morada y amarillo, y dos de tafetán, uno negro y otro verde". El manípulo tiene la misma hechura que la estola pero bastante más corta. El presbítero se lo colocaba en el antebrazo izquierdo, encima de la manga del alba.

"Dos paños para cubrir uno verde y otro colorado". Esta prenda la podemos identificar con un paño de hombros u humeral. Es una especie de capa que lo usaba el acólito o subdiácono para sostener la patena en el ofertorio y el Padre Nuestro o al llevar la paz o el portador de la cruz en las procesiones.

En cuanto a los textiles que forman parte del ornamento del altar donde se celebraría el misterio de la Eucaristía, encontramos:

Varias tablas de manteles, "tres tablas, todos raídos, un paño de encaje y puertas para el altar de la Cruz" a los que se añaden en 1617 "dos manteles de Siena". Se utilizaban para revestir el altar y solían colocarse tres: el superior más largo para cubrir la mesa del altar, y los dos inferiores que cubrían la mesa de piedra consagrada. Actualmente, en la mayoría de las parroquias se usan dos.

Dos frontales de altar, "uno negro con listas verdes y otro viejo amarillo de tafetán". El textil con el que se confecciona este elemento suele ser de buena calidad (similar al de la casulla, estola, manípulo, etc.). En la actualidad se asemejan a ellos los paños que recubren la parte inferior de las andas o custodias procesionales.

Una bolsa de corporales "de brocado amarillo y morado". Consiste en una especie de carpeta formada por dos cartulinas cuadradas forradas, confeccionado con una tela fina en su interior y, en el exterior lujosa, de seda con varias tramas. Era importante para que no cayera partícula alguna del cuerpo de Cristo.

Varios corporales, los cuales serían piezas de lienzo blanco. Se extienden sobre el mantel del altar para poner encima el cáliz y la patena. Es de gran importancia porque en ellos se coloca la Hostia consagrada.

Una "palia de tafetán azul con que se tapa el cáliz". Se trata de un tipo de corporal, con forma cuadrada, que sirve para cubrir la copa sagrada durante la Eucaristía. Su confección es similar a la de la bolsa de corporales, con lienzo fino en la parte inferior que toma contacto con la Hostia y por el otro lado más lujosa.

Varios purificadores, cuyo número oscila en los inventarios entre ocho y diez. Se trata del paño que el sacerdote utiliza para limpiar o purificar el cáliz, así como los demás vasos sagrados, después de administrar la comunión. En este grupo, debido a su funcionalidad, incluimos una "toalla con unas redes rotas" que encontramos inventariada.

Su funcionalidad puede estar relacionada con el secado de manos después del lavabo, anterior a la Consagración. Además, de "tres paños de mano de buena lana para servir el altar".

Dos paños cubrecáliz, "uno de damasco verde y otro de damasco amarillo". Consiste en un elemento cuadrado que, por lo general, tenía el mismo tejido que la carpeta de los corporales, casulla, etc. Su uso es el de cubrir el cáliz hasta el momento de la Comunión.

Los elementos textiles ornamentales utilizados durante las procesiones que encontramos en los inventarios son los siguientes:

Un estandarte "de tafetán negro con una cruz". Una insignia a modo de bandera con tejido suave de seda aunque ligeramente tiesa. Tenía bordado el escudo de la cofradía, la cruz, elemento cristiano que honraba y honra la hermandad.

Dos pendones, "uno viejo de tafetán negro y verde para un frontal y otro nuevo de tafetán negro con la cruz verde de tafetán". Se trataría de unas de las insignias más importantes de la cofradía. Unas banderas, más largas que anchas, una utilizada para el frontal, quizás de las andas, y la otra como guía en las procesiones.

En cuanto a las prendas textiles relacionadas con las imágenes de la cofradía, encontramos en los inventarios:

Tres velos para tapar las imágenes, "dos negros para los Cristos y otro blanco".

Varias camisolas, "una de cancán labrada verde con unos puños morados" (1595) y "dos camisas de nuestra señora" (1611). Vestimentas con forma de túnica correspondientes a la ropa interior de la talla de virgen.

Varios vestidos o "ropas", "una de tafetán colorada, otra de tafetán azul con listas blancas". Esta prenda solía ser desmangada, y en el caso de que estuviera abierta en su delantera se completaba con la saya.

Varias sayas. Se trata del vestido de la virgen, con falda hasta los pies y ceñida en la cintura. Dos enterizas, "una de guarnición de platilla de Nuestra Señora de la Paz, otra de tafetán morado y blanco guarnecida con pasamanos morado y negro". Y varias compuestas, con

sus dos piezas, delantal y corpiño: dos corpiños "uno blanco con sus mangas, otro amarillo con con agogeza (sic) y un cuello", "un delantal blanco, otro de tafetán negro de Nuestra Señora de la Paz" (159), más "una delantera para la imagen de tafetán amarillo con su guarnición, dos delantales, uno amarillo y otro blanco que tiene puesto la Virgen" (1617).

Unos puños, "dos pares con su guarnición dorados viejos". Se trata de un complemento a la vestidura, las mangas solían ser independientes a la saya, pues las imágenes tienen los brazos rígidos y es difícil colocarlas, y a ellas se cosían los puños.

Varios mantos, "uno de soplillo todo lo de arriba de Nuestra Señora de la Paz, otro de tafetán azul" y en el inventario de 1617 se añade "un manto de tafetán negro". Es una prenda en forma de capa que cubre a la virgen desde los hombros hasta la totalidad de la talla en su parte posterior, cayendo a ambos lados en su delantero.

Dos tocas, "de seda, otro de seda con las puntas negras que tenía puesto la Virgen". Prenda con la que se le cubriría a Nuestra Señora de la Paz la cabeza y el pectoral, enmarcando su rostro.

Por último, comentar que agrupamos en los textiles una "sábana" cuya función, debido al carácter versátil de la prenda y con los datos aportados en el inventario, no la podemos determinar.

Otro grupo de este ajuar es el compuesto por objetos litúrgicos de metal, necesarios para el Sacramento. Así:

Un cáliz de plata. El vaso sagrado en forma de copa con ancha apertura, indispensable para el sacramento de la misa, contenedor del vino convertido en la sangre de Cristo.

Una patena de plata. Recipiente o vaso sagrado donde se pone la sagrada hostia en la misa.

Cinco vinajeras, cuatro de vidrio y una de estaño. Se trata de las vasijas portadoras del vino y el agua que se usan en la misa.

Un hostiario, el recipiente donde se guardan las hostias no consagradas.

Otros elementos inventariados relacionados con el culto y las procesiones:

Un ara, es decir la mesa de altar, la piedra consagrada donde se celebraba la misa en la ermita.

Un atril, el cual se ubicaría sobre el altar, donde se colocaría el misal con las oraciones de la misa.

Varios candeleros, "cuatro… de aljófar para los altares" (1613), cuyo número se reduce a dos en el inventario de 1617. Se trata de una especie de candelabro o soporte para las velas en metal repujado.

Dos andas para llevar a las imágenes. Este elemento, a diferencia de los pasos, no solían tener patas.

Cuatro horquillas de hierro. Se trata de varas largas con extremo en forma de U que sirven para sujetar las andas en los descansos que realizan los hermanos portadores en los desfiles.

Dos baldones "para las demandas de la cofradía".

Cuatro arandelas. Una especie de platillo de metal que recoge la cera mientras arde y evita que se derrame.

Dos hachas o cirios de cera blanca, de buena calidad.

Además, otros elementos necesarios en la vida diaria de esta congregación:

Un arca de madera de pino "donde está la ropa".

Un arca larga donde está guardada la cera.

Un guadamecí verde "con cinco cenefas", es decir, una caja o cofre realizada con cuero adobado y adornado.

Tres cestos "grandes y uno chico que está en la iglesia mayor".

Dos calderas, "una grande y otra chica".

Una sartén "nueva".

Cuatro tinajas, "dos de ellas de vidrio".

Seis llaves “grandes y chicas del servicio de la Santa cruz”.

Un espejo pequeño.

Los elementos arquitectónicos inventariados que aparecen son:

Dos retablos, “de Nuestra Señora de las Angustias, otro de Nuestra Señora de la Paz”.

Tres cuadros o lienzos, “uno de Nuestra Señora de la Paz, otro de Nuestra Señora, y otro de Nuestro Señor…”.

Una imagen de bulto de Nuestra Señora de la Paz.

Respecto al patrimonio documental:

“Una bula de pergamino de San Juan de Letrán con sellos pendientes”. No tenemos conocimiento de su contenido, por el título podemos intuir la concesión de gracias similares a las recibidas por la basílica romana citada en el título. Parece factible identificarla con la bula que la cofradía refiere en los pleitos, sobre el permiso papal que permitía celebrar misas todos los días, laborables y de fiesta, y a todas horas, desde por la mañana hasta el mediodía.

“Tres bulas de indulgencias que se ganan”, las cuales, tras previo pago, sumarían las concesiones pontificias que otorgaban perdones y gracias a los vivos y difuntos hermanos.

“Un indulto de confirmación de dicha bulla con su sello”, es decir, una dispensa eclesiástica que a cambio de un precio convenido en la cofradía otorgaba perdones e indulgencias.

“Un sumario de indulgencias en pergamino, todo metido en su caja de hojalata”, “más un traslado de las confirmaciones de indulgencias escrito en pergamino”, “más un papel de cinco hojas escrito en ellas… están cosidas las indulgencias, perdonan y gozan los hermanos de la dicha cofradía”. Documentación, las indulgencias, que no perdonaban los pecados a los creyentes, solo permitían conmutar la penitencia, ofreciendo otra obra de satisfacción como podía ser el ayuno, oraciones, limosna o una peregrinación, y podían ser plenarias o parciales.

"Un libro viejo de tomar cuentas" (1596), el cual puede considerarse el anterior libro a la fuente aquí estudiada.

Hasta aquí el análisis de los bienes de la cofradía del Cristo de la Sangre y Vera Cruz hasta las primeras décadas del Setecientos. Un adelanto a una investigación más amplia que pretende recrear la vida de esta cofradía penitencial.

EL CONTRATO PARA LA HECHURA DEL CRISTO DE LA AGONÍA DE LUIS DE PEÑA, SEGUNDA IMAGEN TITULAR DE LA "COFFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS AGUAS Y DE LA ORAÇIÓN DEL GUERTO DE LA VILLA DE MORÓN DE LA FRONTERA". ESTUDIO Y EDICIÓN

The contract for the making of the Cristo de la Agonía by Luis de Peña, second official sculpture from "Coffradía de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oraçión del Guerto de la villa de Morón de la Frontera". Study and edition

José María ALCÁNTARA VALLE
Helena ANGULO BLANCO

Resumen

Tres fueron las imágenes pasionistas que el imaginero granadino Luis de Peña esculpió para cofradías penitenciales de Morón: la del antiguo Nazareno de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús (1618), la del Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro (1619) y la del Jesús de la Agonía de la Hermandad de la Oración en el Huerto (1622). Con la presente comunicación cerramos un ciclo: el dedicado a la edición y estudio de los contratos suscritos por aquellas congregaciones moronenses con este discípulo de Juan Martínez Montañés. Tras haberlo hecho de las escrituras de 1618 y 1619 en trabajos anteriores, nos disponemos en esta ocasión a publicar la transcripción y el análisis del pliego de condiciones de 1622.

Palabras clave

Hermandad de la Oración en el Huerto de Morón de la Frontera, Luis de Peña, imaginería barroca, Escuela Sevillana de Escultura, siglo XVII, Semana Santa.

Abstract

As far as we know, Granada-born sculptor Luis de Peña made three sculptures for several brotherhoods in Morón de la Frontera: that for the old Nazareno of the brotherhood of Nuestro Padre Jesús (1618), that for the Cristo Yacente of the brotherhood of Santo Entierro (1619) and that for Jesús de la Agonía of the brotherhood of the Oración en el Huerto (1622). With this work, somehow we are closing a cycle devoted to the edition and study of the contracts signed between those congregations based in Morón de la Frontera and this disciple of Juan Martínez Montañés. After we looked into the deeds of 1618 and 1619, now we will publish the transcription and analysis of the document from 1622.

Keywords

Brotherhood of Oración en el Huerto of Morón de la Frontera, Luis de Peña, Baroque Sculpture, Sculpture School in Seville, 17th Century, Holy Week.

El imaginero y retablista Luis de Peña, llamado a veces de la Peña (Granada, último tercio del siglo XVI – Sevilla, 29 de septiembre de 1629), trabajó para tres cofradías del Morón del siglo XVII: el 17 de enero de 1618 firmaba un contrato con la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Fuensanta, a través de su mayordomo Pedro López, para la hechura de un Jesús Nazareno, es decir, de *"Christo con la cruz a cuestas"*;[1] el 16 de octubre de 1619 era contratado por la Hermandad del Santo Entierro, a través de su mayordomo Domingo de Perea, para tallar una imagen de Cristo Yacente;[2] y el 9 de septiembre de 1622 alcanzaba un acuerdo con la Hermandad de la Oración en el Huerto, a través de su hermano mayor Gaspar Fernández, para la ejecución de una escultura de *"Christo Nuestro Señor de la Oración"*.[3]

En 2014, hace ahora diez años, nos interesamos por la escritura del contrato suscrito con la Hermandad de Nuestro Padre Jesús, cuya transcripción y estudio publicamos en el boletín de la propia congregación.[4] Y en 2021 hicimos lo mismo con el pliego del convenio concertado con la Hermandad del Santo Entierro.[5] Con este

[1] Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sección: Protocolos Notariales, leg. 2488, Oficio IV (02/01/1618-05/03/1618), Escribanía de Pedro del Carpio, Lib. 1º, ff. 259r-262v.

[2] AHPS, Sección: Protocolos Notariales, Leg. 2496, Oficio IV (12/08/1619-29/10/1619), Escribanía de Pedro del Carpio, Lib. 4º, ff. 858v-860r.

[3] AHPS, Sección: Protocolos Notariales, Leg. 2511, Oficio IV (18/07/1622-16/09/1622), Escribanía de Alonso de Escobedo y Colombres, Lib. 5º, ff. 872v-874v.

[4] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura de la antigua imagen titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Morón de la Frontera. Estudio y edición". *A Jesús por María*, 2014, n. 17, pp. 8-16. Este trabajo fue reeditado, con algunas ampliaciones, en ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Nazareno de Luis de Peña, primera imagen titular de la *cofradía de los nazarenos de Morón*. Estudio y edición". *Morón Cofrade*, 2015, n. 18, pp. 66-72.

[5] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Cristo Yacente de Luis de Peña. Primera imagen documentada de la *Coffradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro* de Morón de la Frontera. Estudio y edición". *Arrecife. Revista digital de la Asociación de Profesores de Instituto de Andalucía*, 2021, n. 1, pp. 48-69. Dos años antes, coincidiendo con el cuarto centenario del encargo de la imagen, dedicamos un artículo a esta escritura, aunque sin publicar su transcripción. Véase ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena.

trabajo, dedicado al contrato del Cristo de la Agonía en el Huerto, ponemos fin por tanto a una serie: la de las *"cartas"* que recogieron por escrito los compromisos contraídos por Luis de Peña con las cofradías moronenses.

Hemos dividido la presente comunicación en tres partes: el contexto histórico en el que se llevó a cabo el acuerdo; el estudio del contrato, comparándolo, en la medida de lo posible, con las otras dos escrituras; y la transcripción parcial del tratado.

El contexto histórico

El historiador local don Antonio Bohorques Villalón (1595-1664) asevera en su obra *Anales de Morón* (1633-1642) que don Juan Téllez Girón, señor de Morón, IV conde de Ureña y padre del I duque de Osuna,[6] en el *"año de mil y quinientos y cuarenta y uno fundó en Morón el convento de Corpus Christi de la religión de San Francisco de Asís"*.[7] En este cenobio de frailes franciscanos aparecieron, a mediados del siglo XVI, dos hermandades de penitencia: la de la Vera Cruz de Cristo, hoy desaparecida, y la del Santo Entierro.[8] No serían las únicas: también en el convento de San Francisco fue fundada, ya en 1616, la Hermandad de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oración en el Huerto.[9] Al menos, de ese año datan sus prime-

"IV Centenario del encargo del Santísimo Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro de Morón de la Frontera a Luis de Peña (1619-2019)". *Anuario de Estudios Locales*, 2020, n. 7, pp. 195-200.

[6] Aprovechamos la ocasión para rectificar un error que cometimos hace años. En las Actas de las XIII Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla publicamos un trabajo en el que nos referimos a don Alfonso Téllez Girón como "señor de Osuna y primer duque de Ureña". El aserto fue evidentemente fruto de un despiste imperdonable. Como es bien sabido, Alfonso Téllez Girón fue señor de Morón desde 1462 y señor de Osuna y primer conde de Ureña desde 1464. El título ducal a los señores de Osuna no llegaría hasta el año 1562, cuando Felipe II se lo concedió a don Pedro Téllez Girón, hijo del IV conde de Ureña y sobrino nieto del primer señor de Morón. Véase ALCÁNTARA VALLE, José María. "La Orden Militar de Alcántara en el Reino de Sevilla en el siglo XIII" en Fílter Rodríguez, José Antonio, ed. *Actas XIII Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla. Las Órdenes Religiosas y Militares en la provincia de Sevilla (siglos XIII-XX)*. Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, 2017, p. 151.

[7] BOHORQUES VILLALÓN, Antonio. *Anales de Morón* (transcripción del autógrafo (1633-1642), introducción, notas, índices y edición de Joaquín Pascual Barea). Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, p. 69.

[8] LÓPEZ GALLARDO, Rafael Jesús. *Pregón de la Semana Santa de Morón de la Frontera* (2000), trabajo inédito, pp. 5-6; y CLAVIJO ANDÚJAR, Manuel *et al*. *Convocatoria del Santo Entierro Magno*. Morón de la Frontera: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Morón de la Frontera, 2000, p. 95.

[9] CLAVIJO ANDÚJAR, Manuel *et al*. *Convocatoria del Santo Entierro Magno...*, op. cit., pp. 83 y 96.

ras reglas conocidas.[10]

Seis años después de su institución, el hermano mayor de la corporación, Gaspar Fernández, encargaba al maestro escultor Luis de Peña la hechura de Jesús rezando en el Huerto de Getsemaní. ¿Por qué se eligió a este imaginero y no a otro? Luis de Peña no era el discípulo más aventajado de Juan Martínez Montañés. Pero hacia 1620 debía estar ya plenamente consagrado como escultor en Sevilla. En efecto. De origen granadino, Peña se formó en el taller de Pablo de Rojas, del que fue discípulo y colaborador. Sin embargo, pronto se trasladaría a Sevilla, donde la demanda de imágenes sagradas era mucho mayor. Téngase en cuenta que con 73 cenobios –entre monasterios y conventos– Sevilla era en el siglo XVII la ciudad española con más comunidades religiosas.[11] A ello habría que añadir los encargos de iglesias, parroquias, hospitales, cofradías y, por supuesto, los pedidos que llegaban desde las Indias. Así pues, en 1618 encontramos a Luis de Peña instalado en la sevillana collación de San Lorenzo. En la capital hispalense conoció a Martínez Montañés, entró pronto en su círculo y empezó a recibir encargos. Y lo que es más importante: el granadino acabaría convirtiéndose en el quinto imaginero más cotizado de la ciudad. El profesor Alberto Villar Movellán realizó hace unos años un estudio sobre los honorarios de los escultores que operaban en la Sevilla de Juan de Mesa. El baremo aplicado fue el precio que se les pagaba por cada cuarta de madera tallada.[12] Con gran diferencia, el maestro mejor remunerado era Juan Martínez Montañés (13.846 maravedíes). Le seguían Francisco de Ocampo (6.800 maravedíes), Andrés de Ocampo (5.215 maravedíes), Juan de Mesa (5.066 maravedíes) y Luis de Peña (2.125 maravedíes). Es cierto que Peña ganaba menos de la mitad que Mesa, y menos de una sexta parte que Montañés. Pero cierto es también que

[10] *Ibíd.*, p. 199.

[11] La proliferación de monasterios y conventos en la Sevilla del siglo XVII tiene una explicación lógica. Capital del tráfico ultramarino, a Sevilla llegaban frailes procedentes de toda España con la intención de embarcar hacia América para evangelizar a los indios. Mientras esperaban que los oficiales de la Casa de Contratación les expidieran las licencias exigidas para el embarque, los religiosos tenían la necesidad de alojarse en cenobios de su Orden. De ahí que aparecieran tantos edificios de este tipo en la ciudad. Seguida de Sevilla, Madrid, la capital del Reino, era la segunda urbe española con más conventos: 57 en total.

[12] Una *cuarta* de la época se viene a corresponder hoy día con 15-20 centímetros.

se trataba del quinto escultor mejor valorado en una Sevilla en la que debía resultar muy difícil destacar en el ámbito de lo artístico.[13] Queremos con ello decir que no es de extrañar que la Hermandad de la Oración en el Huerto se decantara por Luis de Peña a la hora de encargar la imagen del Señor. A fin de cuentas, en Sevilla, una de las grandes capitales de la escultura barroca, ya era un imaginero conocido y reconocido. Pero hay más. Los oficiales de la hermandad de San Francisco debían conocer bien la forma de trabajar del granadino y el resultado de su obra. Recuérdese que desde 1618 se rendía culto en Morón a la imagen del Jesús Nazareno emanado de su taller, y que desde 1619 se veneraba también el Cristo Yacente que labró para la Hermandad del Santo Entierro. Es más, la propia Hermandad de la Oración ya había encargado con anterioridad una imagen a Luis de Peña. Nos referimos a Nuestra Señora de las Aguas, primer titular de la cofradía, contratada en 1618 –el mismo año que el Nazareno– y que representa a la Virgen con el Niño. Esta imagen, que mide 1,25 m de altura y es de madera estofada y policromada, tiene un significado especial para la localidad, pues se trata de la obra más antigua de Peña conservada en Morón después de que el Nazareno de la Hermandad de Jesús fuera destruido en los trágicos sucesos de julio de 1936.

Estudio de la escritura

El 19 de septiembre de 1622 Gaspar Fernández, hermano mayor de la Cofradía de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oración en el Huerto, convenía con el escultor Luis de Peña la factura de un Cristo orante ante el escribano público Alonso de Escobedo y Colombres.[14] En virtud de lo acordado, el Señor debía estar de ro-

[13] VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Escalafón de los escultores en la Sevilla de Juan de Mesa" en Sánchez-Mesa Martín, Domingo *et al*., coords. *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 647-663.

[14] Era la primera vez que este escribano público redactaba un contrato para la realización de una imagen pasionista de Luis de Peña encargada por una cofradía moronense, puesto que tanto la escritura de la imagen del Nazareno como la del Cristo Yacente fueron formalizadas por el escribano Pedro del Carpio. Otra cosa: los conciertos entre las hermandades de Nuestro Padre Jesús y Santo Entierro con Luis de Peña para la ejecución de sus respectivos titulares fueron efectuados por los mayordomos (tesoreros) de cada corporación: Pedro López, en el primer caso, y Domingo de Perea, en el segundo; en la Hermandad de la Oración en el Huerto, en cambio, fue el propio hermano mayor, Gaspar Fernández, quien se desplazó personalmente hasta Sevilla para firmar el acuerdo en la notaría u *oficina*

dillas y medir seis cuartas de alto sin contar la peana. Era la imagen de un Cristo de proporciones similares a las de los labrados en años anteriores por Peña para otras cofradías moronenses.

Efectivamente, según la escritura de 1618, el Nazareno de la Hermandad de la Fuensanta tenía que medir siete cuartas de alto (1,47 m) contando el grosor de la peana, que sería de una ochava de vara (10 cm). De este modo, la imagen del Señor con la cruz a cuestas mediría 1,37 m de altura. En el contrato se especificaba, no obstante, que Jesús debía estar encorvado debido al peso del madero, de tal manera que *"si estuviera derecho tubiera dos baras de altura"*, es decir, 1,66 m.[15] Esta sería la estatura del primitivo Nazareno de Morón.[16] El Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro presenta unas dimensiones idénticas al anterior. En el contrato para su encargo se estipulaba que la obra tenía que ser de *"dos uaras de largo"*, equivalente, como ya sabemos, a 1,66 m. Dado que el Yacente sí ha llegado a nuestros días, conocemos su tamaño exacto, que coincide con lo establecido en el convenio de 1619: 1,63 m.[17] Finalmente, las proporciones del Señor de la Agonía en el Huerto son muy parecidas a las dos anteriores. La escultura tendría que medir, según dice el contrato, seis cuartas de alto sin la peana, o lo que es lo mismo, 1,26 m. Pero esta vez Luis de Peña no respetó del todo lo pactado y talló una imagen que mide exactamente 1,18 m,[18] es decir, 8 cm menos de lo que debiera. Al tratarse de la altura de un Cristo que está de rodillas, su estatura –en el caso de que hubiera sido tallado de pie– sería de 1,61 m.[19]

de expedición de Alonso de Escobedo.

[15] 1 vara castellana equivale a 0,83 m.

[16] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura de la antigua imagen titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 11.

[17] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Cristo Yacente de Luis de Peña. Primera imagen documentada de la *Coffradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro* de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 57.

[18] No hemos podido medir la imagen, pero José Hernández Díaz aseguró que su tamaño exacto es de "1,18 cms". HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Imágenes Pasionistas del escultor Luis de la Peña". *Calvario: revista de Semana Santa*, 1947, año VIII, p. 59.

[19] Si partimos de que en el ser humano la distancia entre la planta de los pies y las rodillas constituye en torno al 27% de su altura, entonces el Cristo de la Agonía (estando de pie) mediría 1,61 m: 1,18 m de rodillas a cabeza y 0,43 m de planta de los pies a rodillas. Bastaría con medir la distancia entre los pies y las rodillas para confirmar este dato. Por otra parte, pensamos que si Luis de Peña hubiera

Así pues, si con las medidas indicadas las tres imágenes hubieran sido representadas en estado completamente erguido, sus alturas habrían sido las siguientes: Jesús Nazareno, 1,66 m; Cristo Yacente, 1,63 m; y Señor de la Agonía, 1,61 m. Como se puede apreciar, se trata de proporciones realmente parejas. Podrían parecernos esculturas no muy altas –y de hecho no lo son–, pero hay que tener en cuenta que en el siglo XVII la estatura media de la población no era la de hoy.



Cristo en la Oración en el Huerto. Luis de Peña. Iglesia de San Francisco de Asís. Morón de la Frontera. Fotógrafo: José María González-Nandín y Paúl. Fecha: 11-05-1952. SGI Fototeca y Laboratorio del Arte. Universidad de Sevilla.

respetado escrupulosamente lo acordado en la escribanía de Alonso de Escobedo, la altura de la imagen resultante, estando de pie, sería de 1,72 m. Ello siempre y cuando, claro está, se respetaran los porcentajes indicados: 1,26 m de rodillas a cabeza (73% de la altura total) y 0,46 m de planta de los pies a rodillas (27% restante).

La escritura de 1622 establece que la imagen habría de ser tallada en madera, para posteriormente aplicar en ella un dorado y estofado. Aquí se nos plantean dos interrogantes. En primer lugar, ¿qué tipo de madera se usó? Y en segundo, ¿quién doró y estofó la escultura? Ignoramos qué madera fue empleada para realizar la imagen del Nazareno, aunque la escritura especifica de debía ser cedro o pino de Segura de la Sierra (Jaén).[20] Justamente lo mismo establecía el contrato del Cristo Yacente, aunque en este caso sabemos, gracias a una carta fechada el 3 de abril de 1620, que se utilizó madera de pino de Segura.[21] El contrato del Cristo de la Agonía, en cambio, daba libertad absoluta al imaginero para elegir la materia prima, pues la obra sería labrada en *"la madera que me pareçiere"*. Tampoco conocemos quién se encargó de la policromía, del dorado y del estofado de la imagen. Hace ya algunos años, el investigador Manuel Clavijo Andújar lanzó la hipótesis de que Peña esculpió la talla del Cristo Yacente y Domingo de Perea, mayordomo de la Hermandad del Santo Entierro, signatario del contrato de su encargo y *"pintor de ymaxenería"*, se ocupó del policromado.[22] Lo cierto es que no sabemos quién pintaba las esculturas de Peña. Desde luego, no hay constancia documental de que fuera Domingo de Perea: ni siquiera para la imagen titular de la cofradía de la que él era clavero. Lo que sí creemos es que tanto el policromado del Cristo Yacente como el del Señor de la Agonía se deben a la misma mano. Para apreciar el paralelismo entre la pintura de ambas imágenes conviene centrar la atención en ciertos detalles, sobre todo, en los regueros de sangre que recorren la frente y el cuello. Ahora bien, esta comparación debe hacerse observando la escultura del Cristo de la Oración en fotografía anterior a la restauración que realizó Manuel Pineda Calderón en 1962, ya que supuso la aplicación de una nueva policromía.

[20] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura de la antigua imagen titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 11.

[21] AHPS, Sección: Protocolos Notariales, Leg. 2499, Oficio IV (09/03/1620-23/05/1620), Escribanía de Pedro del Carpio, Lib. 2º, f. 493r y v. Véase también ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Cristo Yacente de Luis de Peña. Primera imagen documentada de la *Coffradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro* de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 59.

[22] CLAVIJO ANDÚJAR, Manuel *et al*. *Convocatoria del Santo Entierro Magno*..., op. cit., p. 96.



A la izquierda, detalle del *Santísimo Cristo Yacente* de Luis de Peña (1620), conservado en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Morón de la Frontera. A la derecha, detalle del *Santísimo Cristo de la Oración en el Huerto*, también de Luis de Peña (1623), custodiado en la iglesia de San Francisco de Asís. La fotografía de la derecha fue tomada por José María González-Nandín y Paúl el 11 de mayo de 1952. Obsérvese el extraordinario parecido de los regueros de sangre de ambas imágenes. En nuestra opinión, las dos esculturas fueron policromadas por el mismo pintor, aunque desconocemos quién era.

Con respecto a los plazos de entrega, Luis de Peña contó con sesenta días para realizar la imagen del Nazareno: desde mediados de enero de 1618, fecha de la firma del contrato, hasta mediados de marzo de ese mismo año, *"quince días antes de la Semana Santa"*, cuando quedó estipulada la entrega.[23] Para la ejecución del Cristo Yacente, en cambio, dispuso de más tiempo, concretamente de cuatro meses y medio: de mediados de octubre de 1619, fecha del encargo, a principios de marzo de 1620, *"quinze* días *antes del Miércoles de Senissa primero que viene"*,[24] plazo límite fijado en la escritura para

[23] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura de la antigua imagen titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 12.

[24] Se puede comprobar en cualquier calendario perpetuo que el Domingo de Ramos de 1620 cayó el día 15 de abril. Así pues, el Miércoles de Ceniza debió celebrarse el 7 de marzo, es decir, cuarenta días antes. Para esa fecha debía tener Luis de Peña terminada la imagen. Sin embargo, sabemos que se retrasó en su ejecución y entrega porque hasta principios de abril de 1620 no cobró, y, por lo tanto, hasta esa fecha los hermanos del Santo Entierro no pudieron disponer de su nuevo titular.

la terminación de la obra[25]. En el caso del Cristo de la Oración en el Huerto, el imaginero contó con más tiempo aún, casi seis meses: desde el 9 de septiembre de 1622, cuando se formalizó el acuerdo, hasta *"la primera semana de Cuaresma (...) del año que viene"*, es decir, principios de marzo de 1623.[26] ¿Por qué no dispuso del mismo intermedio para la hechura de las tres imágenes? Evidentemente, los distintos plazos obedecían al diferente grado de complejidad de las tallas. La escultura del Nazareno fue concebida como una "imagen de vestir", por lo que sólo se labraría con finura la cabeza, las manos y los pies, quedando el resto *"a lo basto"*. Ello explicaría que en apenas dos meses pudiera estar terminada. Las tallas del Yacente y del Cristo de la Oración, por el contrario, debían ser esculpidas con delicadeza en su totalidad, puesto que el cuerpo entero sería visible. El titular del Santo Entierro se representaría desnudo casi al completo, y con un paño de pureza labrado también. La imagen del Señor de la Agonía iría vestida, pero no con una túnica de tela, como la del Nazareno, sino con una larga vestidura esculpida igualmente. Esta es seguramente la razón por la que el imaginero pudo contar con cuatro meses y medio para la hechura de la primera obra y con casi medio año para la de la segunda.

En un aspecto que consideramos importante sí coinciden las tres escrituras: las imágenes habrían de estar terminadas y entregadas en fechas próximas a la Semana Santa: la del Nazareno, quince días antes del Domingo de Ramos; la del Yacente, quince días antes del Miércoles de Ceniza; y la de la Oración en el Huerto, la primera semana de Cuaresma. Pensamos, dadas estas circunstancias, que debía ser intención de los oficiales de cada cofradía procesionar con ellas en las Semanas Mayores inmediatas a sus respectivos encargos: la Hermandad del Nazareno, en la Semana Santa de 1618; la del Santo Entierro, en la de 1620; y la de la Oración en Getsemaní, en la de 1623.

[25] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Cristo Yacente de Luis de Peña. Primera imagen documentada de la *Coffradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro* de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 59.

[26] Sabemos que el Domingo de Ramos de 1623 fue 12 de abril. De este modo, el Miércoles de Ceniza de aquel cayó el 4 de marzo, fecha en que la imagen tenía que estar acabada.

En relación al precio, existen importantes diferencias. Por el Nazareno de la Fuensanta, la congregación desembolsó 36 ducados, de los cuales 18 fueron pagados el día de la firma del contrato y los 18 restantes el día de la entrega de la imagen.[27] Por el Cristo Yacente, la Hermandad del Santo Entierro abonó 50 ducados: 6 cuando se alcanzó el acuerdo y 44 cuando la obra llegó a Morón.[28] Finalmente, la Hermandad establecida en San Francisco liquidó por su nueva imagen titular también 50 ducados, o lo que es igual, 500 reales, de los que 100 fueron finiquitados aquel 9 de septiembre de 1622, y los 400 que quedaron pendientes, en el momento de la entrega[29]. La diferencia de precios se debía naturalmente al trabajo que conllevaba cada imagen. Según vimos antes, los escultores cobraban por cada cuarta de madera tallada. Si el Nazareno de Morón iba a tener los hombros, el tronco, la cintura y los muslos sin labra precisa al ir cubierto con una túnica de tela, en buena lógica la imagen debía costar menos dinero: 36 ducados. Y ello a pesar de que Peña tuvo que tallar también la cruz. Una cruz de madera de pino de Flandes de dos varas y media de largo, es decir, de unos dos metros. Sin embargo, tanto la imagen del Cristo Yacente como la de la Oración en el Huerto habrían de ser esculpidas con detalle en su conjunto, y, consecuentemente, sus costes serían mayores: 50 ducados cada una. Sorprende, en cualquier caso, que el precio de ambas fuera exactamente el mismo, ya que, si bien la Hermandad del Santo Entierro encargó al escultor una sola imagen, la del Yacente, la Hermandad de la Oración contrató la hechura de dos: la del Señor y la de *"un ángel de media vara de alto"*, es decir, de unos 40 cm. Se trataba del Ángel Confortador que, según el Evangelio de San Lucas, se le apareció a Jesús mientras rezaba en el Monte Sión:

[27] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura de la antigua imagen titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 12.

[28] ALCÁNTARA VALLE, José María y ANGULO BLANCO, Helena. "El contrato para la hechura del Cristo Yacente de Luis de Peña. Primera imagen documentada de la *Coffradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro* de Morón de la Frontera. Estudio y edición"..., op. cit., p. 59.

[29] Además de los 50 ducados que costó el Cristo, la Hermandad de la Oración tendría que costear el traslado del mismo a Morón, pues en la escritura se deja claro que, una vez acabado, los oficiales de la cofradía debían recogerlo en el taller de Peña *"de donde lo tienen de llevar a su costa"*.

> "Salió, pues, y fue, según su costumbre, al monte de los Olivos; también sus discípulos lo siguieron. Una vez llegado a aquel lugar, les dijo: «Orad, para no entrar en tentación». Entonces Él, como a la fuerza, se arrancó de su lado como a un tiro de piedra, y, puesto de rodillas, oraba así: «¡Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz! Sin embargo, no se haga mi voluntad, sino la tuya». Entonces se le apareció un ángel venido del cielo que lo confortaba. Y en medio de la angustia, seguía orando más intensamente. Y su sudor era como gruesas gotas de sangre, que iban cayendo hasta la tierra".[30]

Desgraciadamente, nada se sabe del paradero de aquel ángel, si es que todavía existe.[31]

La explicación de por qué la Hermandad del Santo Entierro pagó lo mismo que la de la Oración en el Huerto habiendo encargado una sola imagen en lugar de dos, puede radicar en la dificultad de representar a Cristo desnudo. Siendo las dos tallas de labrado completo, es posible que el hecho de que en una de ellas la representación anatómica fuera integral encareciera la obra.

Las cláusulas restantes del contrato para la hechura del Señor de la Agonía son análogas a las de las otras dos escrituras. Si el imaginero incumplía lo estipulado, es decir, si no entregaba la imagen en el plazo establecido o realizaba una obra de características distintas a las convenidas, tendría que devolver el dinero que se adelantó y costear la diferencia de precio con respecto a una nueva efigie realizada por otro maestro, en el caso de que ésta fuese más cara. Si, por el contrario, era la hermandad la que no cumplía su compromiso, quedaba obligada a pagar al artista el montante adeudado a través del patrimonio personal de sus oficiales, empezando, como es natural, por el suscriptor del contrato: el hermano mayor.

Por último, hay algo en la escritura de 1618 que no consta en la de 1619 ni en la de 1622: las características formales que de-

[30] *La Biblia*. Barcelona: Herder, 1975. Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas, 22,39-44, p, 1092.

[31] Desde 1974 el Cristo de la Oración en el Huerto procesionó junto a un Ángel Confortador (Egudiel) que ese año talló para la hermandad el escultor Manuel Pineda Calderón. Sería la última obra de este artista alcalareño.

bía presentar la imagen. Ciertamente, en el contrato para la hechura del Nazareno se detallan con bastante precisión los aspectos plásticos que habría de tener la figura: cómo debían ser sus proporciones, cómo debía ser el rostro, cómo debía labrarse el cabello o cuál debía ser la postura de los brazos. Nada de esto hay en cambio en el documento de 1619, ni tampoco en el de 1622, donde sólo se puede leer que Luis de Peña se comprometía a *"haser para la dicha cofradía una ymagen de Christo Nuestro Señor de la Oración orando en el Guerto y incado de rudillas puesto en una peana"*. ¿Por qué el hermano mayor de la Hermandad de la Oración en el Huerto no describió con detalle los elementos formales que él y el resto de oficiales de la clavería querían para su nuevo titular? En nuestra opinión, la imagen del Nazareno tuvo que impactar en el vecindario del Morón de principios del siglo XVII. En este sentido, aquella obra salida del taller del barrio de San Lorenzo debía ser garantía suficiente para confiar absolutamente en la maestría de Luis de Peña. Y el artista, de quien partió toda la iniciativa a la hora de ejecutar la talla, no defraudó.

La figura de Cristo que esculpió tiene "unción sagrada", algo imprescindible en toda obra que represente a Dios o a la Virgen. Sobresale el sentido piadoso de la imagen y la expresión de su rostro, con caracteres –según Hernández Díaz– más montañesinos que el Cristo Yacente.[32] No le faltaba razón. Con la imagen que elaboró para la Hermandad del Santo Entierro Peña se aproximó al patetismo propio de la escuela castellana de Gregorio Fernández. Sin embargo, su Cristo de la Oración en el Huerto se contextualiza claramente en el dramatismo endulzado de la escuela andaluza, y, por lo tanto, es deudora de los cánones implantados por Martínez Montañés. Es por ello que el academicismo en esta imagen es aún más notorio que en la anterior y las fórmulas que dan tono a la composición son todavía más manieristas o protobarrocas que barrocas propiamente dichas. Por lo demás, en el Señor de la Agonía Peña empleó unos recursos estéticos presentes también en el Nazareno y en el Yacente: el pelo liso hasta la nuca y un algo encrespado desde ahí hacia abajo, el bigote y la barba bífidos, y los ojos ligeramente almendrados.

[32] HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Imágenes Pasionistas del escultor Luis de la Peña"..., op. cit. p. 59.

Concluimos. Luis de Peña esculpió tres imágenes pasionistas para Morón de la Frontera: la de un Cristo con la cruz a cuestas, la de un Cristo muerto en el momento previo a ser sepultado y la de un Cristo rezando en el Huerto de los Olivos. Estéticamente todas son distintas. Y no sólo por el pasaje de la Pasión que cada una representa, sino por la propia constitución de las imágenes: la del Nazareno era una "imagen de vestir"; la del Yacente, una talla desnuda de cuerpo entero; y la de la Oración, una talla vestida pero con túnica labrada. Esta circunstancia podría justificar, tal vez, que la imagen del Nazareno fuera más barata que las otras dos. La obra de la Fuensanta fue la primera en llegar a Morón porque fue la primera en ser encargada por una cofradía moronense. Peña debía ser en ese momento un autor desconocido en la villa, razón por la cual el mayordomo que encargó la efigie se preocupó, llegado el momento de firmar el contrato, de especificar qué tipo de imagen quería para la corporación. Una vez conocido en el municipio cómo trabajaba este imaginero granadino y cuáles eran sus principales cualidades, se renunció a concretar las características formales de las imágenes que serían encargadas después. E incluso se le otorgó libertad a la hora de elegir el tipo de madera para la ejecución del Cristo de la Agonía. En definitiva, la confianza depositada en el artista acabó siendo rotunda por parte de las cofradías de la villa.

Transcripción parcial de la escritura[33]

(fol. 872v)

(Al margen) O*bligaçi*ón de labrar vna imagen Luis de Peña a la Cofradía de las Agu*a*s de Morón. F*ech*o.

Sepan quantos *e*sta c*art*a / uieren como, yo Luis de Peña, / escultor, v*ezin*o d*e*sta çiudad d*e* S*euill*a, en / la collación de Sant Lor*enz*o, otorgo / y con*osc*o qu*e* estoy conuenido e consertado / con Gaspar Fer*nández*, ermano mayor / de la coffradía de Nuestra S*eñor*a de las Agu*a*s / y de la Oración del Guerto de la v*ill*a / de Morón de la Frontera, v*ezin*o della, / que *e*stá pres*en*te, sta*n*te en *e*sta d*ic*ha çiudad, / en tal manera que tengo de / ser oblig*ad*o, como por la pres*en*te me ob*li*go, de / haz*er* para la d*ic*ha cofradía una / ymagen de C*hrist*o Nuestro

[33] Agradecemos a Abraham Fernández Cobano la transcripción del contrato.

Señor / de la Oración orando en el Guerto / y [tachado] incado de rudillas, puesto en / una p*e*ana, de la madera que / me pareçiere, de seis quartas / de alto sin la peana, y un án- / gel de media vara de alto, / dado sus matises de dorado y esto- / fado, acauado de todo punto, / bien f*ech*o e perfeçionado a con*ten*to / y satisfaçión del d*ic*ho ermano / mayor o de otro cual*qui*er que le sub- / seda, o de la per*son*a que en su n*ombr*e lo / venga a resiuir para la p*ri*mera / semana de Cuaresma, al fin della, / del año q*ue* viene de mil sei*scient*os e u*eint*e e tres / en las casas de mi morada de / donde lo tienen de llevar a su costa / por preçio la hechura de todo ello / de cinquenta ducad*o*s en / reales, por quenta de los quale*s* //

(fol. 873r)

resiuo cient reales en reales de p*lat*a / de contado, de que me doy por entregado / porq*ue* lo resiuí en pres*en*cia del es*cri*uano / p*úbli*co e t*estig*os del cuyo entrego e resiuo / el d*ic*ho es*cri*uano dio ffee porque se hizo / e asentó presente dél e de los t*estig*os d*es*ta c*arta*. / E los quatrocientos <y sin*quen*ta> reales restantes / que se an de pagar en contado: / los (*tachado*: sinquenta) ciento e cinquenta / reales deudor de oy día de la ff*ech*a d*e*sta ca*rta* / en un mes e los treçientos [tachado] / reales restantes al tienpo del entrego / de la cobranza (…)

(fol. 873v)

(…) que quedó obligado / de haz*er* e se pasare la d*ic*ha semana / primera de Cuaresma / sin dar el acauada / la d*ic*ha hechura de C*hrist*o y ángel, / como está referido, quiero e consiento / que se pueda conbenir e consertar / con otra persona q*ue* lo haga / e por el precio que se consertare / y por las costas, daños y menos- / cauos (…)

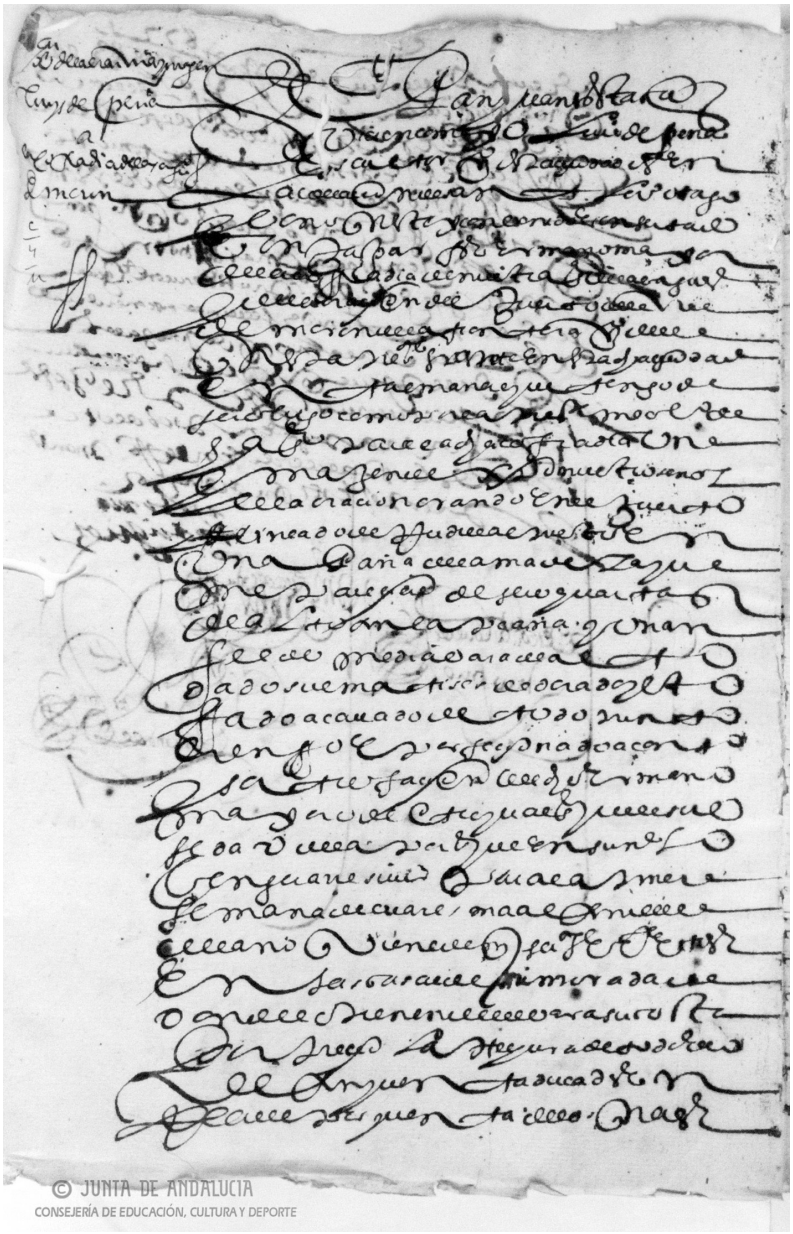
(fol. 874r)

(…) Fecha la c*art*a en S*evill*a, en nueve //

(fol. 874v)

días de setiembre de m*i*l seisç*ientos* e u*eint*e e dos años (…).[34]

[34] Esta escritura pública, como todas las de la época, presenta la conocida letra gótica cursiva procesal encadenada. Sin embargo, existe una importante diferencia con respecto a los contratos que hemos visto del Jesús Nazareno y del Cristo Yacente. Mientras que en estos casos la escritura resulta legible, en el contrato de la Cofradía de Nuestra Señora de las Aguas no es así debido, principalmente, a las


© JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Primer folio del contrato para la hechura del Cristo de la Agonía de la *"Coffradía de Nuestra Señora de las Aguas y de la Oraçión del Guerto de la villa de Morón de la Frontera"*. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales, Escribanía de Alonso de Escobedo y Colombres (1622).

intensas transparencias del anverso y reverso de los folios.

DIEGO DE FONTIVEROS Y EL ENCARGO A JUAN DE MESA DEL CRUCIFICADO DE LA MISERICORDIA[1] DE OSUNA

Diego de Fontiveros and the commission to Juan de Mesa of the Crucificado de la Misericordia

Ana Mª CABELLO RUDA

Resumen

En este artículo se aborda el origen de la familia y de la persona de Diego de Fontiveros, canónigo de la Insigne Iglesia Colegial. Además, se alude a que no solo tenían como enterramiento la capilla ursaonense sino que también en Fontiveros tenían otra.

Palabras clave

Origen, Diego de Fontiveros, canónigo, capilla, enterramiento.

Abstract

This article deals with the origin of the family and the person of Diego de Fontiveros, canon of the Distinguished Collegiate Church. In addition, it is marked out that the canons of the Collegiate Church not only were buried in the chapel in Osuna, but also in Fontiveros.

Palabras clave

Origin, Diego de Fontiveros, canon, chapel, burial.

[1] Aclarar que muchos datos relacionados con Diego de Fontiveros y su familia que en este artículo se exponen, ya los publicamos en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* del año 2006, bajo el título "La figura desconocida del canónigo Diego de Fontiveros, comitente del Cristo de la Misericordia de Osuna", pp. 31-33, y en el año 2021, en la misma publicación, "La capilla del Cristo de la Misericordia a la muerte del canónigo Diego de Fontiveros", pp. 63-65. En la revista de Semana Santa de Osuna del año 2014 editamos, «Las potencias del Cristo de la Misericordia de Osuna", pp. 16-18. Además, aspectos relacionados con la vida y obra de Juan de Mesa, así como del Cristo de la Misericordia, ya los dimos a conocer en "Juan de Mesa y el Crucificado de la Misericordia de la Colegiata de Osuna" en Rodríguez Miranda, Mª del Amor, coord. *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, 2015, pp. 618-632.

Afortunadamente, tras años de investigación, la interrogante planteada sobre quién era el canónigo Diego de Fontiveros ha podido ser aclarada. Durante la búsqueda de información para mi tesis doctoral, tuve la enorme fortuna de localizar una serie de documentos que esclarecían el misterio en torno a su persona. Los legajos más importantes localizados fueron: la fundación de la capellanía de Cristóbal Galán (padre del canónigo), la limpieza de sangre y el testamento de Diego de Fontiveros.

Analizando el primero de ellos, la fundación de la capellanía, se tiene constancia de que la fecha de fundación es el 2 de septiembre de 1594,[2] con una serie de bienes de su propiedad que él mismo específica:

> "… he tenido voluntad y deseo de fundar e instituir una capellanía de misas perpetuas para siempre por mi ánima de mi mujer e padres… instituyo fundo y ordeno la dicha capellanía … elijo e nombro por primero capellán a Diego de Hontiveros mi hijo legitimo estudiante que es inclinado a ser clérigo… que las misas han de empezar a decir y a servir la dicha capellanía desde el día que el dicho Diego de Hontiveros, mi hijo primero capellán fuere sacerdote y ordenado de misa…".

Una documentación localizada en el Archivo Parroquial[3] nos aporta información relacionada con la vida de Cristóbal, indica que se casó en primeras nupcias con doña Francisca de Cueto Bahamón. Gracias a la limpieza de sangre[4] (documento que se analizará más adelante) realizada a Diego de Fontiveros –para ser nombrado canónigo– se sabe que era oriunda de Osuna e hija de Pedro de Cueto Bahamón y María de Paris.

De este matrimonio, según nos relata el documento[5] tuvo como hijos a Cristóbal Galán, Diego de Fontiveros y Pedro de Cueto Bahamonde, siendo Cristóbal y Pedro frailes de Santo Domingo, no especificando de que convento dominico se trataba, aunque lo más probable era que lo fueran del ursaonense. De nuevo, contrae matri-

[2] Archivo Arzobispal de Sevilla (AGAS), Sección Gobierno, Serie Capellanías, Leg. 02881, s/f.
[3] Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna (APNSAO), Leg. 118, s/f.
[4] APNSAO, Leg. 52, s/f.
[5] APNSAO, Leg. 118, s/f.

monio en segundas nupcias con María de Valderrama, sin especificar nada más.

Resulta curioso que no nombrase a ninguna de sus hijas, doña María, doña Gerónima y doña Cristobalina de Ontiveros (Salido) nombradas por primera vez en el testamento[6] de Diego de Fontiveros (canónigo) como sus hermanas. Se desconoce si fueron hijas del primer matrimonio o del segundo, pero adoptan el apellido de su abuela Catalina Díaz de Aguilera Salido.[7] Cristóbal, padre del canónigo que testa en 1596, indica que se "… mandó enterrar en la Colegial en su capilla…".[8]

La limpieza de sangre es el documento más importante y que más datos nos aporta, de él se extrae valiosa información relacionada con el origen de la familia gracias a las preguntas que se le hacen a una serie de testigos, no solo de las villas de Osuna y Morón de la Frontera sino también de la de Fontiveros, tanto por parte materna como paterna. Los testigos responden sobre cuestiones que hacen referencia a si conocen o son enemigos del canónigo, si sabían que eran cristianos limpios y buenos, si conocieron a sus abuelos paternos y maternos… La razón de realizar este proceso no es otra que la de presentarse Diego de Fontiveros a la vacante de canónigo de la Insigne Iglesia Colegial, producida debido a la renuncia del doctor Juan Duarte Verdugo.[9]

Dicho documento, se encuentra dividido en tres partes, dos de ellas fueron realizadas entre las villas de Osuna y Morón y la tercera fue realizada en la de Fontiveros. De esta última, se extrae que eran oriundos de la villa de Fontiveros en Ávila, siendo su abuelo el

[6] Archivo de Protocolos Notariales de Osuna (APNO), Leg. 272 s/f.

[7] Afortunadamente, se ha podido comprobar que el apellido Salido procede de Catalina Diaz de Aguilera gracias al expediente de información localizado en el Archivo de Indias en donde se indica que Alonso de Ontiveros, natural de Osuna e hijo de Diego de Ontiveros y Catalina Salido, marchó a Indias el 3 de febrero de 1592. Archivo de Indias (ADI), ES.41091//Contratación, 5238, n.1, R. 35. Además, también se conserva el auto de bienes de difunto en Tulacingo, fechado en 1611, en el que nombra como heredera a su hija, Catalina de Fontiveros Salido. Sale también en el testamento de Diego de Fontiveros en 1633. APNO, Leg. 272, s/f.

[8] APNSAO, Leg. 118, s/f. De la capilla, nombra como capellán a Diego su hijo y a sus sobrinos Diego de Ontiveros, hijo de Pedro de Ontiveros, que se encontraba en Indias, Francisco, hijo de don Martín Romero y de doña Catalina de Ontiveros, su sobrina, y a los hijos descendientes de Pedro de Ontiveros, su sobrino, hijo de Alonso de Ontiveros.

[9] APNSAO, Limpieza de sangre, s/f.

que vino como criado del conde Juan, el primero (II conde de Ureña, primero de nombre Juan) en el siglo XVI. De la transcripción de los documentos además de esto, sabemos que eran nobles caballeros e hijosdalgos al servicio de Castilla La Vieja y que tenían una capilla de enterramiento en la iglesia de San Cipriano de Fontiveros, antiguamente llamada de San Cebrián.[10]

Esta había sido fundada por el tatarabuelo del canónigo Diego de Fontiveros, llamado Diego "el caballero", e Inés González, su esposa. Además, hace referencia a sus tatarabuelos Diego de Fontiveros y Elvira Maldonado, así como a sus bisabuelos Pedro de Fontiveros e Inés de Espinosa, siendo conocido como "el de la mano cortada".

Su abuelo, Diego de Fontiveros, estaba casado con Catalina Díaz de Aguilera Salido, natural de la villa de Morón de la Frontera.[11] Parece ser que cuando los Téllez Girón se vienen a tierras andaluzas lo hacen con un gran séquito de criados de Castilla La Vieja, un gran número se considera que provenía de la villa de Fontiveros, puesto que en Morón en el siglo XV había una calle llamada Fontiveros[12] –actual Padre Galán–, donde parece ser que se asentaron los provenientes de esta villa, por lo que no se descarta que en un primer momento y atendiendo a que el abuelo del canónigo contrae matrimonio con una moronense se asentaran en Morón.

Cuenta la documentación que el abuelo del canónigo Diego de Fontiveros tenía una hermana, Paulina Fontiveros Altamirano, que tuvo dos hijos Francisco –caballero de la Orden de San Juan– y Juan Gutiérrez Altamirano Fontiveros, ambos muy grandes caballeros.[13]

[10] GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos. "Fontiveros, tierra de Ávila". *Toletum*, 2000, n. 42, p. 204.
[11] APNSAO, Limpieza de sangre, s/f.
[12] MORÓN DE CASTRO, Mª Fernanda. *La Iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera XIV-XVIII*. Sevilla, 1995, p. 17.
[13] APNSAO, Limpieza de sangre, s/f.

La investigación ha sacado a la luz dos capillas relacionadas con la familia, aunque en diferentes villas, una en Fontiveros y otra en Osuna.

De la capilla de Fontiveros, fundada por los tatarabuelos del canónigo –Diego el Caballero e Inés González–, nos indica el documento de limpieza de sangre que:

> "… fundó y dotó en la iglesia parroquial de esta villa de Fontiveros una capellanía de muy calidad y antigüedad que tiene por nombre la capilla de los Hontiveros en la cual tienen un entierro muy grande e muy honrado y encima de el están dos figuras de alabastro del marido e mujer que arguyen y significan mucha nobleza y antigüedad… y alrededor un blasón y armas de caballeros notorios hijosdalgo…".[14]

Después de una visita a la iglesia de San Cipriano de Fontiveros deduje que no se conservaba, pero que podía tratarse de la que hoy denominan capilla de Santa María de los Mártires o capilla Museo, añadida en el siglo XVI debido a que se conservan en ella restos de arcosolios. Se descarta que pueda tratarse de la otra capilla con enterramientos que se conserva en el templo, la de los Pamo,[15] ya que se conocen quienes eran los fundadores.

Afortunadamente, y al contrario que ocurre en la capilla fontaviñerina, la ursaonense sí se conserva y presenta una de las manifestaciones antes indicadas, los escudos heráldicos.

Con ella, el padre del canónigo continúo la tradición que tenían sus ancestros en la iglesia de Fontiveros, fundando en este caso una capilla en la principal iglesia construida por los Girones, la Insigne Iglesia Colegial de Osuna.

---

[14] APNSAO, Limpieza de sangre, s/f.

[15] La familia Pamo, procede de la rama con los Dávila y que a finales del siglo XV era de las familias más pudientes de las poblaciones. Las tumbas, los enterramientos de Francisco Pamo y María de Contreras, fueron talladas posiblemente por Lucas Giraldo, a principios del siglo XVI. En ellas se representa a la dama con hábito, toca y rosario y a Francisco con armadura y espada de caballero. Sus armas en la zona baja están sujetas por niños y ángeles entre vides. Parece ser que fueron destruidas y saqueadas en la Guerra de la Independencia, siendo sustituidas, aunque sin seguir criterio, a mediados de siglo. [en línea]. [Consulta: 12 de febrero de 2023]. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Cipriano_(Fontiveros).

Las razones de tener una capilla funeraria propia[16] pueden ser muy variadas, pero van enfocadas a perpetuar el reconocimiento que la familia había alcanzado en vida y demostrar su posición privilegiada.[17] Este se manifestaba mediante inscripciones, escudos heráldicos[18] o estatuas yacentes y que en ocasiones se convertían en verdaderos retratos,[19] elementos que se van a encontrar en ambas capillas.[20]

Tras estas pinceladas relacionadas con el origen de la familia de Diego de Fontiveros, es momento de centrarse en el resto de la información que se localiza del canónigo.

Este proceso de limpieza de sangre se prolonga durante varios meses, se tiene constancia de que se inicia el siete de enero de 1603[21] y que finaliza en agosto de ese mismo año. De hecho, se conservan dos documentos que así lo demuestran, el primero de ellos, un

[16] BANGO TORVISO, I. G. "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española". *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte y Arqueología*, 1976, XLII, pp. 93 y ss y YARZA LUACES, Joaquín. *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid, 2003, p. 177.

[17] MORALES CANO, Sonia. "De la memoria individual a la perpetuacion del linaje: la escultura funeraria gótica toledana como distintivo social" en Barral Rivadula, Mª D., Fernández Castiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B. y Monterroso Montero, J.M, coords. *Actas XVIII Congreso CEHA "Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia"*. Santiago de Compostela, 20-24 septiembre de 2010, pp. 2443-2444.

[18] El surgimiento de la heráldica se debió a la necesidad de diferenciar los ejércitos en las batallas. Posteriormente, las familias comenzaron a utilizarlo para identificarse. Un siglo después, el escudo dejó de tener carácter guerrero y pasó a convertise en un elemento de prestigio para los miembros más destacados de la sociedad: nobleza, clero… en YARZA LUACES, J. "La capilla funeraria hispana en torno a 1400" en Núñez, M. y Portela, E. coords. *En la idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*, I. Santiago de Compostela, 1988, pp. 68-69; ARIAS NEVADO, J., *op. cit.*, p. 55.; MOLÉNAT, J. P. "La volonté de durer: majorats et chapellenies dans la pratique tolédane des Xille -Xve siécles". *En la España Medieval*, 1986, n. 5, p. 696; LEBRIC GARCÍA, V. "La heraldica arzobispal toledana". *Toletum*, 1989, n. 23, p. 10.

[19] MORALES CANO, S. "De la memoria individual a la perpetuacion del linaje: la escultura funeraria gótica toledana como distintivo social…", *op.cit*., pp. 2.445-2.446.

[20] Se ha hecho mención de que la capilla funeraria propia era uno de los lugares para enterramiento, otro fue el coro debido a que en él cantaba el clero solemne y perpetuamente el oficio divino a imitación de una corte celestial. Desde este espacio, los enterramientos se sucedían hasta los pies del edificio ya que el coste del terreno se abarataba, hecho que no dejaba de ser un lujo que solo podían permitirse ciertos privilegiados. Cfr. MARTINEZ GIL, F. *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo, 1996, pp. 93-94. Otro de los lugares elegidos para enterramiento era el claustro.

[21] APNSAO, Limpieza de sangre, s/f.

Libro de Prebendas[22] en donde se indica en la "Tercera Canongía…", que "… D. Diego de Fontiveros natural de esta villa y Capellán del Sepulcro tomó posesión en 22 de agosto de mil seiscientos tres años, murió en 29 de noviembre de mil seiscientos treinta y tres".

Se tiene constancia por el Libro de Capellanes del Santo Sepulcro, que tomó posesión del cargo de capellán el 12 de noviembre de 1688.[23]

El segundo, un acta capitular del Archivo de la Colegiata de Osuna indica que presentó una provisión a su señoría la duquesa de Osuna que reza así: "… Diego de Fontiveros capellán de la capilla del Santo Sepulcro presentó una provisión… le nombraba por canónigo de esta iglesia en la canonjía que estaba vaca por dejación…la admitieron y recibieron… tomó posesión de ella pacíficamente en el dicho día…",[24] para que fuera nombrado canónigo.

Su testamento, fechado en la villa de Osuna a veintisiete días del mes de noviembre de 1633[25] –anteriormente se ha hecho mención a su fallecimiento el 29 de noviembre de mil seiscientos treinta y tres–[26] dice así: "… escritura de testamento… como yo Diego de Ontiveros presbítero canónigo en la santa iglesia colegial de esta villa de Osuna y vecino de la calle de Labrador estando enfermo de cuerpo y sano de voluntad en mi buen juicio y memoria y entendimiento natural…". Además, indica también en él que quiere ser "… sepultado en la Santa Iglesia Colegial de esta villa en la Capilla y entierro que para ello tengo labrado… me digan una misa cantada con su vigilia…".[27] Las actas capitulares de la Colegiata corroboran que el día 1 de diciembre de mil seiscientos treinta y tres años aparece ya difunto.[28]

[22] APNSAO, Libro de Prebendas, que recoge la "Memoria cronológica de los individuos que han sido presentados en las 25 prebendas de esta Insigne Iglesia Colegial de Osuna desde el día de la Ascensión del Señor al año de mil quinientos treinta y cuatro en que se empezó a servir capitularmente hasta la presente época".
[23] APNSAO, Libro de Capellanes.
[24] Archivo de la Colegiata de Osuna (ACO), Acta Capitular, 1589-1625, tomo 2, f. 28 vto, 22-VIII-1603.
[25] APNO, Leg. 272, s/f.
[26] APNSAO, Libro de Capellanes.
[27] APNO, Leg. 272, s/f.
[28] ACO, Acta Capitular, 1625-1641, tomo 3, f. 77vto. 1-XII-1633. El documento dice: "… canónigo… difunto, insitituyó en su testamento un novenario en su capilla y enterramiento…".

Continua el documento aludiendo a una serie de misas, que deben de realizarse tanto por él –su ánima– como por sus padres y hermanos y que estas sean pagadas con las prebendas que le deben, que se ajusten las cuentas, se deduzcan los gastos de su entierro y misas.[29]

En cuanto a los herederos, nombra como herederas –de la casa heredada por su tío Pedro de Fontiveros, también canónigo– "… de las casas principales de mi morada calle de Labrador… que doña María doña Gerónima y doña Cristina de Ontiveros (Salido) tres mis hermanas vecinas de esta villa durante los días de su vidas vivan juntas en dichas casas..." y a su sobrino Diego de Fontiveros que se encuentra en Indias, para que la use cuando regresara.

Además, también lega al sobrino si este viene en cuatro años desde su fallecimiento "… libros que yo tengo en mi estudio en mi escritorio de una de madera traceado mio no viniendo en este tiempo queden para mis herederos…".

Finaliza, quizás con uno de los datos más significativos, que hace referencia a la capilla y sus necesidades. Indica que:

> "… teniendo necesidad la dicha mi capilla y entierro de reparar se hagan de las rentas de dichos censos y cesen las misas hasta tanto que estén hechos los dichos reparos y encargos a las dichas doña María Geronima y Cristobalina de Ontiveros Salido mis hermanas que tengan mucho cuidado de que durante sus vidas se repare dicha capilla y entierro de los reparos de que tuvieren necesidad…".

Además:

> "… doi poder el que de derecho se requiere a las dichas doña María, Geronima y Cristobalina Ontiveros mis hermanas todas tres… para que

[29] Se indica: "… del que se me debiere de mi prebenda hasta hoy y lo demás que restare debiendo de las dichas prebendas lo cobren mis herederos… y mando que el dia de mi entierro o el siguiente los señores abad prebendados de la Santa Iglesia Colegial digan por mi anima cada uno una misa de ánima… y mando se digan por mi anima tres misas cantadas en Santa Catalina… y mando por mis padres y hermanos doce misas rezadas…y mando se digan por mi anima del purgatorio diez misas… y mando se digan por el anima de las personas a quien puedo deber algun cargo que no me acuerdo…". APNO, Leg. 272, s/f.

> después de sus días puedan nombrar o nombren persona que sea patrono de la dicha memoria la que a ellas les pareciere… suceder el dicho patronazgo…".[30]

La Osuna que conoce Diego de Fontiveros no es más que una sombra de la ciudad señorial de la primera mitad del quinientos impulsada por el mecenazgo de los Girones, siendo la pequeña nobleza, la proliferación de cofradías, los establecimientos religiosos… los principales demandantes de obras de arte.[31] Era un continuo trasiego de órdenes religiosas buscando emplazamiento en el casco urbano de la localidad debido a los nuevos preceptos emanados del Concilio de Trento, que recomendaba el traslado de las casas religiosas ubicadas extramuros o aisladas al interior de los cascos urbanos, para acercar la labor pastoral a los fieles que no estuvieron exentos de polémicas.[32]

Ante este hecho, se producen dos oleadas fundacionales conventuales entre 1530-1531 y 1548-1568, periodo en el que se asentaron dominicos, franciscanos observantes, clarisas, dominicas… Y una tercera oleada, entre los años 1609-1626, siendo el momento en el que se establecen los mercedarios, tanto masculinos como femeninos, y los jesuitas.[33]

En este sentido, se hace alusión, por citar algunos ejemplos, a los mínimos, que dejaron su emplazamiento en el cerro de San Cris-

[30] APNO, Leg. 272, s/f.
[31] LEDESMA GAMEZ, Francisco. "La vida en la calle: notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (s. XVI-XVII.) II. La procesión del Corpus". *Apuntes 2*, 2000, n. 3, p. 235.
[32] MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, Jose Luis. *Martínez Montañés y Osuna.* Osuna, 2011, pp. 32-33.
[33] VV.AA. *Fuga Mundi. Clausuras de Osuna. El monasterio carmelita de San Pedro*. Osuna, 2014, p. 33; LEDESMA GAMEZ, F. "Mercedarios y Jesuitas: avatares de dos fundaciones postridentinas en Osuna". *Apuntes 2*, 2007, n. 5, p. 187; del mismo autor, "La vida en la calle: notas sobre religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (s. XVI-XVIII). Un caso impensado: el milagro de la Virgen de Guía". *Apuntes 2*, 2004, n. 4, pp. 227-249; DELGADO BOZA, Francisco Manuel y MORENO DE SOTO, P. J. "La Orden de San Juan de Dios en Osuna: el Hospital de Nuestra Señora de la Luz". *Apuntes 2*, 2000, n. 3, p. 76; DELGADO BOZA, F. M. *La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Osuna*. Osuna, 2013; GUTIERREZ NUÑEZ, Francisco Javier y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. "Las órdenes religiosas en los señoríos andaluces del ducado de Osuna (s. XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social" en *Actas IV Jornadas de Historia Cardenal Portocarrero. Ariadna. Revista de Investigación*, 2010, n. 21, marzo, pp. 124-125; RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, Manuel. *Guía Artística de Osuna*. Osuna, 1986, p. 47.

tóbal, para instalarse al final de la actual calle Carrera, los Carmelitas desde su ubicación junto a la antigua Universidad a la actual de la calle El Carmen. Hecho que provocaría la puesta en marcha del proceso constructivo de los complejos conventuales y como consecuencia una reactivación y demanda de obras de arte para los mismos.[34]

No ocurre lo mismo a partir de mediados del siglo XVII que se produce un notable descenso de fundaciones debido en parte a la mala situación económica nacional poco favorable que se va viendo en la villa de Osuna. A lo que se le une la accidentada vida del III duque de Osuna, don Pedro Girón "el Grande".[35]

En Osuna, ya se estaban realizando desde finales del siglo XVI obras tan importantes como el retablo de Santo Domingo, por Diego de Velasco y Jerónimo Hernández, o el de la iglesia del Carmen, por el ya mencionado Diego de Velasco y Juan de Oviedo, por citar algunos ejemplos.[36]

Entrado ya el nuevo siglo y en los primeros años del Barroco, se producen dos hechos que quizás puedan ser los más destacados. El primero, la donación por parte de la III duquesa de Osuna, Catalina Enríquez de Ribera, de diez cuadros de su propiedad, que posiblemente adquirió durante su estancia en Nápoles, a la Iglesia Colegial, pues "… el altar mayor estaba sin retablo y muy indecente con pinturas blancas y negras de suerte que en el altar no pudiesen estar… mandó quitar para que en su lugar se pusiese diez cuadros de excelente pintura que truxo de Italia".[37]

[34] JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. *Los conventos de la orden de los M*ínimos en la provincia de Sevilla. Historia, Economía y Arte (siglos XVI-XIX), Sevilla, 2013, pp. 111-134; VELASCO BAYÓN, Balbino. "El colegio-convento de carmelitas de Osuna" en *Extract from the Land of Carmel*, Roma, 1991, p. 376.

[35] CABELLO RUDA, Ana María."Don Pedro Girón, El Grande Osuna" en *Actas XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla. La nobleza del reino de Sevilla durante el Antiguo Régimen*. Sevilla: ASCIL, 2015, pp. 115-133.

[36] PALOMERO PÁRAMO, Jesús María. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).* Sevilla, 1983, pp. 246-248; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 143. HERNÁNDEZ DIAZ, José. *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951, p. 40. PALOMERO PÁRAMO, J. Mª. *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981, pp. 98-99.

[37] RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. *La Colegiata de Osuna*. Osuna, 1983, pp. 52, 60, 62-63 y 116; FINALDI, Gabriele. *Calvario*. Catálogo de la *Exposición El Joven Ribera - Museo del Prado*.

Y el segundo, el encargo del Cristo de la Misericordia por el canónigo para su capilla-enterramiento en la Colegiata de Osuna y que venía a formar parte del programa iconográfico y decorativo que tenían pensado los Fontiveros.

Tras analizar los orígenes familiares, se concluye que los Fontiveros tenían una buena posición social, hecho que pudiera ser la razón por la que el canónigo se permitiera llevar a cabo el embellecimiento y decoración de la capilla-enterramiento. Este hecho, ha sido un gran interrogante en la historia de la villa ducal y de la propia hermandad de la que hoy es titular, por lo que hace que surjan diferentes hipótesis de cómo pudo Diego de Fontiveros llegar al comitente, al escultor Juan de Mesa, siendo estas las siguientes.

La primera de ellas, que Diego de Fontiveros conociera a Martínez Montañés y a Juan de Oviedo debido al pleito que tenían con la Iglesia Colegial en 1602[38] por una "… arquitectura, escultura y talla y samblaje del retablo del altar mayor…". Por lo que no sería descabellado pensar que en un primer momento nuestro canónigo Diego de Fontiveros se trasladara a Sevilla al taller montañesino y que debido al volumen de trabajo delegara en su discípulo cordobés, quien a su vez tenía unas condiciones económicas más asequibles que el llamado "Dios de la madera", sabiendo que iba a ser un acierto.[39]

Para la segunda hipótesis hay que remitirse a un documento ya mencionado titulado "Citas de instrumentos tocantes a los Onti-

Madrid, 2011, pp. 162-166. Estos cuadros son los cinco lienzos de José de Ribera junto con la Sagrada Familia dell´Impanata y un tondo de la Virgen con el Niño ambas copias de Rafael Sancio, el Martirio de San Genaro de Fabricio Santafede, una Oración en el Huerto de Giovanni Bernardino Azzolino, la Inmaculada Concepción del Caballero de Arpino.

[38] LÓPEZ MARTINEZ, C. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*…, *op. cit.*, pp. 150 y 238. El documento señala: "… Juan de Oviedo y Juan Martinez Montañés escultores damos todo nuestro poder al el licenciado Francisco de Cervantes presbítero y al capitan Xpobal de Ayala vecino de la villa de Osuna para que por nosotros y en nuestro nombre pueda pedir demandar y cobrar de la fabrica de la iglesia colegial de la dicha villa de Osuna y del canónigo Alonso Crespo mayodromo que fue de ella todos los maravedies que se nos deben por la obra de arquitectura escultura y talla y sanblaje del retablo del altar mayor de la dicha iglesia que noes esta encargado…".

[39] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo". *Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Separata de Academia, 1984, n. 58, primer semestre, p. 54.

veros",[40] en él se alude a que dos de sus hermanos eran frailes profesos de Santo Domingo. Se desconoce de qué convento eran, si de Osuna o Sevilla, que era la actual parroquia de la Magdalena. En el caso de que fueran dominicos de Sevilla, la cercanía del taller de Martínez Montañés situado en la actual calle O´Donnell o el del propio Juan de Mesa, que en esos momentos se encontraba ya situado en la collación de San Martín, pudieran ser lo que le pusieran en sobre aviso de tal insigne escultor.[41]

El séptimo de los nueve crucificados documentados que Juan de Mesa[42] realizó durante su carrera artística es en el que se centra está investigación. Fue encargado por el canónigo Diego de Fontiveros, concretamente el diez de septiembre de 1623.[43]

En el Crucificado de la Misericordia figuran ya los caracteres iconográficos y artísticos que van a singularizar su producción. En relación a ellos, los signos de dolor en el rostro, son fácilmente perceptibles puesto que posee la boca entreabierta de comisuras curvadas hacia abajo, dejando ver los dientes, es decir, un realismo que evidencia el dolor, pero sin rasgos tremendistas.

[40] APNSAO, Leg. 118, s/f

[41] CARTAYA BAÑOS, Juan. *El Dios de la madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Alcalá la Real, 2018, pp. 98 y 126.

[42] VV.AA. *Juan de Mesa.* Sevilla, 2006.

[43] "Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de mesa maestro escultor vezino desta ciudad de Sevilla en la collación de san martin…estoy conbenido e concertado con el licenciado diego de Fontiveros canónigo de la yglesia colegial de la villa de osuna questa presente…que yo e de hazer e que hacere de escultura y encarnado un Xpo cruxificado con su cruz que la cruz a de ser de cipres y la hechura del Xpo de sedro hare y acabare en toda perfecion del dicho arte de escultura a contento y satisfacion del dicho canónigo y a vista de maestros del dicho arte el qual he de entregar en las casas de mi morada donde lo a de recibir por quenta y riesgo por razón de lo qual a de ser obligado de me pagar cient ducados en rreales rrestantes a de ser obligado de me los pagar al dicho plazo de seis meses y antes si antes ubiese acabado de hazer dicha escultura e por ellos le tengo de poder executar e me obligo de dar acabado en toda perfecion la dicha hechura de Xpo de seis quartas de alto a vista de peritos que lo entiendan y a contento y satisfacion del dicho canónigo y si pasado el dicho plazo no le diese acabado o dándole no fuese a contento del susodicho concierto y tengo por bien que se pueda concertar con otro maestro del dicho arte que lo haga y acabe aunque sea a por mayor precio e por lo que mas costare de los dichos cient ducados y por los susodichos cient rreales que rrecibo de contado me a de poder executar con esta escritura y su juramento…e yo el dicho canónigo diego de Fontiveros que soy presente otorgo que aceto esta scriptura como en ella se contiene y que soy obligado a le pagar los dichos novecientos rreales y guardar y cumplir todo lo demás que por esta scriptura es y queda de mi cargo…" en MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía.* Sevilla, 1932, T. IV, pp. 87-88.

Tras estudiar la producción artística de los crucificados de Mesa, se ve la evolución de como los rostros van pasando de un acusado patetismo inicial a una expresión de mayor serenidad. En este aspecto el crucificado ursaonés acentúa el carácter patético y doliente más cercano, por ejemplo, al Cristo del Amor –realizado cinco años antes–, que al rostro del Cristo de la Buena Muerte de los Estudiantes, que posee una expresión de paz. En resumen, en el caso que nos ocupa, el Cristo de la Misericordia, vuelve a manifestar los signos de sus primeros crucificados, a pesar de no tener el matiz del entrecejo fruncido y las cejas enarcadas.

Otro aspecto característico de las obras de Mesa es el sudario, en este crucificado, se asemeja más a la inspiración montañesina del Cristo de la Clemencia de la catedral de Sevilla o al plegado bello del sudario del Cristo del Amor o al Cristo del Colegio Imperial que hoy preside la catedral de la Almudena, que por ejemplo al Cristo de la Conversión del Buen Ladrón en el que introduce un signo nuevo, que provoca más sufrimiento al ir en algunas ocasiones directamente sobre la carne, se trata de una cuerda.

El crucificado de Fontiveros es un cristo muerto con el cuerpo vencido, que avanza el tórax en el que hunde su cabeza de poblada barba –otra característica de Mesa– y ceñida corona gruesa y con púas –que no conserva, pero que se piensa que la poseyese tallada y que por modas de épocas fuese extraída–, nariz aguileña, hundidas mejillas… que acentúan aún más la expresión de dolor.[44]

En resumen, Mesa crea toda una serie de interpretaciones del tema aparentemente semejantes, aunque íntimamente distintas y naturales, rehuyendo de la exageración y el feísmo con una actitud siempre serena, sin retorcimientos, sin exagerar ni sangre ni llagas, pero siempre con un patetismo interno y apasionado.[45]

[44] LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos Mª. «La emoción religiosa en la imaginería de Juan de Mesa" en *Juan de Mesa*. Sevilla, 2006, pp. 118-122.
[45] GOMEZ MORENO, Mª E. "Juan de Mesa y la escultura de su tiempo" en *Actas de las Jornadas de Juan de Mesa. IV Centenario de su muerte*. Sevilla, 1983, pp. 3-4.

Históricamente, el Cristo de la Misericordia, tal y como demuestra la documentación, parece ser que fue una imagen que tenía especial devoción, a pesar de no haber permanecido ninguna hermandad o cofradía que demostrara tal afecto.

La realidad es que la imagen, al igual que ocurría con otras obras conservadas en la villa ducal, era sacada en rogativas. Este hecho es demostrable gracias a la documentación conservada de 1734 en el archivo de la localidad. El documento, titulado "Sobre procesión de rogativa por los temporales", dice:

> "Por cuanto la gran esterilidad de los campos y necesidad que padecen los ganados por la grande y continuada sequedad que se está padeciendo se ha hecho en el dia cinco del corriente una fiesta y procesión de rogativa al Santísimo Cristo de la Misericordia y María Santísima con el titulo de Pastora que se veneran en la Colegial de esta villa con asistencia de los dos cabildos de ella y cuyos costos que consten por relación jurada del mayordomo de esta villa se libren del producto de sus Propios".[46]

Entre el 27 de noviembre de 1633[47] –fecha en la que se encuentra fechado el testamento– y el 1 de diciembre de 1633[48] –día en que según las actas capitulares de la Colegiata ya se encuentra difunto–, se produce la muerte del canónigo Diego de Fontiveros. Hecho que provoca que surjan una serie de cuestiones tales como: ¿qué ocurre a su muerte con la capilla?, ¿quién se encargará del mantenimiento?

Tal y como deja instaurado, la capilla la debieron heredar sus hermanas, aunque queda el interrogante de hasta cuándo pudo pertenecer a ellas o a sus descendientes. Debido a que, en un documento localizado y fechado en 1635, indica que Alonso de Oviedo aparece como patrono de la capellanía, nombrando a Pedro de Navarrete clérigo de menores como capellán, por lo que o ya no pertenecía a ellas o tal y como les permitió el canónigo nombraron a un patrono.[49]

[46] Archivo Municipal de Osuna (AMO), Actas Capitulares (1734), Leg. n. 47, 12-III-1734, f. 16vto.
[47] APNO, Leg. 272, s/f.
[48] Archivo de la Colegiata (ACO), Acta Capitular (1635-1641), T. 3, f. 77vto, 1-XII-1633.
[49] APNSAO, Leg. 118, s/f

Esto hace pensar que desde ese momento la familia Fontiveros ya no tuviera la guardia y custodia, como se recoge un siglo después en las actas capitulares de la Colegiata,[50] en las que se informa que el sacristán Cristóbal Criado que cuida de la decencia y cuidado de la capilla "… presentó un dibujo para hacer frontis y coronación en dicha capilla y puertas de reja de hierro…", siendo esta realizada mediante limosnas.

De la descripción se deduce que el frontis y coronación pueden tratarse de la reja que cubre el arco de acceso a la capilla y de la decoración que se encuentra en la zona del techo de la misma y que esta última, debido a lo barroca que es, pudiera dilatarse en el tiempo al realizarse como se indica con las limosnas de los fieles y devotos. De la puerta de la reja de hierro nada se sabe, se desconoce si realmente existió o no, ya que no aparece mencionada en ningún inventario de la iglesia colegial ni en fotografías.

Observando las reproducciones anteriores a la restauración del templo colegial en los años setenta del siglo pasado, se puede apreciar como la capilla aún conservaba el frontis y la reja que adornaba el arco, siendo, aunque bastante deteriorada, lo único que se conserva. Dichos elementos posiblemente fueron eliminados cuando esta fue trasladada de ubicación al ser desmontado el coro del templo.

Meses más tarde, en el mismo acta,[51] se hace mención a que doña Mencía Parejo hace donación de una lámpara de plata para la capilla del Cristo de la Misericordia debido a la devoción que tiene a la imagen.

[50] ACO, Actas Capitulares (1710-1736), T. 6, f. 339, 29-I-1732. El documento recibe el siguiente título: "Licencia para el santo Cristo de la Misericordia", donde se dice: "Que Cristobal Criado sacristan de esta santa iglesia y que cuida de la decencia y culto del santo Cristo de la Misericordia se presentó un dibujo para hacer frontis y coronación en dicha capilla y puertas de reja de hierro y pidió licencia al cabildo para hacer dicha obra con las limosnas que a este fin ha recogido y recogiere y dichos señores dieron licencia para dicha obra con tal que no se desbarate el techo de la capilla…".

[51] ACO, Acta Capitular (1710-1733), T. 6, 20-VIII-1732. El texto: "…por parte de doña Mencía Parejo de estado doncella vecina de esta villa se propuso que en manifestación de su devoción al santo Cristo de la Misericordia que está en esta santa iglesia ha mandado hacer y está hecha una lámpara de plata que sirva en la capilla de dicho santo Cristo de la Misericordia…".

Para la realización de mi tesis doctoral, localicé un gran número de inventarios del templo colegial. De todos estos documentos, solo en el de 1772[52] se hace mención a una lámpara que posiblemente fuera la anteriormente mencionada. Rezando así: "…Ytem otra lámpara de plata que está en la Capilla del Santísimo Cristo de la Misericordia…".

En los citados inventarios no es la única referencia que se localiza relacionada con elementos de la capilla. En 1784, la documentación indica que la imagen tiene unas potencias de plata puestas de hecho: "… Ytem unas potencias de plata de la dicha Santa Imagen…".[53]

La hermandad, posee unas potencias de plata que tras una investigación realizada y publicada en la revista de Semana Santa[54] se concluyó que podían ser fechadas en la segunda mitad del siglo XVIII, realizadas bajo la autoría de la familia Amat. Desde el año 1784,[55] no se localizan de nuevo, hasta que son mencionadas en los inventarios de 1908[56] y 1918.[57]

Lamentablemente, no todo lo que formó parte de la decoración de la capilla o de la misma, se conserva. Hay que referirse, en concreto, a los clavos con los que la imagen se encontraba sujeta a la cruz en el siglo XIX, la documentación hace mención a tres azucenas de plata de las que parece ser que nada se sabe desde la mitad del siglo XIX. Las únicas veces que aparecen mencionadas en la documentación son los años de 1834,[58] así: "… tres azucenas que tiene por clavos el Santísimo Cristo de la Misericordia…", y 1855,[59]

[52] APNSAO, Escritura de fianzas y autos de inventario para la sacristía mayor en que fue proveído en febrero de 1772, Leg. 140.
[53] APNSAO, "Inventario judicial de las Alhajas de la Insigne Iglesia Colegial de esta villa hecho a pedimento de los Diputados de la misma…", 2º de abril de 1784, Leg. 140.
[54] CABELLO RUDA, A. Mª. "Las potencias del Cristo de la Misericordia de Osuna". *Osuna, Semana Santa*, 2014, pp. 16-18.
[55] APNSAO, "Inventario judicial de las Alhajas de la Insigne Iglesia Colegial de esta villa hecho a pedimento de los Diputados de la misma…", Leg. 140, s/f.
[56] APNSAO, "Inventario de la Colegial de Osuna de 1908 hecho por don Rafael García Luque", s/f.
[57] AGAS, "Inventario de la excolegial de Osuna", 3-3-1918, s/f.
[58] APNSAO, "Inventario de la ropa y efectos de la Insigne Iglesia Mayor Colegial de Osuna en 1834", Leg. 140, s/f.
[59] APNSAO, "Inventario de esta Iglesia Colegial para Archivo", Leg 141, 1855, s/f.

donde aparece de la siguiente manera: "… tres azucenas de plata en el Señor de la Misericordia".

Antes de comenzar a explicar la decoración de la capilla, es conveniente hacer alusión a que esta no se encuentra en su primitivo lugar. Originalmente, estuvo situada en el trascoro, junto a la de San José[60] –que no se conserva– hasta la restauración del templo en los años setenta. En un primer momento iba a ser reubicada en la desaparecida y restaurada capilla de San Pedro,[61] pero finalmente fue ubicada en una pared de la capilla de la Inmaculada. Es conveniente aclarar que afortunadamente al ser considerada, a juicio del arquitecto restaurador del templo, Rafael Manzano, como "lo único valioso del trascoro…", no fue desmontada o eliminada como ocurrió con otras capillas o espacios.

Observando fotos antiguas y la capilla tal y como se encuentra actualmente, se llega a la conclusión de que no estaba pared con pared con la capilla de San José, quizás como siempre se ha podido pensar, situada justo al lado, puesto que no se podría explicar entonces la decoración lateral de yeso que posee. Esto es debido a que parece ser que en ese lateral se encontraba un acceso a la sillería coral que también fue desmontada y trasladada a las salas altas del Museo de Arte Sacro.

La capilla en donde se ubica la imagen del Cristo de la Misericordia se encuentra presidida por un retablo de principios del siglo XVII, del que no hemos localizado ninguna información. Se trata de un retablo crucifijo,[62] formado por una caja en forma de cruz para albergar la imagen del crucificado, por lo que ambas obras fueron encargadas con unas medidas concretas. Bajo los brazos de la cruz

[60] Según declaraciones del arquitecto restaurador Rafael Manzano, la capilla de San José fue eliminada por tratarse de "un aditamiento tardío, no previsto en el plan primero, carente de valor artístico y que por falta de nobleza dañaba gravemente tanto la unidad espacial como la dignidad del edificio", pretendiendo así darle su estado original. Opinión vertida en diferentes medios, siendo una de ellas de RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, M. "Dos horas en los Reales Alcazares hablando de la Colegiata" en *Osuna Villa Ducal*, Osuna, 1970, s/f.

[61] *Ibíd.*

[62] PALOMERO PÁRAMO, J. Mª. "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del renacimiento". *Imafronte,* 1987-1989, n. 3-5, pp. 51-89.

se representa a la Virgen y a San Juan formando así la escena del Calvario, siendo estas también del siglo XVII.

Los laterales de la capilla, poseen unos plafones de finales del siglo XVI, donde se representan la Flagelación de Cristo, muy deteriorados debido, según cuenta la tradición, a las mutilaciones realizadas por los segadores en la festividad del Corpus.[63]

La capilla posee exteriormente una decoración de yesería que estuvo policromada en su origen atendiendo a los restos que se conservan en algunas partes. Haciendo esquina, posee el escudo de los Altamirano, perteneciente a la familia de Cristóbal Galán, y mirándola de frente a la derecha, se encuentra el escudo Salido, perteneciente a la familia de Catalina Díaz de Aguilera Salido.

La razón que explica la elección de estos escudos –Altamirano y Salido– en vez de Galán, Aguilera o cualquier otro de los mencionados, se desconoce, lo que, si está claro, después de analizar toda la documentación y el árbol genealógico, es que usaban indistintamente el apellido de padres, abuelos… hecho que hace que el estudio de las familias se dificulte considerablemente. Algo similar ocurre con la manera o forma de escribir Fontiveros, ya que se ha encontrado escrito indistintamente con y sin "h" al igual que con la "f".

El lateral que daba al acceso al coro, tiene representados dos Padres de la Iglesia custodiando el símbolo eucarístico del pelicano con sus hijuelos. La capilla, está coronada por una Virgen sedente.

Esto, nos hace concluir la descripción de este espacio, planteando la hipótesis de que la decoración fuera encargada por el fundador de la capilla, Cristóbal Galán, padre del canónigo, y el resto, el retablo y la imagen del Cristo de la Misericordia, por Diego de Fontiveros, continuando así el programa iconográfico iniciado por su padre.

[63] RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, M. *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1982, p. 69; MORALES, Alfredo, OBOU, A., PLEGUEZUELO, Alfonso. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Madrid, 1982, p. 430.

Bibliografía

- Archivo Arzobispal de Sevilla
- Archivo de Indias
- Archivo de la Colegiata de Osuna
- Archivo de Protocolos Notariales de Osuna.
- Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna
- BANGO TORVISO, I.G. "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española". *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte y Arqueología*, 1976, XLII.
- CABELLO RUDA, Ana María. "Don Pedro Girón, El Grande Osuna" en *Actas XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla. La nobleza del Reino de Sevilla durante el Antiguo Régimen"*. Sevilla: ASCIL, 2015.
- ___. "Las potencias del Cristo de la Misericordia de Osuna". *Osuna, Semana Santa*, 2014.
- CARTAYA BAÑOS, Juan. *El Dios de la madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Alcalá la Real, 2018.
- DELGADO BOZA, Francisco Manuel y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. "La Orden de San Juan de Dios en Osuna: el Hospital de Nuestra Señora de la Luz". *Apuntes 2*, 2000, n. 3.
- ___. *La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Osuna*. Osuna, 2013.
- FINALDI, Gabriele. *Calvario. Catálogo de la Exposición El Joven Ribera. Museo del Prado*. Madrid, 2011.
- GÓMEZ MORENO, Mª E. «Juan de Mesa y la escultura de su tiempo" en *Actas de las Jornadas de Juan de Mesa. IV Centenario de su muerte*. Sevilla, 1983.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos. "Fontiveros, tierra de Ávila". *Toletum*, 2000, n. 42, 2000.
- GUTIÉRREZ NUÑEZ, Francisco Javier y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. "Las órdenes religiosas en los señoríos andaluces del ducado de Osuna (s. XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social" en *Actas IV Jornadas de Historia Cardenal Portocarrero Ariadna. Revista de Investigación*, 2010, n. 21, marzo.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo". *Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Separata de Academia, 1984, m. 58, primer semestre.
- ___. *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. *Los conventos de la orden de los Mínimos* en la provincia de Sevilla. Historia, Economía y Arte (siglos XVI-XIX). Sevilla, 2013.
- LEBRIC GARCÍA, V. "La heraldica arzobispal toledana". *Toletum*, 1989, n. 23.
- LEDESMA GÁMEZ, Francisco. "La vida en la calle: notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (s.XVI-XVII.) II. La procesión del Corpus". *Apuntes 2*, 2000, n. 3.
- ___. "La vida en la calle: notas sobre religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (s.

XVI-XVIII). Un caso impensado: el milagro de la Virgen de Guía". *Apuntes 2*, 2004, n. 4.
- ___. "Mercedarios y Jesuitas: Avatares de dos fundaciones postridentinas en Osuna". *Apuntes 2*, 2007, n. 5.
- LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos Mª. "La emoción religiosa en la imaginería de Juan de Mesa" en *Juan de Mesa*. Sevilla, 2006.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.
- MARTINEZ GIL, F. *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo, 1996.
- MOLÉNAT, J.P. "La volonté de durer: majorats et chapellenies dans la pratique tolédane des Xille -Xve siécles". *En la España Medieval*, 1986, n. 5.
- MORALES CANO, Sonia. "De la memoria individual a la perpetuacion del linaje: la escultura funeraria gótica toledana como distintivo social" en Barral Rivadula, Mª D., Fernández Castiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B. y Monterroso Montero, J.M., coords. *Actas XVIII Congreso CEHA: Mirando a Clío. El Arte español espejo de su Historia.* Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010.
- MORALES, Alfredo, OBOU, A., PLEGUEZUELO, Alfonso. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Madrid, 1982.
- MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, José Luis *Martínez Montañés y Osuna.* Osuna, 2011.
- MORÓN DE CASTRO, Mª Fernanda. *La Iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera XIV-XVIII*. Sevilla, 1995.
- MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucia.* Sevilla, T. IV, 1932.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús María. "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del renacimiento". *Imafronte,* 1987-1989, n. 3-5.
- ___. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).* Sevilla, 1983.
- ___. *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981.
- RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, Manuel. "Dos horas en los Reales Alcazares hablando de la Colegiata" en *Osuna Villa Ducal*. Osuna, 1970.
- ___. *Guía Artística de Osuna*. Osuna, 1986.
- ___. *La Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1982.
- VELASCO BAYÓN, Balbino. "El colegio-convento de carmelitas de Osuna" en *Extract from the Land of Carmel*. Roma, 1991.
- VV.AA. *Fvga Mvndi. Clausuras de Osuna. El monasterio carmelita de San Pedro*. Osuna, 2014.
- VV.AA. *Juan de Mesa.* Sevilla, 2006.
- YARZA LUACES, Joaquín. "La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400" en Núñez, M. y Portela. E, coords. *En la idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*. I, Santiago de Compostela, 1988.
- ___. *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid, 2003.



Escudo de Altamirano en la Capilla del Cristo de la Misericordia de Osuna. Foto Autora.



Escudo Salido en la Capilla del Cristo de la Misericordia de Osuna. Foto Autora.


Copyright Universidad de Sevilla

Capilla del Cristo de la Misericordia antes de su traslado a su actual emplazamiento.
Foto Fototeca de la Universidad de Sevilla.



Retablo del Cristo de la Misericordia de Osuna. Foto Autora.

EL NUEVO SEÑORÍO DE ESTEPA Y SU PROMOCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO

The new lordship of Estepa and its promotion of artistic heritage

Mª Encarnación ESCALERA PÉREZ
Joaquín Octavio PRIETO PÉREZ

Resumen

El territorio perteneciente a la antigua Encomienda santiaguista de Estepa, desde que esta fue desmembrada de la orden y vendida a la familia de banqueros y comerciantes genoveses de los Centurión, conoció una significativa evolución económica y social en el que se produjeron grandes cambios, especialmente en el modelo económico y poblacional y que terminaron convirtiendo una comarca despoblada, con una actividad ganadera predominante, en un espacio muy poblado y dedicado mayoritariamente a la agricultura. Al instalar en este señorío su residencia, los señores se dedicaron a embellecer los diferentes núcleos urbanos del mismo, en especial el de Estepa, para dar prestigio y ennoblecer el linaje.

Palabras clave

Encomienda santiaguista de Estepa, Centurión, *Vere nullius*.

Abstract

The territory that belonged to the old Santiago Encomienda of Estepa, since it was broken off the order and sold to the Centurion family of genoese bankers and merchants, experienced a significant economic and social evolution in which great changes occurred, especially in the economic and population model, changes that ended up when a depopulated region, with predominant livestock activity, turned into a highly populated space dedicated mainly to agriculture. When they established in this manor, the lords glamourized the different urban centers of the same, especially Estepa, to get a prestigious and noble lineage.

Keywords

Santiago Encomienda of Estepa, Centurión, *Vere nullius*.

> "… Los Centuriones tuvieron rasgos de mecenazgo, patrocinaron nuevas fundaciones religiosas, labraron palacio y, al convertir a Estepa en una pequeña corte señorial, con el personal correspondiente, constituyeron un factor de prosperidad para la Villa…"
>
> Antonio Domínguez Ortiz

Así se refería don Antonio Domínguez Ortiz a la familia Centurión en las II Jornadas de Historia de Estepa, el 9 de marzo de 1996, en una ponencia titulada: *De las encomiendas a los señoríos. Un factor en la forja de la Andalucía Moderna*, y este es el argumento principal de la comunicación que hoy presentamos.

Las penurias financieras por las que atravesaba la hacienda del emperador Carlos, involucrado en continuas y constantes guerras por Europa, contra los luteranos en Alemania, los turcos en el mediterráneo y contra Francia para garantizar su hegemonía política, hizo que necesitara considerable ayuda financiera. Uno de sus principales prestamistas, don Adán Centurión y Córdoba, financió parte importante de sus campañas, especialmente la de Argel en el año 1549, circunstancia que hizo posible que diez años más tarde Felipe II le concediera la venta de la Encomienda estepeña en recompensa por haber renunciado a una parte importante del dinero prestado.

Que la venta del territorio de la Encomienda santiaguista estuviera íntimamente relacionada con la ayuda financiera prestada por los Centuriones a la monarquía hispánica era tan obvio, que incluso quedó reflejado en la escritura de compraventa que firmó la princesa doña Juana en nombre del Rey:

> "… por muchos bienes e leales servicios que vos el dicho Marqués Adán Centurión me habéis hecho y me hacéis cada día a su Majestad e fecistéis al Emperador… servisteis y acompañasteis en la jornada que hizo cuando ganó el Reino de Túnez e le hicisteis grandes servicios estando en Alemania en la guerra contra los luteranos. Y asimismo en la Lombardía…". [1]

Para poder enajenar estos territorios de las órdenes militares, el emperador Carlos tuvo que pedir autorización al papado, una au-

[1] BARCO, Alejandro del. *La Antigua Ostipo y actual Estepa.* Estepa: Ayuntamiento, 1994, p. 175.

torización que consiguió sin dificultad, la primera de Clemente VII en 1529 y posteriormente la de Paulo III en 1536.

El emperador, agobiado por una hacienda maltrecha y consciente de la riqueza de los territorios que quería vender, envió a unos "inspectores" para que informaran de la valía del territorio que pensaba enajenar de la Orden de Santiago, conocer sus posibilidades económicas y así fijar el precio final de venta.

El informe que recibió el emperador, conocido como expediente Carabeo,[2] hacía constar que en el territorio que se pensaba enajenar había tres núcleos de población: Estepa, Pedrera y La Roda, que Estepa contaba con dos parroquias, Santa María y San Sebastián, Pedrera con una y La Roda con otra.

En este informe también se especificaba que el territorio estaba escasamente poblado, posiblemente debido a que durante mucho tiempo había sido lugar fronterizo con el reino Nazarí de Granada, una zona poco segura dedicada mayoritariamente a la ganadería, con grandes extensiones de dehesas y tierras comunales. La pacificación del territorio con la conquista del Reino de Granada y las buenas tierras que además contaban con abundante agua, podían ser de un gran valor para la agricultura y más en una comarca relativamente cercana al puerto sevillano que se había convertido en "puerta y puerto de América", especialmente teniendo en cuenta que "las Indias" se habían convertido en un mercado rico y muy necesitado de productos europeos, sobre todo cereales, vino y aceite. Éstas fueron circunstancias inmejorables para que el marquesado estepeño fuera cambiando radicalmente su modelo demográfico y económico.

Por tanto, desde la compra del marquesado comienza a cambiar el modelo económico y social de la antigua Encomienda Santiaguista, roturándose muchas dehesas y apareciendo los nuevos núcleos poblaciones del marquesado: Aguadulce, Alameda, Badolatosa, Casariche, Gilena, Herrera, Lora de Estepa, Marinaleda, Miragenil (la orilla izquierda del río Genil en Puente Genil) y Sierra de Yeguas.

[2] Archivo General de Simancas (AGS), Expediente de Hacienda, Informe de Alonso Ortiz Carabeo y Francisco de Santiago, Leg. 273, f. 4.

Desde la adquisición del territorio los Centuriones decidieron crear en Estepa una corte de riqueza y lujo, dentro del ideal renacentista italiano de donde eran oriundos, en la que la monumentalidad y el brillo destacaran su linaje, teniendo en cuenta que en una de esas nuevas construcciones que pensaban edificar, iría destinada a su enterramiento, a su última morada.

Para controlar el inmenso territorio adquirido, que en pocos años empieza a poblarse, necesitaban ayuda urgente, sobre todo de eclesiásticos, ya que su señorío era independiente de las diócesis de Sevilla y Granada, dependiente directamente de Roma, de ahí que con tanto orgullo figure en la documentación que es un territorio *vere nullius*. Dada estas circunstancias era evidente que necesitaban ayuda, de ahí que pronto se decidió que se instalaran en este territorio algunos conventos, el primero de ellos de frailes mínimos, el segundo femenino de Santa Clara y el tercero de franciscanos, curiosamente tres órdenes italianas como los propios marqueses.

Como se puede comprobar, analizando el Catastro mandado realizar por el marqués de la Ensenada, los Centuriones adquirieron con la compra de la Encomienda santiaguista de Estepa no sólo el territorio, sino también la jurisdicción eclesiástica. Así se atestigua en lo que respondieron los vecinos de Aguadulce:

> "… siendo el expresado marqués dueño así de la jurisdicción secular como de la eclesiástica y patrono perpetuo de todas las yglesias de su Estado, y como tal nombra el empleo de cura de dicha aldea, como los demás ministros precisos de la yglesia…".[3]

La primera fundación conventual en Estepa tuvo lugar en 1562, tres años después de la adquisición del mayorazgo por el I marqués, don Adán Centurión y Córdoba, y fue la de los hermanos mínimos de San Francisco de Paula, el cenobio de Nuestra Señora de la Victoria, teniendo como sede la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles que se encontraba situada fuera de las murallas:

> "… en virtud de ello y de haber concedido a la Orden, la Ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, que desde el tiempo de la Encomienda de

[3] PRIETO PÉREZ, Joaquín Octavio. *El marquesado de Estepa según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada (1751)*. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Tabapress, 1995, p. 108.

> Santiago existía extramuros, tomaron posesión los religiosos el día 2 de febrero de 1562…".[4]

Los marqueses, como fundadores del convento, también ayudaron a su manutención, de ahí que donaran a los mínimos:

> "... todos los años para la subsistencia de la comunidad cien fanegas de trigo y seiscientos ducados…". [5]

Pocos años después, en el año 1599, se fundaba el convento de Santa Clara de Jesús, que tenía como patronos a los marqueses, don Juan Bautista Centurión y doña María Fernández de Córdoba. La sede que se le entregó a esta comunidad de religiosas, según el padre Alejandro del Barco, fueron las casas pertenecientes a los antiguos comendadores de Estepa,[6] situadas en el cerro de San Cristóbal, dentro de la muralla y justo detrás de la cabecera de la iglesia de Santa María, opinión esta que no está generalizada.[7] Repasando algunos datos de Antonio Aguilar y Cano, podemos conocer más datos de su fundación:

> "… el día 9 (de enero) entraron las religiosas fundadoras. El 10 fue conducida Nuestra Señora desde la Iglesia Mayor al nuevo templo, en solemnísima procesión, cerrándose la clausura…". [8]

Algunos datos más sobre la fundación del convento de Santa Clara de Jesús podemos encontrarlos en el Archivo de la Bética Franciscana:[9]

> "… Sor Juana del Carmen abadesa en este convento de Santa Clara de Jesús de esta villa de Estepa… zertifico en la forma que puedo que este convento se compone de treynta y tres religiosas profesas, todas de velo negro, sin que aia alguna de velo blanco, ni fámulas, ay un confesor para su gobierno espiritual, tres donados y un maiordomo, cuio número ha conservado desde su fundación, sin poder tener más números de Religiosas por haberlo así establecido los excelentísimos patronos fundadores…".

[4] BARCO, A. del, *op. cit*., p. 195.
[5] AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense*. Granada: Anel, 1975, p. 328.
[6] BARCO, A. del, *op. cit*., p. 95.
[7] RIVERO RUIZ, Antonio. "Memoria histórica del Convento de Santa Clara de Jesús en Estepa" en *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús.* Estepa: Ayuntamiento, 1999, p. 43.
[8] AGUILAR Y CANO, A., *op. cit*., p. 328.
[9] Archivo de la Bética Franciscana (ABF), Leg. 56.

Muy generosos fueron los marqueses de Estepa, patronos fundadores de este convento, posiblemente porque en la clausura entrara una de sus hijas, tanto que:

> "… la marquesa mejoró a su hija Sor María de Santa Clara en el tercio y quinto de sus bienes, que la indicada monja renunció a beneficio de la Comunidad. Después la misma marquesa, aumentó la dotación hasta treinta y seis mil ducados importe de la dote que había llevado a su matrimonio…".[10]

Además de que su hija fuera monja del convento, había más razones para que los marqueses fueran muy generosos con la dotación que le daban a las hermanas clarisas y es que, en el interior del cenobio, tenían pensado los Centuriones tener su última morada en esta tierra, estableciendo ahí su panteón familiar.

Tanto fue así que a los pocos años de la muerte de doña Teresa, hija de don Adán Centurión y de su segunda esposa, doña María de Centurión, sus restos fueron trasladados al citado convento, llevándolos:

> "… al sepulcro que tienen los marqueses de Estepa en el Convento de Santa Clara de Jesús de dicha villa …".[11]

El convento de Santa Clara de Jesús recibió otras importantes donaciones económicas, ya que la primera abadesa que tuvo era Sor Juana de la Magdalena, descendiente de una de las familias más aristocráticas e importantes de la ciudad de Sevilla, los Guzmanes. Su padre ostentaba el cargo de Alférez Mayor de la ciudad y por su madre estaba emparentada con la propia monarquía hispánica:

> "… la venerable Sor Juana de la Magdalena fundadora y primera abadesa de dicho Convento, natural de la Ciudad de Sevilla, hija legítima de don P. de Guzmán, hijo segundo del Marqués de la Algava y de doña Juana Henriquez, hija y heredera de la villa de Trigueros y descendiente de la Casa Real de España…".[12]

[10] AGUILAR Y CANO, A., *op. cit*., p. 344. También se puede comprobar esta información en Archivo Histórico Nacional (AHN), Expediente de Reincorporación de Alcabalas, Leg. 11.516.
[11] BARCO, A. del, *op. cit.*, p. 205.
[12] ABF, Leg. 56.

Menos apoyo de los marqueses tuvieron los franciscanos para establecerse en Estepa, posiblemente porque en este momento su patrimonio habría mermado. Los primeros datos que se tienen de la presencia de los hermanos de San Francisco de Asís en Estepa datan de finales del siglo XVI, aunque sólo es a principios de la siguiente centuria, concretamente en 1603, cuando se dan los primeros pasos para fundar su convento y como no podía ser de otra forma tuvieron el apoyo de don Juan Bautista Centurión. Se iniciaron las obras en pleno cerro de San Cristóbal, en la parte opuesta a la que ocupaba el convento de Santa Clara de Jesús. Una obras que debieron tener mucha resonancia en Estepa, pues la colocación de la primera piedra del edificio fue bendecida por el arzobispo de Génova, don Alejandro Centurión, familiar de los marqueses y que se encontraba de visita diplomática en España, enviado por su Santidad el Papa para felicitar al monarca español Felipe III por su futuro enlace matrimonial con doña Margarita de Austria.

A pesar de la pomposidad que se le dio al inicio de las obras del convento, la construcción del edificio quedó muy pronto paralizada, posiblemente por la falta de financiación para su continuación. Hasta tal punto afectó esta interrupción de las obras que los franciscanos pensaron en retirarse de Estepa y fundar su convento en otra población:

> "… el 19 de febrero de 1612 se dio cuenta al cabildo secular de que los frailes, que hacía más de catorce años que habían venido, trataban de irse por no haber podido labrar la iglesia y casa donde estar…".[13]

En el año 1676 los franciscanos recibieron una importante cantidad económica para seguir con la construcción de su cenobio,[14] que fue el que más tardó en construirse de los tres citados anteriormente.

En lo que respecta a la población del territorio es evidente que durante el siglo XVI el marquesado de Estepa mantuvo un crecimiento constante, sobre todo debido al interés que pusieron los nuevos señores en hacer rentable la costosa inversión realizada, ro-

[13] AGUILAR Y CANO, A., *op. cit*., p. 337.
[14] Archivo de Protocolos Notariales de Estepa (APNE), Carta de Obligación del día 13 de agosto de 1760, Leg. 274.

turando dehesas y dedicando las nuevas tierras a la agricultura, como expondría Domínguez Ortiz:

> "… el aumento (de la población) espectacular de Estepa con su venta a los Centuriones, no hay que explicarla por el paso a propiedad privada, es porque la paz hizo posible la roturación de tierras antes de peligrosa ocupación…".[15]

¿Cómo evolucionó la población durante el siglo XVII? Es conocido que durante esta centuria se dio una crisis demográfica constante y continua, que se inicia en los primeros años del siglo y que va a tener algunos episodios de sobremortalidad, tanto a mitad de siglo como en la década de los ochenta del mismo. ¿Fue similar la evolución de la población en el marquesado estepeño a la del resto del Reino de Castilla?. Todo parece indicar que no, o al menos no en la intensidad con que se dio en otras comarcas.[16]

Es más que probable que durante los primeros años de la centuria continuara el crecimiento de la población, posiblemente debido al atractivo económico de las nuevas tierras roturadas y al importante aporte migratorio que se dio en esos momentos, sin afectarle a este territorio la crisis epidémica de los primeros años del siglo. Apenas se vio afectada la población del señorío de Estepa por la grave epidemia de peste que asoló gran parte de Castilla durante la mitad de la centuria, lo que no significa que durante estos momentos no se viera afectada por otras circunstancias, debido a la costosa política militar del conde duque de Olivares que estaba empobreciendo los reinos hispánicos, embarcado como estaba en la Guerra de los Treinta años. Esta crisis se agravó en 1640 con las revueltas en Cataluña y Portugal. Ante esta situación no era raro que aumentaran las quejas del vecindario del señorío, de ahí que el Consejo escribiese:[17]

> "… que se hallaba esta villa sumamente pobre, sin propios de que valerse, así por la estrechez de las tropas como por los alojamientos que había tenido de los tercios de la Armada Real del mar Océano, que había disminuido la vecindad de suerte que los dos último años, sin contar lo

[15] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, dir. "La Baja Andalucía" en *Historia de Andalucía. La Andalucía del Renacimiento*. Barcelona: Planeta, 1980, T. IV, p. 240.
[16] Todas las referencias que hay a la evolución de la población de Estepa son de PRIETO PÉREZ, J. O. *Población y Sociedad en Estepa (1625-1869)*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Sevilla, 1986 (inédita).
[17] AGUILAR Y CANO, A., *op. cit.*, p. 191.

> que hubo en los antecedentes, había la falta de 150 vecinos; y que las epidemias de peste de los años 48, 49 y 50, si bien se había librado esta villa, gastó muchas sumas de maravedises en las cercas y las guardias…".

Fueron muchos los vecinos del marquesado estepeño que tuvieron que ingresar en filas para luchar y bastantes los aportes económicos que entregaron a la hacienda de Felipe IV. Sobre todo afectó la guerra contra los portugueses, además de soportar los alojamientos de soldados que se dirigían tanto a Sevilla como a Cádiz, a la que la Armada inglesa atacaba una y otra vez. Era tan evidente que estas circunstancias afectaban a la población que el propio concejo escribía:[18]

> "… llegó a tanto el sufrimiento de la población con el tránsito de soldados que la vecindad disminuyó, porque muchos prefirieron expatriarse a ser tratados como enemigos en su propia casa y por soldados de su nación…".

A pesar de todo no hubo una disminución de la población del marquesado estepeño, sino más bien una redistribución, despoblándose Estepa que se encontraba en la ruta de Granada a Sevilla y por tanto era una de las poblaciones que tenían que aceptar los alojamientos de los soldados. Los vecinos fueron marchándose a los nuevos núcleos de población que se estaban formando y que durante el siglo XVII van a estar casi perfectamente conformados y contando con su propia parroquia.

En Sierra de Yeguas la parroquia de la Inmaculada Concepción registra sacramentos desde 1592; la de Santiago el Mayor de Miragenil se puede fechar en los primeros años del siglo XVII; la de la Inmaculada Concepción de Gilena se calcula que es del primer tercio del siglo XVII; la de Santiago el Mayor de Herrera es de 1653; la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de Casariche tiene como fecha el 13 de junio de 1676; la de Nuestra Señora del Socorro de Badolatosa es del último tercio de esta centuria; de finales de la centuria es la parroquia de la Inmaculada de Alameda y de principios del siglo XVIII las parroquias de San Miguel de Lora de Estepa, la de Nuestra Señora de la Esperanza de Marinaleda y la de San Bartolomé de Aguadulce.

[18] *Ibíd.*, p. 197.

Todo parece indicar que la primera crisis infectocontagiosa que afectó a la población del marquesado estepeño, fue poco grave y que se localiza en el año 1655:

> "… Cristóbal Muñoz de Escobar del Consejo de su Majestad, juez más antiguo de esta Real Chancillería… que como tal hace oficio… la villa de Estepa padece mal del contagio y que por la ciudad de Antequera se ha despachado a la dicha villa personas para hacer averiguaciones y saber lo que pasa…".[19]

Tampoco fue muy bueno el período comprendido entre 1677 y 1688, más de una década, sin duda la crisis económica más intensa y de mayor duración debido a alteraciones climáticas que produjeron cosechas defectuosas, hambrunas y una disminución drástica del número de los bautizados/nacidos. El momento más depresivo se da en el bienio 1684-1685 y viene acompañado por una reducción notable del número de matrimonios contraídos. Estos son los años de más mortalidad en la centuria, estando registrados un número insignificante de niños menores de siete años, párvulos como se denominaban en aquellos momentos y que seguramente habría un número más elevado de defunciones. El hambre que provocaron estas escasas cosechas está fuera de duda, Domínguez Ortiz escribía que los habitantes:

> "… como si fueran animales inmundos andaban los pobres por los molinos de aceite, buscando hasta el desechado orujo que comer…".

El poco trigo existente en estos momentos tampoco poseía las mejores condiciones de salubridad:[20]

> "… no parecía que el trigo había enfermado, sino que había rendido su vitalidad al veneno, quedando los granos tan renegridos, y de un hedor corrompido como si se hubiera podrido en los silos. El pan era prieto y desagradable al paladar…".

A pesar de estas condiciones poco propicias para el aumento de la población, el marquesado de Estepa siguió recibiendo muchos emigrantes, especialmente del sur de Galicia y del norte de Portugal, y consecuentemente los nuevos núcleos de población van erigiendo sus propias parroquias, que dependían directamente de los marque-

[19] Archivo de la Real Chancillería de Granada (ARCHG), Leg. 321/4.311/2
[20] VILLALBA, Joaquín de. *Epidemiología española*, 1801, T. II, pp. 73-74

ses que: "… tienen la jurisdicción secular y eclesiástica por ser patronos perpetuos…".[21]

Teniendo los marqueses estas prerrogativas dejaron constancia de ellas en muchos edificios, incluidos los de las parroquias que iban fundándose. Sirva de modelo paradigmático la iglesia de Santa Ana de La Roda de Andalucía, que cuenta con varios escudos de "la banda ajedrezada" propia de los Centuriones, tanto en el centro del frontón que corona la puerta de la iglesia como en el púlpito de mármol que se encuentra en el interior. Unas características que se pueden comprobar en cualquiera de los edificios religiosos del marquesado.

Muy diferente fue la situación económica que vivió este territorio durante el siglo XVIII, en el que apenas hubo crisis económica y muy pocos casos de enfermedades infectocontagiosas que afectaran negativamente al desarrollo de la población. Lo más grave de este siglo aconteció en el transcurso de dos años de la década de los treinta, conocidos en aquellos tiempos como "los años de la nanita", y hacia la mitad de la década de los ochenta por una epidemia de tifus.[22]

Durante esta centuria se produjeron dos hechos fundamentales para el futuro del patrimonio artístico del marquesado y que fueron muy positivos para la economía y para la sociedad del momento; en primer lugar la roturación de muchas dehesas que aún quedaban en el territorio de la antigua Encomienda santiaguista, poniéndose en cultivo una gran extensión de tierras que aumentaron considerablemente la producción agrícola.[23] En segundo lugar será significativa la extensión por toda la comarca del cultivo del olivar,[24] tanto sustituyendo a los cultivos anteriores, sobre todo al viñedo, como plantando de estacas las nuevas tierras que se están roturando.

[21] PRIETO PÉREZ, J. O. *El marquesado de Estepa según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada (1751)...*, *op. cit*.

[22] Todos los datos expuestos se pueden comprobar en PRIETO PÉREZ, J. O. *El marquesado de Estepa en el siglo XVIII.* Editorial Económica Española, 2017.

[23] PRIETO PÉREZ, J. O. "La agricultura en el marquesado de Estepa en la segunda mitad del siglo XVIII" en *Entre lo real y lo imaginario. Estudios de Historia Moderna en el Homenaje al profesor León Carlos Álvarez Santaló.* Sevilla; Huelva: Secretariado de Publicaciones de las Universidades de Sevilla y Huelva, 2014, pp. 446-460.

[24] PRIETO PÉREZ, J. O. "La expansión del cultivo del olivar durante el siglo XVIII en el marquesado de Estepa". *Archivo Hispalense*, 2010, T. 93, n. 282-284, pp. 357-376.

De este modo respondían los vecinos de Alameda al interrogatorio de "las Comprobaciones de 1761":[25]

> "… al cuarto dixeron que en el territorio de este lugar ai mas de los olivares… estacadas nuevas y garrotales que se han puesto de pocos años a esta parte…".

Para completar las mejoras llevadas a cabo en el señorío de los Centuriones se produjo durante el siglo XVIII una subida de los precios de los productos agrícolas y consecuentemente los grandes propietarios, entre los que se encontraban los propios marqueses, se enriquecieron sustancialmente. Esto llevó aparejado un despliegue de obras y embellecimiento en la mayoría de los edificios públicos y religiosos, aumentando el patrimonio cultural y artístico del marquesado estepeño.

Basta con conocer cualquiera de estas construcciones para ver el resultado obtenido durante esta centuria, aumentando el esplendor de los edificios con retablos, imágenes, pinturas y demás objetos de culto. Esto puede comprobarse en la parroquia de Santa Ana de La Roda de Andalucía, cuyo antiguo edificio se reforma entre los años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, completándose posteriormente su interior, el retablo mayor, retablos y altares de los camarines de las hermandades de penitencia del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de los Dolores Coronada y de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de la Esperanza, ambos con elementos ornamentales propios del Barroco dieciochesco. En el interior del último camarín existe una decoración heráldica, como no podía ser de otra forma, con el escudo de los marqueses fechado en 1737, posiblemente el año de finalización de las obras de decoración de estos camarines.

En la década de los años cuarenta de esta centuria los marqueses trasladaron su residencia a Madrid, motivada por una enfermedad de la marquesa. En teoría esto no parece importante, pero resultó de gran utilidad para los investigadores, pues a partir de ese momento los Centuriones comienzan a arrendar sus tierras, lo que nos permite conocer con gran detalle la rentabilidad que iban alcanzando cada cultivo, así también cómo fueron subiendo el precio de estos arrendamientos con el paso de los años.

[25] Archivo General de Simancas (AGS), Leg. 1636, Primera Remesa.

La residencia de los marqueses en Madrid también condicionó una parte del patrimonio histórico de Estepa, sobre todo porque el VII marqués, don Juan Bautista Centurión y Ayala, encargó algunas obras de escultura a uno de los grandes imagineros del momento que residían en la Villa y Corte, como era el caso de Luis Salvador Carmona. Desde la segunda mitad del siglo XVIII comienzan a llegar a Estepa diversas esculturas del imaginero residente en Madrid o de su círculo, como la de San Juan Evangelista o la de Jesús Nazareno, que procesiona el Viernes Santo por la tarde, y la de San Francisco de Paula, que hizo para la iglesia del convento de los mínimos y que hoy está en la parroquia de San Sebastián de Estepa, entre otras.[26]

Como complemento a todo lo expuesto hay dos iglesias en Estepa que se pueden considerar el paradigma del estilo Barroco, la de la Virgen del Carmen y la de la Asunción, ambas reconstrucciones de edificios antiguos y que ahora se remodelan y alcanzan su mayor esplendor, como se puede comprobar tanto por la riqueza de los materiales como por su ornamentación.

La primera está levantada sobre la antigua ermita del Cristo de la Sangre y presenta en el retablo principal una talla de la Virgen del Carmen, donada por la marquesa, doña Leonor María Centurión y Mendoza, y posee una de las portadas más llamativas del Barroco del siglo XVIII, realizada por Andrés Zabala, en la que el movimiento de los elementos arquitectónicos y la alternancia de mármol blanco con negro le dan una luminosidad impresionante.

Como la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, la iglesia de la Asunción se levanta sobre un antiguo hospital del mismo nombre y, aunque su obra se inicia en las primeras décadas del siglo XVII, la falta de financiación hizo que no se pudiera continuar, retomándose las obras en la segunda mitad de la centuria. Está situada junto al palacio del marqués de Cerverales, del nuevo marquesado que se crea en la villa, cuando el rey Fernando VII concedió el título a don Manuel Bejarano y Campañón, familiar del vicario don Manuel Bejarano y Fonseca. El nuevo marqués instaló su casa solariega

[26] Para conocer las obras de Luis Salvador Carmona en Estepa véase DIAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel. "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín de Arte*, n. 23, pp. 253-280.

en la residencia del Vicario: "… encargándose de su manutención, educación y crianza…". [27]

Desde su edificación, esta nueva casa solariega mantuvo una fuerte relación con la iglesia hospital de la Asunción, hasta tal punto que desde el interior del palacio se contempla la iglesia.

Como había sucedido con los Centuriones, los nuevos marqueses decidieron que la iglesia de la Asunción se convirtiera en su última morada en esta tierra. Esto es lo que decidió el vicario Bejarano, impulsor del nuevo mayorazgo, en su testamento, enterrarse en:

> "… la iglesia y Santuario de Nuestra Señora de la Asunción, inmediata a las casas de nuestra morada y capilla que hemos reedificado y decentado de Nuestra Señora de los Dolores, en el hueco o sepultura que para Nos, nuestros herederos o sucesores hemos labrado en dicha capilla…".

Como era más que evidente, los deseos del vicario Manuel Bejarano y Fonseca se cumplieron con toda pulcritud, además pidiendo en su última voluntad que la misa de "corpore in sepulto" se celebrase con el ritual propio de la Hermandad de San Pedro, que tiene su residencia canónica en la iglesia de la Asunción, agregada desde hacía poco tiempo a la Orden Tercera que había sido fundada por el propio vicario:[28]

> "… el 20 de abril de 1777 entierro general que por la Hermandad del Señor San Pedro en la hermita de Nuestra Señora de la Asumpción de don Manuel Bejarano y Fonseca, Vicario General que fue de esta villa; testó ante Joseph de Rivera el 11 de enero de 1777…".

Como conclusión, la llegada de los Centuriones a la Encomienda de Estepa fue alterando progresivamente el modelo político, económico y social y creando una riqueza que hoy forma parte del patrimonio artístico de los pueblos que formaron parte de su señorío.

[27] APNE, Carta del notario José Rivera y Juárez, Leg. 269. Recogido en PRIETO PÉREZ, J. O. *El marquesado de Estepa en el siglo XVIII…, op. cit.*, p. 271.
[28] Archivo Parroquial de Santa María la Mayor (APSM), Libro V de Registro de Defunciones.

LOS INVENTARIOS DE BIENES DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA LA BLANCA, DE VILLANUEVA DEL ARISCAL, TRAS EL CISMA DE LA VICARÍA SANTIAGUISTA

The inventoires of goods of the parish of Santa María la Blanca, in Villanueva del Ariscal, after the schism of the Vicariate of the Order of Santiago

Rafael MARTÍNEZ BUENO

Resumen

La villa de Villanueva del Ariscal fue donada en 1253 a la Orden Militar de Santiago por el rey Alfonso X. En el siglo XV la villa se convirtió en la Vicaria de la Orden de Santiago para los dominios que esta tenía en el Aljarafe y Marisma. Dicha posición preeminente, como jurisdicción eclesiástica exenta, finalizó en 1873 con el advenimiento de la I República. En Villanueva, como en otros enclaves santiaguistas extremeños, se produjo un cisma, al negarse el vicario, don Joaquín Becerra y Quiñones, a dejar su privilegiado cargo.

Palabras clave

Inventarios de bienes, parroquia de Santa María la Blanca, Villanueva del Ariscal, Vicaría santiaguista.

Abstract

The town of Villanueva del Ariscal was donated in 1253 to the Military Order of Santiago by king Alfonso X. In the 15th century the town became the Vicariate of the Order of Santiago in the domains it had in Aljarafe and Marisma. This outstanding position, as an exempt ecclesiastical jurisdiction, ended in 1873 with the First Republic. In Villanueva, as in other Santiago places in Extremadura, a schism occurred, when the vicar, Don Joaquín Becerra y Quiñones, refused to leave his privileged position.

Keywords

Inventoires of goods, parish of Santa María la Blanca, Villanueva del Ariscal, Vicariate of the Order of Santiago.

Introducción

El día 1 de agosto del año del Señor de 1170 se fundó en Cáceres la Orden Militar de Santiago, patrocinada por el rey Fernando II de León con el objetivo de defender dicha ciudad de los continuos ataques de los almohades.

Estos nuevos soldados de Cristo, surgidos en los confines del reino leonés, llamados por ello "*los hermanos de Cáceres*", fueron bien acogidos por el arzobispo de Santiago de Compostela, don Pedro Gudesteiz, quien al año siguiente recibió al maestre de la nueva milicia, don Pedro Fernández de Fuente Encalada como canónigo de la iglesia de Santiago y a los freires de Cáceres como "*los caballeros del Apóstol*".

El día 5 de julio de 1175 el papa Alejandro III dio la bula de confirmación de la nueva orden militar, aunque dos años antes, en 1173 ya le había concedido la bula pontificia de aprobación. En ella se recoge la finalidad de la nueva milicia santiaguista de esta manera: "*la lucha contra los sarracenos, no por deseos de alabanzas mundanas, ambición de riquezas terrenales o deseos de verter sangre, sino solamente para defender a los cristianos de sus ataques*".

La nueva orden tuvo por fines prioritarios la actividad hospitalaria, para atender a los heridos en los enfrentamientos fronterizos; la defensa de las rutas de invasión que iban del territorio almohade al cristiano; realizar expediciones militares al territorio enemigo; y también la redención de cautivos, es decir, pagar el rescate de prisioneros cristianos en territorio musulmán.

La nueva milicia tuvo que imponerse una serie de normas para su funcionamiento interno, y por ello surgió la "*Regla de la Orden de Santiago*", compuesta por una serie de votos de obligado cumplimiento: la obediencia, la castidad y la pobreza. Estas normas eran debidas a que los santiaguistas se adscribieron a la Iglesia como lo hicieron los monjes de la Orden de San Agustín.

Así pues, la nueva orden se configuraba como una institución religiosa y a la vez militar, sus miembros eran monjes-soldados, los nuevos soldados de Cristo. Además, estaba muy jerarquizada. A la

cabeza de cada convento de clérigos se hallaba un prior, encargado de dirigir en lo espiritual y en lo temporal la vida del convento.

Los santiaguistas tuvieron dos casas principales o conventos: uno en el Reino de León, el convento de San Marcos de León, y el otro en el Reino de Castilla, el convento de Uclés, en la actual provincia de Cuenca.

Los hombres que entraban en la orden podían ser de dos tipos: los freires legos, que luchaban como soldados frente a los almohades, y los freires clérigos que realizaban los servicios espirituales. Los freires legos se organizaban en núcleos económicos denominados encomiendas, al frente de la cual se situaba el comendador, este era el freire más capacitado para dirigirla y era, además, el administrador de los bienes de la encomienda, siendo también el jefe militar de ella. En cada reino había un comendador mayor: en León, Castilla, Aragón y Portugal.

En la nueva orden también existía un órgano de carácter consultivo, formado por los comendadores mayores de cada reino, y así mismo los miembros más notables; todos ellos aconsejaban al maestre; esta institución se conoció como "*Los Trece de la Orden*".

En la cúspide del sistema jerárquico se encontraba el maestre de la Orden Militar de Santiago, la máxima autoridad y jefe militar supremo; este nombraba a los priores, comendadores y a los trece. El maestre estaba subordinado a la autoridad directa del romano pontífice.

El órgano más importante para el buen funcionamiento de la orden era el Capítulo General, que estaba formado por el maestre, los trece, el prior de los clérigos y todos los comendadores. Tenía por finalidad legislar, organizar y evaluar el buen funcionamiento de la orden; se reunían una vez al año por la festividad de Todos los Santos, en dicho Capitulo General se designaban los visitadores que debían inspeccionar durante el año todas las posesiones de la orden.

Hay que comentar igualmente, como una particularidad de la nueva milicia santiaguista, el hecho por el cual las mujeres también podían entrar en la orden, bien como religiosas o bien como seglares, y así aparece recogido en la bula fundacional.[1]

Los santiaguistas fueron acumulando propiedades en un proceso lento y continuado desde el comienzo hasta 1230; pero desde ese año hasta 1270 se produjo la mayor expansión territorial del dominio señorial de la Orden, sobre todo en las zonas[2] fronterizas de Castilla y León, así como en Portugal, y algo menos en el Reino de Aragón. En esta segunda fase de fuerte crecimiento territorial surgió la gran figura de Pelay Pérez Correa, el más afamado maestre que tuvo la Orden Militar de Santiago.

Don Pelay o Pelayo Pérez Correa (1242-1275) participó muy activamente en las conquistas de Jaén, Murcia y Sevilla; durante el cerco de esta última se produjo el episodio más conocido, sin duda, en su biografía, el milagro de Tentudía, acaecido en la zona fronteriza entre las actuales provincias de Huelva y Badajoz en el año 1248. Estando el ejército santiaguista acampado en las inmediaciones de Triana, un contingente militar, al mando del maestre Pelay Correa, realizó una incursión a tierras extremeñas; en esta cabalgada hicieron frente a los musulmanes en la sierra de Huelva, pero se acercaba la noche y la batalla no estaba aún resuelta. El maestre invocó el auxilio de la santísima Virgen, de la que era muy devoto, para que alargara la caída de la tarde y así poder obtener la decisiva victoria sobre el ejército almohade: "*Santa María detén tu día*", le impetró; y en efecto se produjo el milagro, como el bíblico de Josué, el sol se detuvo y Pelay Correa alcanzó una victoria rotunda sobre el ejército enemigo. En acción de gracias por tan fulminante triunfo, mandó edificar una iglesia a la santísima Virgen, a la que se dio esa misma advocación: Santa María de Tentudía.[3]

Si Pelay Pérez Correa fue el gran maestre del siglo XIII, en cambio, el último que tuvo la orden fue don Alonso de Cárdenas (1480-1493), pues tras su fallecimiento los Reyes Católicos "obtu-

[1] W. LOMAX, Derek. *La Orden de Santiago (1170-1275).* Madrid: CSIC, 1965.
[2] MARTÍN, José Luis. *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)*. Barcelona: CSIC, 1974.
[3] LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel. *Pelay Pérez Correa: Historia y Leyenda de un Maestre santiaguista.* Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010.

vieron del Papa Alejandro VI la administración del Maestrazgo de Santiago, administración que juntamente con la de los otros maestrazgos de las órdenes militares se hizo perpetua o en los Reyes Católicos de España por bula del Papa Adriano VI dada el 4 de mayo de 1523".[4]

Villanueva del Ariscal y la Orden Militar de Santiago

El día 23 de noviembre de 1248, festividad de San Clemente, los almohades de Sevilla entregaron el alcázar al rey castellano Fernando III, y este les concedió un mes para que pudiesen vender sus propiedades y salir de la ciudad.

Un mes más tarde, el 22 de diciembre de ese año, se produjo la entrada triunfal del que sería con el tiempo el rey Santo y sus ejércitos, encabezados por los diferentes maestres de las órdenes militares, y en especial por Pelay Pérez Correa, maestre de la Orden Militar de Santiago.

Tras los grandes sacrificios realizados por los santiaguistas en el cerco y conquista de Sevilla, vino la deseada recompensa. El día 21 de febrero de 1253, por tanto, cinco años después de la toma de Sevilla y un año posterior a la muerte del rey Fernando III, su hijo Alfonso X hizo donación a la Orden de Santiago, en la persona del maestre Pelay Pérez Correa, de la alquería conocida como Villanueva Talastar, nombre que luego, con el devenir del tiempo, se convirtió en Villanueva del Ariscal. Ese mismo día, el soberano entregó también a la orden la Torre del Almuédano, con 30 yugadas de tierra alrededor; asimismo los santiaguistas recibieron 1.600 aranzadas de olivar en Mures el día 13 de junio de ese mismo año. Este enclave de Mures, en las marismas del Guadalquivir, ya en el siglo XVI se llamará Villamanrique, y ya en el siglo XIX adquirió el nombre por el que la conocemos hoy, Villamanrique de la Condesa. En 1259 el heredamiento de Torrequemada se añadió a las demás propiedades santiaguistas. Posteriormente, por medio de una permuta se adquirió la alquería de Benazuza, junto a Sanlúcar la Mayor, a cambio del castillo de Termón, cerca de Teruel. Por último, la Orden de Santiago completó sus dominios en el Aljarafe sevillano con la anexión en

[4] MOTA ARÉVALO, Horacio. "La Orden de Santiago en tierras de Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños*, 1962, XVIII, enero-abril, pp. 1-76, p. 16.

1267 de la alquería de Caztalla Talacadí, que fue entregada a la orden por su poseedor, Rodrigo Alfonso, quien recibió a cambio una heredad en Benavente; con el transcurso del tiempo esta alquería pasó a llamarse Castilleja de la Cuesta.

Con estos seis enclaves aljarafeños y la incorporación de la gran encomienda de Estepa, que fue anexionada también en 1267, más el convento de Santiago de la Espada en la capital hispalense, la orden redondeó sus posesiones territoriales en el alfoz sevillano o tierra de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIII.[5]

En el siglo XIV, en concreto el día 5 de noviembre de 1334, el maestre Vasco Rodríguez Coronado (1324-1337) entregó los lugares de Castilleja y Villanueva para su repoblación a doña Elvira Sánchez de Velasco y García, señora de Alhendín y Bobadilla, esposa del almirante mayor de la mar en el reino de Castilla e hija del adelantado de Castilla, Sancho Sánchez de Velasco. La orden le entregó estos dos lugares,

> "con todos sus derechos y rentas a cambio de que la mentada doña Elvira llevase labradores a los dos lugares para que los poblasen. La tenencia de dichos lugares era de por vida, tras la cual debían volver al dominio señorial de la Orden de Santiago. Por otra parte, doña Elvira estaba obligada a pagar anualmente a los priores de San Marcos de León, (…), los diezmos eclesiásticos de la producción".[6]

Entrado ya el siglo XV, Villanueva se convirtió en la Vicaría de la Orden de Santiago para sus seis dominios del Aljarafe. El vicario de Villanueva era, además del párroco de la iglesia, el juez eclesiástico y dependía jerárquicamente del provisor de Llerena, quien a su vez lo hacía del prior de San Marcos de León. Y como bien se ha dicho:

[5] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, ed. *Diplomatario Andaluz de Alfonso X.* Sevilla: El Monte, Caja de Sevilla y Huelva, 1991, pp. 11-12, 13 y 33. HERRERA GARCÍA, Antonio. "Un señorío santiaguista en la Edad Media: Villanueva del Ariscal". *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, 1985, n. V y VI, pp. 95-126.

[6] HERRERA GARCÍA, A. *Villanueva del Ariscal. Historia de mi pueblo.* Villanueva del Ariscal: Ayuntamiento, 1995, p. 45. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV.* 2ª edición. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 62-63 y 72-73.

> "A los priores y vicarios de las órdenes militares se le reconoce por una bula del siglo XV, como prelados exentos, *vere nullius*, de territorio separado en cuanto a la jurisdicción ordinaria, (…) con derecho a usar de mitra, báculo, anillo, pectoral, sandalias y demás ornamentos pontificales (…) conferir órdenes menores; conceder indulgencias; recibir letras Apostólicas y cometérseles a ellos las dispensas matrimoniales; convocar sínodos; nombrar y remover beneficios…".[7]

Un hecho trascendental acaeció en el siglo XVI, que dio un nuevo rumbo histórico a la villa de Villanueva: la venta del señorío propiedad de la Orden de Santiago, a don Jorge de Portugal, conde de Gelves. Como es sabido, el soberano Carlos I era poseedor de todos los maestrazgos de las órdenes militares, heredados de sus abuelos maternos los Reyes Católicos, como ya vimos. Así, el monarca "*consiguió en 1529 del pontífice Clemente VII una Bula mediante la cual podía desmembrar bienes de aquellos maestrazgos y de las encomiendas de dichas Ordenes hasta cierta cantidad*".[8]

Dicha bula fue renovada por el papa Paulo III en 1536. Con esta compra, don Jorge de Portugal, primer conde de Gelves, quien fundó el monasterio de Santa María de Jesús, en Sevilla, quiso igualmente formar un señorío en las ricas tierras del Aljarafe sevillano. Por ello vio una gran oportunidad en dicha operación. Y así, por una Real Cédula de Carlos I, dada en la ciudad de Monzón el 16 de noviembre de 1537, se enajenó la villa de Villanueva del Ariscal del señorío santiaguista en el ámbito jurisdiccional, pero en el ámbito eclesiástico seguía perteneciendo a la Orden de Santiago.

Don Jorge de Portugal compró el Señorío de Villanueva más los dos heredamientos de Almuédano (hoy término de Salteras) y Torrequemada (en el actual término de Gelves) para así incluirlos en su propio mayorazgo. Como bien dijo nuestro querido maestro don Antonio Herrera García: "*La carta de venta del señorío de Villanueva está fechada en Valladolid el día 22 de diciembre de 1537*",[9] y el montante de la venta de la villa ascendió a 9.216.419 maravedís.

[7] MOTA ARÉVALO, H. "La Orden de Santiago…", *op. cit*., p. 16.
[8] HERRERA GARCÍA, A. *Villanueva del Ariscal…*, *op. cit*., p. 68.
[9] HERRERA GARCÍA, A. "La venta de Villanueva del Ariscal al conde de Gelves (1537)". *Archivo Hispalense*, 1984, T. LXVII, n. 206, pp. 3-22. HERRERA GARCÍA, A. *Ibíd.*, p. 75.

Don Luis de Peraza en su *Historia de la Imperial ciudad de Sevilla* nos refiere que don Jorge de Portugal:

> "fue alcaide de los Reales Alcázares y Atarazanas de Sevilla (…) perteneciente a la nobleza lusitana (…) casado con Isabel Colón (…) Condesa de Gelves, Señor de la villa de Villanueva del Ariscal, Señor de Merlina y del Almuédano y Torrequemada (…), descendiente de las dos casas reales de Castilla y Portugal (…) Así mismo el palacio llamado Lomo de Grullo".[10]

Como es sabido, doña Isabel Colón era la hija de Diego, el hijo mayor de Cristóbal Colón, y por tanto la nieta del almirante, quien descubrió el Nuevo Mundo.

En resumen, tras la compra del señorío jurisdiccional a la Orden de Santiago, don Jorge de Portugal se convirtió en el nuevo señor de la villa, así como sus herederos, quienes lo tuvieron hasta comienzos del siglo XIX; mientras que la Orden de Santiago seguía ostentando la administración eclesiástica de Villanueva, como cabeza de la vicaria *vere nullius*, así como del resto de enclaves que la formaban, como ya hemos dicho: los anexos de Torrequemada y Almuédano, y la encomienda de Villamanrique y Benazuza; pues, como es sabido, Castilleja, tras ser comprada el 23 de mayo de 1539 por don Pedro de Guzmán, conde de Olivares, pasó a depender de la jurisdicción eclesiástica del abad de la Colegiata de Olivares.

Hay que decir que,

> "los vicarios de Villanueva tenían esencialmente las señaladas competencias judiciales, pero al mismo tiempo eran los curas de la iglesia de la villa, (y tenían) una pequeña curia (formada por) un teniente de vicario (…), un notario eclesiástico, capellanes, etc. (…) ya en la segunda mitad del siglo XVI".[11]

El fin del Priorato de San Marcos de León: el cisma de Llerena

El proceso de disolución de las jurisdicciones eclesiásticas exentas que constituían los prioratos de las órdenes militares, fue produción-

[10] PERAZA, Luis de. *Historia de la imperial ciudad de Sevilla,* fol. 387v.
[11] HERRERA GARCÍA, A. *Ibíd.*, pp. 53-54.

dose de manera gradual a lo largo de todo el siglo XIX. Dicha jurisdicción la ejercían los prioratos, que, como bien se ha apuntado: "*Eran estos a modo de diócesis, en los que el Prior (...) tenía jurisdicción eclesiástica sobre numerosas parroquias, generalmente muy diseminadas, como enclavadas en distantes y lejanas provincias*".[12]

El día 8 de marzo de 1836, con el Gobierno de Juan Álvarez Mendizábal, por un Real Decreto se suprimieron todos los monasterios y conventos, así como las cuatro órdenes militares (Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa) junto con la de San Juan de Jerusalén, existentes en España. Al año siguiente, en 1837, durante el Ministerio de Calatrava que continuó la política de Mendizábal, se dictó la Ley del 22-29 de julio por la que se establecieron las normas para dicha supresión e incautación de sus bienes. Así, en el artículo primero de dicha ley se nos dice: "*Quedan extinguidos en la Península, islas adyacentes y posesiones de España en África, todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de religiosos de ambos sexos*".

Cuatro años más tarde, en 1841, durante la Regencia del general Espartero, por la Ley del 2 de septiembre, se estipulaba como debía hacerse la venta de los bienes eclesiásticos incautados, y así, en su artículo segundo podemos leer: "*Son igualmente nacionales los bienes derechos y acciones de cualquier modo correspondientes a las fábricas de las iglesias y cofradías*".[13]

En 1851 se produjo el concordato entre la Santa Sede y el Gobierno de España; en él se estableció que la jurisdicción exenta, *nullius*, ejercida por los prioratos sobre parroquias muy distantes y lejanas llegaba a su fin. Para ello estipuló la creación de un nuevo territorio eclesiástico en el que se englobasen un número determinado de parroquias que formarían "*coto redondo*", en el que se ejercería dicha jurisdicción eclesiástica exenta. Este nuevo territorio se llamaría "*Priorato de las Órdenes Militares*", y tendría un prior ejerciendo de obispo del territorio. Todo esto quedó recogido en el artículo nue-

[12] MANZANO GARÍAS, A. "El cisma del Priorato y sus repercusiones en Azuaga, con Llerena y Mérida". *Revista de Estudios Extremeños*, 1960, XVI, septiembre-diciembre, pp. 457-466.
[13] FERNÁNDEZ CATÓN, I. M. *San Marcos de León. Un siglo de historia, 1835-1961.* León, 1961, pp. 19-20. HERRERA GARCÍA, A. *Villanueva del Ariscal y la Orden Militar de Santiago*. Villanueva del Ariscal: Ayuntamiento, 2003.

ve de dicho concordato que dice así*:*

> "Siendo por una parte necesario y urgente acudir con el oportuno remedio a los graves inconvenientes que produce en la administración eclesiástica el territorio diseminado de las cuatro Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, y debiendo por otra parte conservarse cuidadosamente los gloriosos recuerdos de una institución que tantos servicios ha hecho a la Iglesia y al Estado, y las prerrogativas de los reyes de España, como grandes Maestres de las expresadas Ordenes, por concesión apostólica, se designará en la nueva demarcación eclesiástica un determinado número de pueblos que formen coto redondo para que se ejerza en él como hasta aquí el Gran Maestre la jurisdicción eclesiástica con entero arreglo a la expresada concesión y Bulas pontificias. El nuevo territorio se titulará Priorato de las Órdenes Militares y el prior tendrá el carácter episcopal, con título de Iglesia in partibus.
>
> Los pueblos que actualmente pertenecen a dichas Ordenes Militares y no se incluyan en su nuevo territorio, se incorporarán a las diócesis respectivas".[14]

Con el advenimiento de la Revolución de 1868 se dio un giro radical a las jurisdicciones eclesiásticas exentas, pues se suprimió el Tribunal de la Órdenes Militares por un Decreto-Ley del 2 de noviembre de ese año, durante el Gobierno del general Serrano, de tendencia liberal; el 6 de diciembre del mismo, otro decreto estableció que todos los miembros de las órdenes militares tenían que someterse a los tribunales ordinarios.

La proclamación de la I República en 1873 trajo consigo el Decreto del 9 de marzo de ese año, firmado por don Emilio Castelar, por el cual quedaban extinguidas todas las órdenes militares españolas.

Con la llegada del Gobierno moderado del general Serrano se intentó dar un paso hacia atrás, y por un Decreto del 14 de abril de 1874 se restableció de nuevo el Tribunal de las Ordenes Militares.

Esta actitud contradictoria de los diferentes gobiernos españoles hizo que el papa Pío IX proclamase las bulas: "*Quo gravius invalescunt*" y "*Quae diversa civilis indoles*" del 14 de julio de1873;

[14] HERRERA GARCÍA, A. "La incorporación eclesiástica de Villanueva del Ariscal al arzobispado de Sevilla en 1875". *Archivo Hispalense*, 1966, T. XLV, n. 139-140, septiembre-diciembre, pp. 249-257.

por ellas Su Santidad decretó la supresión de las jurisdicciones exentas de todas las órdenes militares españolas, es decir, la de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, y todas las parroquias a ellas pertenecientes debían anexionarse a las diferentes diócesis más cercanas a dichos enclaves. En la bula *"Quo gravius*" se dice lo siguiente*:*

> "Declaramos la supresión y abolición de la jurisdicción eclesiástica de los territorios pertenecientes a las Órdenes Militares juntamente con todos los indultos, privilegios y facultades, aun las contenidas en letra Apostólicas (…) y de hecho la abrogamos y extinguimos, casamos y anulamos y mandamos que por todos sea tenida por enteramente abolida y suprimida. Y con la misma autoridad Apostólica agregamos e incorporamos los Territorios y lugares pertenecientes a las mismas Ordenes a las Diócesis más próximas".[15]

Por tanto, Su Santidad Pío IX lo que hizo fue ratificar el artículo 9 del concordato, y se limitaba a suprimir definitivamente las jurisdicciones eclesiásticas exentas de las dichas órdenes militares españolas.[16]

Para el cumplimiento de la bula "*Quo gravius*", Pío IX nombró un legado apostólico para su cumplimiento, el cardenal Moreno, arzobispo de Valladolid, quien se dirigió al episcopado de las diferentes diócesis para que se hicieran cargo de las parroquias que tenían que ser anexionadas por haber pertenecido al Priorato de San Marcos de León que estaba "*entonces vacante, cuya capitalidad de hecho, aunque no de derecho, estaba en Llerena"; tenía este Priorato dos Provisoratos, uno en Mérida y otro en Llerena, donde residió el último Prior, y en ese momento, en la vacante, el Gobernador eclesiástico, con jurisdicción sobre todo el Priorato*".[17]

Todas las parroquias del Priorato de San Marcos de León se incorporaron a la diócesis pacense, con la excepción de Guadalcanal, Arroyomolinos de León y Cañaveral de León, que se agregaron a la de Sevilla.

[15] MOTA ARÉVALO. H. *Ibíd.*, p. 71.
[16] MANZANO GARÍAS, A. "El cisma del Priorato…, *op. cit.*", p. 458.
[17] MANZANO GARÍAS, A. *Ibíd*., p.459.

En Llerena[18] se encontraba en esos momentos don Francisco Maesso y Durán, quien ejercía la jurisdicción del priorato con el cargo de teniente de gobernador; este de inmediato se opuso a la incorporación, y esta actitud de rebeldía y obstinación llegó a desencadenar el cisma de Llerena, el cual tuvo un carácter ciertamente violento y arrastró consigo otras poblaciones como Mérida, Azuaga y Monesterio.[19] El resto de parroquias, en cambio, obedecieron las órdenes y reconocieron a don Fernando Ramírez y Vázquez, obispo de Badajoz, como su legítimo prelado.

El 15 de marzo de 1874 fue publicado un decreto en el Boletín Eclesiástico del Obispado de Badajoz, en el que se declaraba excomulgado al teniente de gobernador don Francisco Maesso y Durán, quien fue notificado para que entregase "*los sellos, libros y objetos existentes en el gobierno eclesiástico*"; pero se negó a ello y decidió seguir en su cargo encarcelando a los párrocos de Santa María de la Granada y de Santiago, porque se negaron a seguirle en sus pretensiones.

Igual sucedió en Mérida con su provisor, don Miguel Martínez, quien, así mismo, encarceló al clero no cismático que estaba a favor de la incorporación.

También en Azuaga se produjo una fuerte reacción cismática, pues don Antonio Durán Hernández, cura ecónomo nombrado por don Francisco Maesso se negó a reconocer la legalidad de la anexión a la Diócesis de Badajoz tras ser notificado el 12 de marzo de 1874; los sacerdotes que no quisieron seguirle en su obstinada actitud contraria a las directrices episcopales fueron expulsados de la parroquia y se les prohibió oficiar misa e impartir los sacramentos.

Con fecha del 20 de febrero de 1875, con el primer Gobierno de la Restauración presidido por Cánovas del Castillo y tras producirse la proclamación del rey Alfonso XII a finales del año anterior, el Gobernador civil de Badajoz ordenó, a través del Boletín Oficial, a los clérigos cismáticos que entregasen las parroquias a los nuevos

[18] MARTIN BURGUEÑO, M. "El cisma de Llerena" en *Actas IV Jornadas de Historia de Llerena.* Llerena, 2003, pp.301-317.
[19] BARRAGÁN LANCHARRO, A. M. "Aproximación al cisma de Llerena (1874-1875): el caso de Monesterio" en *Actas III Jornadas de Historia de Llerena*. Llerena, 2002, pp. 273-291.

sacerdotes nombrados por el obispo de Badajoz; tras ello finalizó el cisma en Llerena, Mérida, Azuaga y Monesterio; había durado prácticamente un año la actitud de rebeldía e insumisión a la normativa apostólica dictada por S.S. Pío IX.

Esta actitud cismática con algunos conatos de violencia concretos, como hemos visto, tuvo su fiel reflejo, su indudable repercusión en algunas parroquias de la archidiócesis sevillana que pertenecieron igualmente a las órdenes militares, las cuales se opusieron radicalmente, como veremos al menos en algún caso, a la incorporación a la jurisdicción eclesiástica ordinaria.[20]

Los sacerdotes cismáticos del que fue Priorato de San Marcos de León fueron acatando poco a poco las órdenes dadas por el prelado pacense, y todos ellos se fueron retractando de sus posiciones cismáticas. Dichas retractaciones de todos ellos se fueron publicando en el Boletín Oficial del Obispado de Badajoz. En resumen, el cisma de Llerena duró exactamente once meses.

El fin de la Vicaría santiaguista de Villanueva del Ariscal: el cisma

Como ya hemos dicho, el papa Pío IX decretó, por la bula "*Quae diversa*" del 14 de julio de 1873, la supresión de las jurisdicciones exentas de las órdenes militares; y por la bula "*Quo gravius*", también de esa fecha, suprimió la jurisdicción eclesiástica de los territorios pertenecientes a dichas órdenes, los cuales se tenían que incorporar a las diócesis correspondientes más cercanas a ellos.

A la Vicaría *vere nullius* de Villanueva, cabecera de los territorios que en el Aljarafe sevillano tuvo la Orden Militar de Santiago, llegó la notificación de las referidas bulas anunciando la supresión de derecho. En esos momentos ostentaba el cargo de vicario y juez eclesiástico de ella don Joaquín Becerra y Quiñones, ayudado por el teniente de cura don Jose Trigo e Izquierdo. Recordemos como en esos momentos, el vicario ejercía su jurisdicción eclesiástica sobre

[20] HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. "El cisma del Priorato de San Marcos de León y la extinción del Provisorato de Llerena: su repercusión en los enclaves santiaguistas de la provincia de Sevilla". *Torre Túrdula*, 2003, n. 6, pp. 36-38.

Villamanrique, Benazuza, Torrequemada y el Almuédano, y obviamente sobre Villanueva. Ya hemos dicho que Castilleja de la Cuesta fue comprada el 23 de mayo de 1539 por Don Pedro de Guzmán, conde de Olivares y enajenada su jurisdicción eclesiástica santiaguista, pasando a depender esta del abad de la Colegial de Olivares.[21]

Pues bien, llegada la noticia de la extinción de la Vicaría a Villanueva, don Joaquín Becerra se negó a reconocerla y someterse a la autoridad del arzobispo de Sevilla, don Luis de la Lastra y Cuesta. Esta oposición tajante a la incorporación a la sede hispalense por parte del vicario y de su teniente de cura, hizo que la población ariscaleña se dividiese en dos facciones: los que siguieron al vicario en su actitud rebelde, contraria a la anexión pasaron a llamarse "*los excomulgados*", mientras que los partidarios de la incorporación a la mitra hispalense se apodaron "*los lateros*", por el nombre que se le dio a la capilla católica que se instaló en la vivienda de Manuel Moreno Amores, sita en la calle del Horno (actual calle Santísimo Cristo de la Vera Cruz, casa de gobierno número 34).

En el mes de julio de 1874 apareció en las parroquias de los pueblos vecinos un edicto remitido por el "*Dr. D. Ramón Mauri, Pbro., canónigo lectoral de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia, abogado de los tribunales de la nación, provisor y Vicario general de este arzobispado*", alegando que no había surtido efecto la notificación personal que se le hizo al vicario, por lo cual,

> "por medio de edictos que se insertarán en el boletín Ecco. y se fijarán en los canceles de las iglesias parroquiales de Olivares, Sanlúcar la Mayor, Albaida, Castilleja de la Cuesta, Castilleja de Guzmán y Villanueva del Ariscal, (…) si en término previo de tres días, (…) no se somete a esta jurisdicción Ecca., se declarará incurso en la excomunión mayor de la Bula de S.S. Quo gravius, y en las demás que por desobediencia y procedimientos indebidos hubiese incurrido".

Termina el edicto añadiendo: "*Líbrese la correspondiente carta orden al arcipreste de Olivares, acompañándole cinco ejemplares del edicto*". Este va rubricado y datado el 16 de julio de 1874.

[21] HERRERA GARCÍA, A. *El Estado de Olivares*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990, p. 55.

Por tanto, el pueblo de Villanueva estaba irremediablemente dividido; los Libros Sacramentales de la parroquia así lo atestiguan: "*los lateros*" que tenían que bautizar a sus hijos tuvieron que hacerlo en los pueblos cercanos (Espartinas, Olivares, Albaida, Umbrete) mientras que "*los excomulgados*" se siguieron registrando en la parroquia. Y como bien dice don Antonio Herrera: "*desde fines de enero de 1875, hubo un doble registro eclesiástico en Villanueva: el de la Vicaría y el de "la Lata*".[22] El de la Vicaría lo suscribía don Joaquín Becerra y Quiñones, y el de "*los lateros*" don Manuel Gandul, cura ecónomo enviado por el arzobispado hispalense.

El vicario, reacio a someterse, fue excomulgado eclesiásticamente y tuvo que ser sometido por la vía judicial. Con este penoso proceso se ponía fin a la etapa histórica "santiaguista" de Villanueva, que había durado 622 años o 620, si damos por final la proclamación de la bula "*Quo gravius*" por S.S. Pío IX.

El fin del cisma en Villanueva del Ariscal y su incorporación a la diócesis hispalense

Se nos ha conservado, afortunadamente, el acta de incorporación de la ex-Vicaría de Villanueva a la diócesis hispalense; esta nos transmite un vívido cuadro de cómo se llevó a cabo. El notario público del distrito de Sanlúcar la Mayor, don Manuel Bencano Caballero, plasmó toda la ceremonia que se llevó a cabo el 28 de diciembre de 1875, a petición del cura y arcipreste de Olivares don Isaías Alvarez, "*como comisionado por el Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo de esta diócesis para incorporar definitivamente la iglesia de esta enunciada villa a su arzobispado con todo sus efectos y archivos…*". Como ya hemos dicho, el arzobispo en esos momentos era don Luis de la Lastra y Cuesta (1863-1876) que sabemos estaba en esos momentos enfermo de apoplejía, lo que le impidió toda actividad resolutiva en tan críticos años.

La ceremonia propiamente dicha, de la que el notario dio fe, comenzó a la salida del pueblo en dirección a Olivares; allí se encuentra, aún hoy, la llamada Cruz de Velasco, una cruz-humilladero que alberga en una pequeña capillita un retablito cerámico de

[22] HERRERA GARCÍA, A. "La incorporación…", *op. cit*., p. 252.

mediados del siglo XVIII con el madrileño Cristo de los Afligidos y Nuestra Señora de la Compasión, arrodillada al pie de la Cruz.[23] A ese enclave llegó en carruaje el arcipreste procedente de Olivares; allí ya se hallaban reunidos los miembros de la corporación municipal, el juez y numerosos vecinos, quienes vitoreaban a la Virgen y "*al inmortal Pío IX y al Pro-Nuncio de Su Santidad*". Se eligieron dos testigos del solemne acto que comenzaba, recayendo la decisión en José Silva Barrera y don Francisco Osorno y Silva; todos los anteriores y el notario formaron una procesión formada por don Isaías Alvarez y don Manuel Gandul, acompañados por el cura de Albaida y dos presbíteros residentes en Olivares, con el Ayuntamiento presidiendo todo el cortejo.

Se dirigieron a la capilla católica para orar ante ella y luego se encaminaron a la puerta sur de la parroquia, donde finalizó la procesión. Luego, el arcipreste de Olivares, el cura ecónomo de Villanueva y el alcalde don Blas García Limón se presentaron en la casa de la Vicaría, donde preguntaron por el señor vicario; salió la criada y contestó que *se hallaba enfermo, y por ello se lo comunicaría al Teniente de cura, quien al poco tiempo* se presentó, diciendo que representaba al vicario, y mostrando la autorización. Entró en la habitación donde este se hallaba y al salir respondió: "*no podía atender a la petición del Emmo. Sr. Cardenal*". Tras lo cual se levantó acta de todo ello y el teniente de cura se negó a firmarla pues "*tenía que dar cumplimiento a las órdenes emanadas del Tribunal Especial de las Ordenes Militares, cuyo gran Maestre es S. M. D. Alfonso XII*", se negó de nuevo a firmar y lo hicieron los comisionados y testigos.[24]

La comisión se retiró y determinó que el alcalde volviese a ir a la casa del vicario, pero no hubo éxito alguno, tras lo cual el arcipreste mandó "*que se decerrajase la puerta de la iglesia*". El teniente de cura pidió auxilio al alcalde, quien le comunicó que tenía que ayudar al arcipreste, y que nada temiera de los vecinos.

La iglesia se abrió y los comisionados entraron entre gemidos y alabanzas a Dios y a la Virgen por parte de los vecinos. Se reservó el Santísimo en la sacristía y se "*desnudaron*" los altares;

[23] PINEDA GARCÍA, N. *Antiguos retablos cerámicos del Aljarafe*. Sevilla: Diputación Provincial, 2003, pp. 98-99.
[24] HERRERA GARCÍA, A. *Ibíd.*, p. 254.

tras ello, el señor arcipreste revestido y asistido de los presbíteros y los sacerdotes de Espartinas, Umbrete y Sanlúcar la Mayor, "*se dio principio a la reconciliación de la iglesia a la una de la tarde*".[25] Duró una hora esta ceremonia que suponía una nueva consagración del templo. Tras ella se retiraron los presbíteros quienes volvieron a las 15'30 h. en que dio comienzo una solemne procesión.

Esta iba encabezada por la cruz parroquial, se dirigieron a la ermita de la Concepción (antiguamente advocada de San Miguel Arcángel, su titular). En ella y en su cementerio colindante se repitió la misma ceremonia de "*reconciliación*" o de nueva consagración; tras lo cual la comitiva regresó a la parroquia siendo las 17 horas.

El martes día 28 de diciembre, a las 8 de la mañana llegó el señor arcipreste don Isaías al lugar donde se encontraba esperándole la corporación municipal y numerosísimas personas, a lo que habría que añadir una banda de música. Se formó el cortejo procesional, se dirigió a la capilla católica y se oró en ella, tras lo cual se dirigió a la parroquia.

A las 9 de la mañana comenzó la santa misa, a la que asistieron todo el clero, los seminaristas, el arcipreste, revestido de capa pluvial, estaba acompañado por el diácono y subdiácono con dalmáticas, los sochantres de Olivares y Espartinas, más todo el cuerpo de acólitos. En el ofertorio, el arcipreste se subió al púlpito y "*leyó la carta de comisión, la bula Quo gravius y el auto ejecutorio de incorporación definitiva de la iglesia y territorio de Villanueva del Ariscal a este arzobispado*". Terminó la misa y comenzó la procesión, en la que iban el clero, los seglares, forasteros, la corporación municipal y el juez con su suplente, y muchas mujeres portando velas encendidas y rezando por las calles del pueblo; cuando llegaron a la capilla católica sita en la calle del Horno, de donde se sacó el Santísimo, acompañado por el canto del Tantum ergo, y el diácono lo colocó en las manos del arcipreste. Se recogieron los santos óleos y el agua bendita; tras lo cual prosiguió la procesión hasta llegar a la ermita y de allí dirigirse a la iglesia, mientras se cantaba el *Pange lingua* y se acompañaba con música en los intermedios. Una vez en la parroquia, se cantó un solemne *Te Deum.*

[25] HERRERA GARCÍA, A. *Ibíd.*, p. 255.

Terminada la ceremonia, se hizo el inventario de la ropa, enseres y libros existentes en la iglesia y se le dio posesión de todo ello al cura ecónomo don Manuel Gandul, este documento lo firmaron el arcipreste, el ecónomo, el alcalde y los dos testigos. El notario, don Manuel Bencano Caballero lo leyó y lo aprobaron todos los citados. Este documento o acta de incorporación está firmado y fechado en Olivares, a cuatro de enero de 1876.[26]

Con este acto solemne y el correspondiente documento acreditativo que daba fe de él terminaba definitivamente, pues, el período de vinculación de la villa de Villanueva con la Orden de Santiago. Como hemos dicho, habían sido 622 años los que había permanecido en la jurisdicción eclesiástica exenta de la orden. Se cerraba una larga etapa, y, por supuesto, comenzaba otra nueva de vinculación a la diócesis hispalense. Por eso no es extraño que desde ese año de 1876 un nuevo retrato presidiese la sacristía de la iglesia. Se trata de un retrato al óleo realizado por un pintor local y regalado a la parroquia de Villanueva; es el retrato que hizo el pintor José de Castro y Sala "*natural de esta villa de N.S.P. Pío IX y regalo que ace (sic) para la Iglesia de Villanueva del Ariscal*", como reza en la inscripción. Todo un símbolo y fiel reflejo del nuevo período histórico que comenzaba para la vida religiosa y civil de la villa de Villanueva (fig. 1).

El protagonista de la solemne ceremonia de incorporación de la iglesia de Villanueva a la sede hispalense fue, como hemos podido ver, don Isaías Alvarez y Barrera. Primer cura propio de la parroquia de Olivares tras extinguirse la jurisdicción eclesiástica exenta que tuvo la insigne Colegial. Tomó posesión del curato en febrero de 1866, fue nombrado arcipreste y falleció en febrero de 1906; estuvo, por tanto, "*40 años al frente de esta iglesia*". Sus restos mortales se depositaron en el altar de la Concepción, de la que era especial devoto. En su lápida podemos leer: "*R. I. P. A. D. Isaías Alvarez Barrera, natural de Cartaya (Huelva), Arcipreste que fue de este partido y Cura párroco de eta villa por espacio de 40 años, falleció el 15 de febrero de 1906 a la edad de 78 años. Rogad a Dios por su alma*".[27]

[26] HERRERA GARCÍA, A. *Ibíd.*, p. 257.
[27] MESA JARÉN, A. *La Capilla Mayor y la Insigne Colegial de Olivares. Crónicas de una Iglesia.* Facediciones, 2013, pp. 546 y 552.

El inventario de bienes de la parroquia de Santa María la Blanca, de Villanueva del Ariscal, de 1875

El día 28 de diciembre de 1875, el mismo día en que comenzó la solemne ceremonia de incorporación de la parroquia a la mitra hispalense, por la tarde, se hizo el primer recuento de los bienes y "*efectos*" encontrados en la parroquia. Dicho recuento se llevó a cabo en la sacristía en presencia de don Isaías Alvarez, arcipreste y cura de Olivares, más la comisión formada por el nombrado cura ecónomo de Villanueva, don Manuel Gandul, el alcalde de la villa y los testigos ya referidos, ante el notario don Manuel Bencano Caballero.

Inventario de la parroquia

El inventario se comenzó haciendo el recuento de los vasos sagrados de plata existentes: dos cálices y sus patenas; dos copones; una naveta, ampolleta y tasa; más un relicario de plata sobredorada y la diadema de San José.

En el recuento de los tejidos o ropa litúrgica se contabilizaron: once capas de distintos colores (negras, blancas, moradas y encarnadas); siete ternos de diferentes colores (blanco, morado, negro y encarnado); asimismo se inventariaron veinte y cuatro casullas (moradas, blancas, encarnadas y verdes). Más ocho frontales, cuatro paños de púlpito, cinco mangas, una muceta, paño de cáliz, tres cíngulos, ocho paños de hombros y doce albas de hilo.

La partida de libros estaba formada por: quince libros de cuentas y memorias; cuatro de colecturía; un libro de preces; un misal y dos rituales. De los Libros Sacramentales se contaron: nueve libros de bautismos, que comenzaban en 1628 y concluían en 1872; cinco libros de matrimonios, comenzando en 1615 hasta 1851; siete libros de defunciones, el primero desde 1676 hasta 1865, más dos libros de defunciones de párvulos.

El inventario de dichos efectos encontrados en el templo se terminó "*por no haber otras cosas que pudieran inventariarse*"*;* y todo se le entregó a don Manuel Gandul; rubricaron el documento el señor arcipreste, el cura ecónomo, el alcalde y los dos testigos, de lo que dio fe el notario don Manuel Bencano Caballero.

Inventario de la Casa de la Vicaría

Seis días después del primer inventario realizado en la parroquia, se pasó al recuento de los efectos depositados en la Casa de la Vicaría. En la primera habitación, situada a mano derecha de la entrada se hallaron: un incensario de plata; la cruz parroquial de lo mismo; una demanda de metal; una caja de lata "para ostias"; un atril viejo; dos ángeles de madera y un misal.

En el ajuar litúrgico se contabilizaron: el simpecado de la Virgen del Rosario; una caja de madera con el ajuar de la Virgen de los Dolores; más el corazón y los siete puñales de plata sobredorada; el palio y los faldones del paso de la Dolorosa; un sudario del Señor; más una casulla y estola.

En la segunda habitación, a la derecha de la entrada, en la puerta de acceso se había arrancado la tablilla donde aparecía rotulado: "*Archivo de la Vicaría, con dos sellos de la misma en tinta y otro sobre lacre, y arrancado dicho pedazo de madera*".

En definitiva, el archivo había estado custodiado en la Casa de la Vicaría, como vemos. Después se hizo el recuento de los documentos encontrados, los "*papeles*"*,* como refiere el inventario, que estaban en una estantería pequeña: documentos sobre el aforo eclesiástico de vinos y vinagres para vender en Sevilla; patronatos y autos matrimoniales; testamentos; cuentas de fábrica y capellanías; expedientes ejecutivos; discursos pastorales; reales órdenes, etc.

Al finalizar el recuento de los "*papeles*"*,* una nota nos dice: "*Falta los libros corrientes de Bautismo, Matrimonio y Defunciones (...) se hallan en poder de particulares*".

Al finalizar el recuento se le entregaron todos los efectos a don Manuel Gandul, y el señor arcipreste mandó unir este inventario de la Casa de la Vicaría al realizado seis días antes en la parroquia y ambos remitirlos a la Secretaría de Cámara del Arzobispado, el original, y la copia literal para el archivo parroquial; todo ello tras las rúbricas correspondientes.

A los referidos inventarios se añadió una diligencia donde se hacía constar que se remitía a la Secretaría de Cámara el acta general de la incorporación, más el acta levantada en la Casa de la Vicaría, con el inventario "*de los efectos y papeles encontrados*". Rubricaron esta diligencia los mismos.

Inventario de los enseres que no están en la parroquia

A todos estos documentos se adjuntó la "*Lista de los objetos que faltan en la iglesia de Villanueva del Ariscal según los que existían en ella cuando el sismo*" (sic).

Primeramente, se hizo el recuento de los objetos de plata: los cálices, dos pares de vinajeras; dos llaves de los sagrarios; un ostensorio grande de plata sobredorada, cinco coronas marianas grandes y tres pequeñas de los Niños Jesús; dos diademas; tres pares de potencias y corona de espinas, más los casquetes de la Cruz del Santo Cristo; dos arañas; unas ráfagas y un aderezo; una lámpara grande y otra pequeña.

Respecto a las imágenes detallaron las siguientes: la Virgen de la Correa (fig. 2) y la de San Miguel Arcángel.

La ropa litúrgica estaba compuesta por: tres roquetes, siete albas y un paño de hombros.

El último apartado consignado de enseres que faltaban en la parroquia correspondían a la Hermandad del Santísimo Sacramento y así se contabilizaron los siguientes: un palio y guión de tisú; una escribanía y bandeja de plata; dos varas de los alcaldes; dos palios; el Libro del Juramento "*con broches y remates de plata*"; un manifestador de plata (fig. 3); tres demandas de plata; la custodia de asiento, de madera dorada; cuatro blandones de lo mismo y un tabernáculo "*con llave y tres cruces de plata*" para la reserva del Santísimo.

Una nota final se añadió a esta relación de enseres que faltaban en la parroquia, dice así: "*De las demás hermandades faltan libros y algunos otros objetos".*

El inventario de bienes de la parroquia de Santa María la Blanca, de Villanueva del Ariscal, de 1886

Pasado ya el vendaval cismático de Villanueva, diez años después de la incorporación de la parroquia a la jurisdicción eclesiástica ordinaria, se hizo un inventario pormenorizado de todos los objetos y enseres de la misma como no se había hecho nunca.

Descripción del templo, altares, mobiliario, imágenes, cuadros

El documento, muy prolijo y minucioso comienza con una descripción del templo, la primera descripción que hemos localizado después de las reformas en el edificio realizadas por el arquitecto diocesano José Alvarez en el último cuarto del siglo XVIII[28] (fig. 4).

Se nos describe el edificio y se nos dice que tiene órgano (de 1815), coro y facistol, más un púlpito y nueve altares: Santa María la Blanca, titular del templo, en el altar mayor; el Santísimo Cristo de la Vera Cruz, en el sagrario-comulgatorio; el de la Virgen de los Dolores; el altar dedicado a San Antonio de Padua (fig. 5); el del Cristo atado a la columna; el altar de la Virgen de la Sede y Cristo Resucitado; el retablo-cuadro de las Benditas Animas del Purgatorio (fig.6); y por último el altar de la Candelaria (antes conocida como la Purificación).

Luego se pasa a describir el presbiterio y el contenido mobiliar del templo: confesonarios, bancos, faroles, estantes, arcones, sillones, un reloj, un tenebrario, etc. Así mismo se detallan: cinco lámparas de metal y tres de plata; una custodia grande de madera dorada. Se detiene en las imágenes existentes en la parroquia: San Sebastián y Santa Catalina en sendos pedestales; San Antonio Abad, con su cerdito; la Virgen de la Correa, pequeña; San José.

Con respecto a los cuadros se detallan "*veinte y ocho cuadros de lienzo*": el Apostolado; la Virgen, y Cristo como Salvator Mundi; dos de la Inmaculada; Nuestra Señora de Covadonga; Cristo con la Cruz a cuestas; San Pedro; San Francisco abrazando a Cristo;

[28] MARTÍNEZ BUENO, R. "Obras y reformas en la iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal durante el siglo XVIII". *Santiago 93*, 1993, n. 10, julio, s.p.

un Crucificado; Santa Catalina de Alejandría; una Divina Pastora de Almas; San Cristóbal; San Félix de Cantalicio; la Sagrada Familia; "*y un cuadro delicioso de San Joaquín y Santa Ana*", nos dice textualmente el documento. La mayoría de esas obras son copias muy aceptables de Murillo, y la Divina Pastora es de un seguidor de Alonso Miguel de Tovar.[29]

Inventario de la sacristía

Seguidamente se pasó a la sacristía para hacer el recuento de los efectos que había en ella: se detalla primero "*una hermosa pila de mármol para purificar*"; un lienzo de la Virgen del Carmen; un crucificado, en un pequeño retablito en la cajonería; más ocho lienzos: San Rafael; San Juan Evangelista; Pío VI; San Francisco recibiendo los estigmas; Pío IX; Santo Domingo de Guzmán. Más los retratos de los ilustres prelados que fueron hijos de la villa: el Cardenal Delgado y Venegas; don Juan Acisclo de Vera y don Francisco Vicente y Venegas; además del retrato de Fernando VII.

El archivo parroquial

Tras inspeccionar la sacristía, se pasó a inventariar el Archivo parroquial. Con respecto a los libros y documentos que se hallaban ya en él, después de haber estado muchos de ellos, durante el período del cisma, en poder de algunos vecinos de la villa, sobre todo los Libros Sacramentales (Bautismos, Matrimonios y Defunciones), ahora se hizo el recuento pormenorizado de todos ellos, que, al igual que muchos enseres, habían sido reintegrados.

Así, aparecen inventariados los siguientes: los Libros de Bautismos (14); los Libros de Matrimonios (7); Libros de Defunciones (10); varios libros de Memorias. También se detallaron numerosas escrituras de imposición de tributos; otras de capellanías; varios legajos de las Cuentas de Fábrica; la licencia para que el presbítero don Manuel Gandul y Pérez se asigne a la parroquia (en sustitución del último vicario); varios expedientes de pobreza, otros para contraer nupcias, varios sobre las obras y reparos en la Casa de la

[29] MARTÍNEZ BUENO, R. "Una visita a la iglesia parroquial de Santa María de las Nieves de Villanueva del Ariscal en *Hespérides*: *XXII Coloquio Metodológico-Didáctico, Carmona (Sevilla)*, 2007, pp. 197-216, p. 208.

Vicaría, otros sobre ventas de inmuebles y varios de los títulos de propiedad que tenía la parroquia; cuentas de testamentarías; varios de nombramientos de diferentes cargos; documentos sobre el aforo eclesiástico de vinos y vinagres para vender en Sevilla, etc.

De toda la serie documental, el que más nos ha llamado la atención es el titulado: "*Escritura otorgada por D. Francisco Suárez con referencia a sus derechos y obligaciones respecto de la fundación del Sr. Santiago, otorgada por ante D. Manuel González de Sequeira*". El documento hace referencia al legado que hizo el comisario del Santo Oficio de la Inquisición, don Diego de Torres Suazo, a finales del siglo XVII, quien mandó instituir por vía testamentaria, la celebración conjunta de la festividad del Corpus Christi en el día del Patrón Santiago Apóstol, el 25 de julio; para ello dejó una cuantiosa dotación económica y don Francisco Suárez fue el encargado de administrar dicha memoria y costear los gastos de la fiesta. Además, como miembro que era del cabildo de la Hermandad del Santísimo Sacramento, fue el comitente de la imagen procesional de Santiago en 1817, destinada a dicha hermandad y que hemos atribuido a don Juan de Astorga y Miranda.[30]

Objetos de plata

Con respecto a las piezas de plata que aparecen detalladas con su peso en libras y onzas (recordemos que la libra castellana se dividía en 16 onzas y equivalía a 460 gramos), vamos a destacar las siguientes: la cruz parroquial grande y otra pequeña; seis cálices; cuatro copones; una tacita "*para renovar*", un incensario y dos navetas; dos juegos de vinajeras; tres lámparas; la custodia de mano u ostensorio de plata sobredorada; un relicario; cinco coronas; tres rosarios; dos diademas (una de ellas de Santa Catalina, hoy desgraciadamente desaparecida); todos los aditamentos del Cristo de la Vera Cruz y de la Virgen de los Dolores; otro tanto de la Inmaculada y de la Virgen del Rosario; dos demandas del Santísimo; los aditamentos de Cristo Resucitado y de la Virgen de la Sede, ambos sedentes;

[30] MARTÍNEZ BUENO, R. "Una donación a la Hermandad del Santísimo Sacramento de Villanueva del Ariscal que nunca se materializó: la de la imagen procesional de Santiago Apóstol". *Boletín Informativo de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Villanueva del Ariscal*, 2023, n. 28, pp. 26- 33. En una de las comunicaciones de estas mismas actas se publica el mismo documento referido a la propiedad de la imagen, que recientemente ha localizado nuestro amigo Francisco Amores Martínez.

las llaves del Sagrario, dos; todos los enseres de la Hermandad del Santísimo Sacramento; las lámparas de la Virgen del Rosario y la del Sagrario, la concha de la pila bautismal; salero, crismeras, ampolletas, etc.

Ropa litúrgica y de las imágenes

El apartado de vestiduras litúrgicas es, así mismo, amplio y variado, destacando las siguientes piezas: diez capas de diferentes colores, ocho ternos de lo mismo; más de veinte casullas en diferentes tejidos y colores; también se consignaron dos cenefas y dos planetas; cinco manguillas; seis estolas y seis cíngulos; cuatro albas, tres roquetes y nueve amitos; más sesenta purificadores y quince corporales; diez pañitos y ocho palias. Además de dos sobrepellices, cuatro paños de hombros, cuatro paños de púlpito y cuatro colgaduras de damasco.

Tras el ropero de la parroquia, se detallaron las vestiduras de las imágenes: Nuestra Señora de los Dolores; Nuestra Señora de la Candelaria (antes titulada, como ya hemos dicho, Nuestra Señora de la Encarnación), y, por último, Nuestra Señora del Rosario.

Enseres de los altares

Termina el extenso y minucioso inventario de la parroquia detallando todos los enseres de los diferentes altares, lo que el documento denomina "*menaje de los altares*" y que nosotros llamamos el plan de altar. Y así, se enumeran todos los enseres de los diferentes altares del templo parroquial; se comienza por el altar mayor; luego el sagrario-comulgatorio, que actualmente se corresponde con el retablo del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, de estípites, del primer cuarto del siglo XVIII, y dicho sagrario está hoy ocupado por *el Lignum Crucis* de la hermandad. Luego se consigna el altar del "*Señor de la Columna*" y el "*Altar del Señor resucitado*". El cuadro-retablo de las Benditas Animas del Purgatorio, de estilo rococó es el siguiente en detallarse. Se termina repasando el retablo-camarín de la Virgen de los Dolores, de estilo neoclásico y realizado en madera estucada y pintada imitando los jaspes y mármoles de colores, el cual

hemos documentado que se hizo en el primer cuarto del siglo XIX[31] (fig. 7); el de la Virgen del Rosario y el de la Candelaria.

Ermita de San Miguel

El último apartado del extenso inventario es el correspondiente a la "*Ermita de San Miguel (vulgo Concepción)*"*;* situada extramuros de la villa, junto al camino de Sevilla y al lado del barrio de Portugalejo (fig.8). Se comienza describiendo el altar mayor, donde se encuentra la Inmaculada o Pureza, que es como se la conoce en el pueblo, flanqueada por las imágenes de talla de San Ramón Nonato y San Ginés, el Patrón de la vendimia en el Aljarafe; luego se detalla el ajuar o ropero de la Purísima.

Dos altares colaterales se hallan en dicha ermita: el de San Miguel Arcángel, primitivo titular de ella y el de San Francisco de Asís. Concluye el inventario detallando las imágenes y cuadros que se hallaron en la sacristía, entre los que destacamos el Cristo gótico-doloroso de la segunda mitad del siglo XIV, y que originariamente perteneció a la viga de imaginería que estaba en el arco toral de la parroquia, junto a la Virgen y San Juan.[32]

Finaliza el inventario de la ermita enumerando los pasos de las imágenes procesionales que se guardaban en dicho recinto, convirtiéndolo en la práctica en un "*almacén de pasos*", como lo hemos denominado en alguna ocasión.

En el apéndice al documento se inventariaron asimismo el Monumento Pascual para los Santos Oficios del Jueves Santo y además "*cuatro hermosos blandones de madera dorados, y otros cuatro pintados*".

Finaliza el documento con la rúbrica del párroco de Villanueva, que estuvo en comisión durante más de diez años, don Ezequiel Santana Amado (1876-1888) y con el sello de la parroquia de Santa María la Blanca.

[31] MARTÍNEZ BUENO, R. "Devoción y mecenazgo en la iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal a principios del siglo XIX: un caso particular, las hermanas Zerpa". *Boletín Informativo de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Villanueva del Ariscal*, 2022, n. 41, cuaresma, pp. 38-41.

[32] MARTÍNEZ BUENO, R. "El Patrimonio artístico de la Hermandad de la Vera-Cruz (siglos XVI-XIX)". en *Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Vera-Cruz: XXV Aniversario de su reorganización (1981-2006)*, 2006, pp. 49-127, pp. 61-69.

Conclusión

Como hemos podido apreciar, después de diez años transcurridos desde la extinción de la Vicaría santiaguista que trajo el traumático cisma para la villa y tras la incorporación a la jurisdicción eclesiástica ordinaria de la diócesis hispalense, la calma había vuelto a la parroquia y al pueblo en general; también habían "regresado" los numerosos libros y enseres que se encontraban diseminados en manos de feligreses particulares, como hemos podido apreciar.

Si tuviéramos que sintetizar lo que supuso el fin de la jurisdicción eclesiástica exenta de la Orden de Santiago, lo haríamos con dos patéticas imágenes, realmente penosas para los dos cargos que más las sufrieron, el vicario don Joaquín Becerra y Quiñones, y su teniente de cura don José Trigo e Izquierdo; estas dos imágenes, si realmente las vieron, y que se les quedarían marcadas en sus retinas y en sus almas: la tablilla rotulada con el nombre de "*Archivo de la Vicaría*", con sus sellos correspondientes, que fue arrancada y tirada al suelo; y la otra el brutal acto de "*descerrajar*" la puerta de la iglesia y esta, posteriormente, volverla a consagrar. Debió ser muy duro para ellos, pues se ponía punto y final a más de seis siglos de exenciones y privilegios de la villa que perteneció a la poderosa Orden Militar de Santiago.

Por el contrario, la otra imagen que simbolizaría la nueva realidad histórica asumida ya y normalizada en el año de 1886, cuando se hizo el inventario detallado, y por eso en él también apareció: el retrato de S.S. Pío IX, pintado por un lugareño y regalado a la parroquia, seguramente con todo el amor del mundo, y que desde 1876 presidió la sacristía, junto al de los ilustres y eminentes prelados que la villa de Villanueva había "regalado" a la gran historia de la Iglesia española.

Apéndice documental

[Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Sección Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04.831]

INVENTARIO DE LOS EFECTOS ENCONTRADOS EN LA IGLESIA PARROQUIAL (1875)

En la Villa de Villanueva del Ariscal a veinte y ocho de Diciembre de mil ochocientos setenta y cinco; Reunidos en la Sacristía de la Iglesia Parroquial de la misma, el señor D. Isaías Alvarez, Cura y Arcipreste de la de Olivares, con arreglo *á* la Comisión que al efecto se le tiene conferida; el Cura D. Manuel Gandul, el señor Alcalde D. Blas Garcia Limon, los testigos D. José Silva Barrera y D. Francisco Osorno Silva, con la asistencia de mi el infraescrito Notario; se procedio al inventario de todos los efectos, ropa, papeles y libros que en la enunciada Sacristia se encontraron en la forma que continuacion se espresa.

INVENTARIO

Efectos de Plata

Primero: Dos calis y dos patenas de plata.

Segundo: Dos copones de plata grandes y otro chico, tambien de plata.

Tercero: Una naveta de plata, una ampolleta y una tasa tambien de plata.

Cuarto: Un relicario de plata sobredorada y una diadema del Patriarca tambien de plata.

Ropa

Quinto: Tres capas negras de Damasco con galones de seda y corchetes de plata.

Sesto: Otra Id. blanca franja de seda, corchetes de plata.

Setimo: Otra Id. tisul (sic) blanco a ramos, franja de oro, corchetes de plata.

Octavo: Otra Id. como la anterior, muy deteriorada.

Noveno: Otra Id. de seda morada clara á ramos plateados en el fondo, con su palia, franja tambien de plata y dos broches de Id.

Decimo: Otra Id. inselvivle, color morado, franjas de seda, pasadores de Id.

Undécimo: Otra Id. encarnada, ramos de plata, con dos corchetes de Id.

Duodecimo: Otra Id. Damasco encarnado, franja de seda, dos corchetes de plata.

Decimo tercero: Otra Id. de Id. verde.

Decimo cuarto: Un terno blanco á ramos verdes, galon de seda.

Decimo quinto: Otro Id. blanco á ramos, galon de oro.

Decimo sesto: Otro Id. tambien blanco á ramos, galon de seda.

Decimo setimo: Otro Id. Tisul, franja de oro y la casulla á ramos tambien de oro.

Decimo octavo: Otro Id. morado á ramos, galon de seda.

Desimo noveno: Otro Id. raso encarnado liso, galon plateado.

Vigesimo: Otro Id. deteriorado raso encarnado liso, galon plateado.

Vigesimo primero: Otro Id. deteriorado, bordado en oro.

Vigesimo segundo: Cuatro casullas de damasco morado, con dos planetas.

Vigesimo tercero: Cuatro Id. franja de seda, con su bolsa y paño, como todas las anteriores.

Vigesimo cuarto: Cuatro Id. blancas.

Vigesimo quinto: Nueve Id. encarnadas, cuatro con franja de oro; dos de plata y tres de seda.

Vigesimo sesto: Tres Id. verde.

Vigesimo setimo: Ocho frontales blancos, dos encarnados, dos morados y uno negro.

Vigésimo octavo: Cuatro paños de pulpito, dos blancos, uno encarnado y otro morado.

Vigesima novena: Cinco mangas, dos negras, una morada y dos blancas.

Vigesima desima: Una muzeta blanca, con franja dorada.

Vigesima undesima: Un pañito de calis blanco, con borlas de oro.

Vigesima duodesima: Ocho Paños de ombros, dos blancos, dos encarnados, dos morados, uno seleste y otro verde.

Vigesima desima tercia: Doce albas de hilo encage de la misma clase.

Libros

Vigesima desima cuarta: Quince libros de memoria y cuentas.

Viesima desima quinta: Cuatro Id. colecturía.

Vigesima desima sesta: Dies legajos de ordenes y boletines.

Vigesima desima setima: Un libro de preses.

Vigesima desima octava: Un misal.

Vigesima desima novena: Dos rituales

Trigesima: Nueve libros de bautismos, que empiezan e mil seiscientos veinte y ocho y terminan en mil ochocientos setenta, y otros desencuadernados, en mal estado y de años anteriores.

Trigesima primera: Cinco de matrimonios, desde mil seiscientos quince á mil ochocientos cincuenta y uno.

Trigesima segunda: Siete de óbitos, uno desde mil seiscientos setenta y seis á mil setecientos cuarenta y cinco, otro que termina en mil setecientos setenta y nueve; otro en mil ochocientos seis; otro en mil ochocientos cincuenta y uno; otro en veinte y tres de Diciembre de mil ochocientos sesenta y seis, con otros dos de párvulos que principia el primero en mil setecientos noventa y tres y el segundo en mil ochocientos tres.

Dándose por terminado el acto, por no haber otras cosas que pudieran inventariarse, y entregandose de todo el D. Manuel Gandul, firmando con el Señor Arcipreste, el Señor Alcalde y testigos de que doy fe.

Isaias Alvarez (firma) Manuel Gandul (firma)

Blas Garcia (firma) Francisco Osorno (firma)

José Silva (firma) Manuel Bencano Caballero (firma)

En Villa de Villanueva del Ariscal á 3 de Enero de mil ochocientos setenta y seis; el Señor D. Isaias Alvarez, cura y Arcipreste de la de Olivares, acompañado de D. Manuel Gandul, del Teniente de Alcalde D, Manuel Alamo Borrego y de los testigos D. Jose Silva Barrera y D. Francisco Osorno Silva, con la asistencia de mi el Notario; resultando sierta la sospecha que se tenia de haberse ausentado el Sr. Becerra, pasaron *á* la Casa de la Vicaria, para proceder al inventario de todo lo que en la misma se encontrara, y constituidos en ella, se dio principio en la forma que acontinuacion se espresa.

INVENTARIO

En la Sala y Alcoba de la habitación de la derecha de la entrada de dicha casa se encontró

Efectos de Plata y otras cosas

1º. Un Incensario de plata y la Cruz grande de la Parroquia, tambien de plata.

Una demanda de metal, una caja de lata para ostias; un atril viejo, dos Angeles de madera, y un misal viejo.

Ropa

2º. Una Casulla blanca vieja, una estola de Id. y un simpecado de terciopelo encarnado, viejo de la Virgen del Rosario, con sus cordones con borlas y sin cruz.

3º. En una caja de madera se hallaba un vestido de la Virgen de los Dolores de Terciopelo negro, el bestido bueno de Id. con las estrellas de oro, un Manto tambien de terciopelo con flecos de oro o dorados; un corazon con los siete cuchillos de plata sobredorada; cuatro fardones negros de veludillo; ocho mangas de de Id.; cuatro caidas; el Palio de la Virgen de terciopelo negro con fecos dorados; tambien contenia la anterior espresada caja, ota mas pequeña con dos pañuelos de la Virgen; dos singulos del vestido bueno; una estrella del mismo; una toca de hilo blanco; una tohalla de la Cruz; un sudario del Señor; unas naguas blancas de la Virgen y un cueyo

blanco de encaje.

Papeles

Pasando *á* la segunda pieza de la derecha de la entrada de la prenominada casa, la que tenia una puerta de Mampara, en la que estaba clavada un pedazo de madera, que tomaba parte del bastidor y de dicha puerta, cubierto con una tira de papel blanco y escrito en el mismo "Archivo de la Vicaria" con dos sellos de la misma, en tinta y otro sobre lacre, y arrancado dicho pedazo de madera, se entró en una habitación en la que se hallaba solamente un estante pequeño, el cual contenía los papeles y documentos siguientes.

4º. Un royo que se titulaba acto ejecutivo. Otro Id. de aforo eclesiastico de vinos y vinagres, para introducir en Sevilla.

5º. Otro Id. del patronato de Francisco Diaz de Agüero.

6º. Otro Id. de ordenes impresas, de barios *años.*

7º. Otro Id. de matrimonios antiguos y modernos y Dos Id. de causas.

8º. Otro Id. de pedimentos y papeles suertos.

9º. Otro Id. de autos matrimoniales y demandas sobre cumplimientos de palabra de casamiento.

10º. Otro de autos ordinarios de eclesiásticos y seglares, de varios años y diferentes asuntos.

11º. Otro de tributos impuestos y redimidos, de todas clases.

12º. Otro de dimisoria para recibir ordenes mayores y menores.

13º. Otro: Testamentos y concursos del Dr. Diego Martin Hidalgo.

14º. Otro: Cuentas de Fabrica desde mil ochocientos cuarenta y cinco hasta el setenta y tres.

15º. Otro: Testamentaria.

16º. Otro: Espedientes varios.

17º. Otro: Capellania de Doña Juana de Pineda, D. Diego Martin Hidalgo, D. Pedro Luis de la Parra, D. Pedro romero de Pineda, D. Marcos Barrera, D. Francisco Garcia Baena, Martin de Escobar, Isabel Gallardo, B. P. F., Bartolome de S. Pedro Mercenario (sic) Descalso.

18º. Otro: Autos matrimoniales.

19º. Otro: Id. Ordinarios y seglares de varios años.

20º. Otro: Papeles tocantes á Villanueva.

21º. Otro: Auto de aprobacion de Capellanias por Alonso Bello, y Juan Sanches, Pedro Martin Criado, Leonor Quintanilla, Pedro Criado, Francisco Pineda, Tomas Torres, Juan Pineda, Diego Martin Hidalgo, Bartolome Martin, Pedro Garcia de la Parra, Luis Pineda, Maria Sanchez, Pedro Luis de la Parra, Luis Martin Cerero, Diego Torres, Francisco Criado, é Ines Vega.

22º. Otro: Espedientes de requisitos para ordenes.

23º. Otro: Autos sobre varios asuntos relativos a Villamanrique.

24º. Otro: Capellanias fundadas en Villamanrique por Francisco Bernal, Sebastian Colcheros y Juan Cabello, Antonio Velazquez, Jose Blanco, Pedro Ignacio Dias, Martin de Vera, Juana Bello, Dorotea Pelaes Navarrete y Dionicio Garcia.

25º. Otro: Capellanias fundadas en Villamanrique por Alonso Blazquez, Exma. Sra. Doña Blanca Enriquez, Pedro Ignacio Dias de Vera, Capitan Antonio Blazque, Juan Cabello y Sebastiana Colcheros, D. Francisco Bernal de Solis, D. Martin de Vera y D. Jose Blanco.

26º. Otro: Espedientes Matrimoniales.

27º. Otro: Espedientes ejecutivos. Varios papeles sueltos.

28º. Tres: Id. Id.

29º. Otro: Id. Id.

30º. Cinco royos de diferentes ordenes.

31º. Otro de Arboles de parentesco y dispensas.

32º. Otro de Papeles sueltos.

33º. Otro Discursos pastorales y correspondencia oficial.

34º. Dos Cuadernos de reales ordenes numero primero y tercero.

35º. Otro Royo sobre Capellanias.

Nota: Falta los libros corrientes de Bautismo, Matrimonio y Defunciones, y otros efectos que, según informes, se hallan en poder de particulares, lo que se hanota (sic) *á* los efectos oportunos.


N.S P. PIO IX















NUEVAS FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL PINTOR DOMINGO MARTÍNEZ. EL CASO DE ALGUNAS DE SUS OBRAS PARA UMBRETE

New iconographic sources by the painter Domingo Martínez. The case of some of his works for Umbrete

Juan Carlos MARTÍNEZ AMORES

Resumen

El presente trabajo pretende profundizar en el asunto de las fuentes iconográficas empleadas por el pintor sevillano Domingo Martínez (1688-1749) para componer sus obras. En este caso se aportan dos grabados provenientes de un libro holandés inéditos hasta ahora en el panorama artístico hispalense, analizando su uso en dos de las pinturas que Martínez realizó para la parroquia de Umbrete. Asimismo se trata de demostrar que dicho libro formó parte de su biblioteca y que por tanto pasó a manos de su yerno y discípulo Juan de Espinal, quien igualmente hizo uso de dichas estampas en algunas de sus obras.

Palabras clave:

Domingo Martínez, pintura sevillana, fuentes grabadas, biblioteca, Umbrete.

Abstract

The present work tries to go deeper into the iconographic sources used by the Sevillian painter Domingo Martínez (1688-1749) to compose his works. In this case, two engravings from a Dutch book unpublished up to now in the Sevillian art scene are provided, analyzing their use in two of the paintings that Martínez made for the parish of Umbrete. It also tries to demonstrate that book was part of his library and therefore it passed into his son-on-law's hands, his disciple Juan de Espinal as well, who also used those prints in some works.

Keywords

Domingo Martínez, sevillian painting, engraved sources, library, Umbrete.

Introducción

Hace unos años, en este mismo marco de las Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla organizadas por ASCIL, abordamos el tema de las fuentes grabadas empleadas por el pintor sevillano Domingo Martínez (1688-1749) para elaborar sus pinturas, circunscribiendo el asunto a algunas de ellas localizadas en Umbrete.[1] En concreto nos ocupamos de las mejores obras de dicho pintor que se conservan en la villa arzobispal –san Juan Bautista y santa Bárbara– señalando algunas estampas como posibles modelos de las mismas, aunque dejábamos el asunto abierto a futuras modificaciones. Para la primera de las citadas proponíamos influencias derivadas de composiciones grabadas por Simone Cantarini, Rafael Sadeler, Santiago Callot y Jan Müller, mientras que para la segunda hicimos lo propio con obras de Antoine Wierix, Johan F. Greuter y del ya citado Callot.

En esta ocasión volvemos a incidir sobre el asunto, ya que en el transcurso de los años hemos identificado otras posibles fuentes que pudo usar Martínez y que descartarían a algunas de las que acabamos de enumerar. No nos ocuparemos ahora del lienzo del Bautista –del que mantendríamos las fuentes propuestas en su día– sino que lo haremos de nuevo con el de santa Bárbara y con otra obra de nuestro autor que atesora la parroquia umbreteña, ciertamente menos conocida, pero también merecedora de atención como es el retrato del arzobispo Salcedo que se conserva en la sacristía de dicho templo.

Nuestra propuesta de fuente

No vamos a detenernos en exceso sobre la opinión negativa que mereció el empleo de grabados por parte de Martínez para componer sus pinturas, proveniente principalmente de la crítica ilustrada con Ceán Bermúdez y Antonio Ponz a la cabeza y que perduró a través

[1] MARTÍNEZ AMORES, Juan Carlos. "Domingo Martínez en Umbrete. Una contribución al estudio de sus fuentes grabadas" en Fílter Rodríguez, José Antonio, coord. *Actas VII Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla: El Aljarafe Barroco. Olivares-Salteras-Albaida del Aljarafe, 18, 19 y 20 de marzo de 2010*. Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, 2010, pp. 375-391.

del tiempo hasta no hace mucho.[2] Hoy ese juicio injusto no sólo está superado –demostrando el correcto e "inteligente" uso de las estampas por parte del pintor– sino que se han ampliado los conocimientos que se tenía al respecto gracias a nuevas investigaciones.[3] A ello ha contribuido en no poca medida el hallazgo del inventario de su biblioteca –sobre la que incidiremos a continuación–, que demuestra que estamos ante un artista con una vasta cultura y con inquietudes intelectuales ciertamente no muy pródigas en el panorama sevillano de la época.

A las fuentes que la historiografía ha ido señalando a lo largo de los años para la obra en general de Domingo Martínez, añadimos ahora otras que a nuestro juicio sirvieron al pintor en no poca medida para el proceso de elaboración de las dos pinturas antes citadas. Mas esta propuesta que lanzamos la hacemos extensiva a otras producciones ejecutadas a lo largo de su carrera y en las que no vamos a detenernos aquí.

El referido inventario de la biblioteca de Domingo Martínez ya ha sido anteriormente estudiado, aunque por desgracia la identificación cierta de gran parte de sus fondos sigue siendo una cuenta pendiente, lo que va a dificultar en no pocas ocasiones emitir juicios seguros sobre el empleo concreto de muchos de ellos, aunque no cabe duda de la importancia que jugó la misma en la formación del artista.[4] Sumamente detallado, dicho inventario va a recoger no sólo libros sino también un nada despreciable número de grabados, siendo ambos conjuntos de temática variada –ciencia, tratados artísticos, crónicas de eventos, emblemas, ornamentación, fábulas...–, aunque lógicamente prevalecerán los asuntos religiosos.[5]

---

[2] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, T. III, p. 74. PONZ. Antonio. *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 488.

[3] NAVARRETE PRIETO, Benito. "… *El buen uso de las estampas*… Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez" en Pleguezuelo, Alfonso, ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación el Monte, 2004, pp. 75-85.

[4] QUILES GARCÍA, Fernando. "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en Navarrete Prieto, Benito, dir. *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2017, p. 63.

[5] ARANDA BERNAL, Ana María: "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII". *Atrio*, 1993, n. 6, pp. 63-98. Ídem. "Apéndice documental" en Pleguezuelo, A., ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, op. cit., pp. 131-161.

La nuevas fuentes que proponemos en este trabajo están contenidas en un libro cuya presencia en las bibliotecas sevillanas de los siglos XVII y XVIII no es precisamente habitual, y menos aún su uso entre los artistas de dicho ámbito y época. Tanto su procedencia como el contexto en que se desarrolla su génesis nos han hecho cuestionar en más de una ocasión que realmente formara parte de la biblioteca de Martínez, pero –como veremos a continuación– la más que evidente dependencia formal de las pinturas con algunas de las estampas contenidas en el mismo invitan a pensar que efectivamente lo poseyó e hizo uso de él.

El libro en cuestión es un volumen en folio con el título *Alle de Wercken van den Heere Jacob Cats*, editado en Amsterdam en 1658. Su autor es el neerlandés Jacob Cats (1577-1660), polifacético personaje que se dedicó a actividades tan variopintas como la abogacía, la diplomacia, la agricultura y la literatura.[6] Tanto su nacionalidad como sus creencias calvinistas lo convierten en algo exótico y aún antagónico en el contexto hispánico de la época, pero entendemos que el hecho de que sus obras –y más en concreto esta que nos ocupa– tuvieran un componente mayormente moralista y edificante van a evitarle posturas hostiles por parte de la censura.

Escrito íntegramente en neerlandés, se trata de una recopilación de diversas obras de su autor –de hecho su título traducido al castellano reza de forma algo pretenciosa, *Todos los trabajos del señor Jacob Cats*–, que son piezas de distinto género –fábula, emblemática, poesía–, pero todas con el denominador común de la ya mencionada intención moralizante. No obstante, lo que realmente nos va a interesar del libro es que está ilustrado con un abundante número de grabados abiertos a buril, de distinto tamaño, irregular calidad y variada temática.

Su encaje en la biblioteca del pintor viene propiciada por la concordancia que hallamos con una de las obras inventariadas, concretamente la descrita como *"Un tomo con estampas de varias disposiciones de fábulas, juguetes y países, y al principio tiene pe-*

[6] *Jacob Cats* [en línea]. [Consulta: 14 de febrero de 2023]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Jacob_Cats

gada una estampa de una matrona".[7] A priori todo apunta a que se trata del mismo volumen, tanto por la descripción de su contenido como por el formato del mismo (folio), pero reparamos en un detalle que reforzará aún más nuestra teoría: nos referimos a la alusión a la "matrona" que figura al comienzo del libro y que identificamos con la primera de las estampas que expondremos más adelante.

Llegados a este punto cabría preguntarse cómo una obra de tanta rareza y peculiaridad llegó a manos de Martínez, lo que por otro lado tampoco debería extrañarnos en exceso si echamos un vistazo al ya referido inventario de su biblioteca, donde encontramos no pocos títulos con un alto nivel de erudición. Creemos que no sería descabellado para esta cuestión sacar a relucir la estrecha relación que mantuvo el pintor con el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, quien lo consideraba su artista preferido y habitual asesor en las numerosas empresas que aquel patrocinó. El prelado –personaje de reconocida y contrastada cultura– llegó a tener una vastísima y variada biblioteca que a su muerte legó a la Mitra hispalense y que en 1793 se abriría al público, siendo el germen de la Biblioteca Arzobispal.[8] Expuesto todo esto, ¿influiría Salcedo en Domingo Martínez para la adquisición de parte de sus fondos bibliográficos? No sería muy aventurado pensar esto, pero lo cierto es que no deja de ser una mera hipótesis. De lo que sí queda constancia –gracias al testimonio de Ceán Bermúdez–[9] es que dicha biblioteca, junto con sus dibujos y grabados, la heredó tras su fallecimiento el pintor Juan de Espinal Narváez (1714-1783), discípulo y yerno de Martínez. Precisamente –y como mostraremos al final del trabajo– también hemos identificado en obras de Espinal las mismas fuentes que proponemos ahora, lo que por otra parte justifica y avala nuestra propuesta.

[7] ARANDA BERNAL, Ana María. "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII"..., *op. cit.*, p. 85. Ídem. "Apéndice documental"..., *op. cit.*, p. 159.
[8] ROS, Carlos. *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la Sede Hispalense*. Granada: Ediciones Anel, 1986, p. 213. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Córdoba: Obra Social y Cultural de Cajasur, 1997, pp. 425 y 427.
[9] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*..., *op. cit*., T. II, p. 32.



Figura n. 1: Domingo Martínez, Santa Bárbara, ca. 1735.
Parroquia de Ntra. Sra. de Consolación, Umbrete

Santa Bárbara (Figura n. 1)

Pese a no estar documentada –el primero que se la atribuye es Ceán Bermúdez–[10] esta pintura –mide 3,23 x 2,08 metros– siempre ha sido una de las más celebradas del catálogo de Domingo Martínez,[11] considerándose incluso en alguna ocasión como su mejor obra conocida.[12] Se ha venido datando entre los años 1733-1735 y forma parte de un grupo de obras que le habría encargado el arzobispo Salcedo para decorar la flamante parroquia de la villa de Umbrete, de cuya construcción el prelado había sido asimismo impulsor y patrono. Desde su ejecución –y exceptuando algunos períodos– ha presidido una capilla situada a los pies de la nave del Evangelio del referido templo, estando encastrada en un sencillo retablo-marco de la misma época.

La pintura destaca tanto por su belleza como por lo correcto de su ejecución. En el centro de la composición se representa a santa Bárbara sentada y rodeada de elementos que nos recuerdan su martirio: mientras que unos ángeles en el plano inferior portan las varas, el flagelo, un tridente curvo y el rastrillo –instrumentos que según la tradición le aplicaron en su suplicio–, ella sostiene entre sus brazos la espada con que fue decapitada y la palma martirial. No podía faltar su principal atributo iconográfico, la torre donde fue encerrada por su padre con las tres ventanas –dos en el propio cuerpo de la torre y uno en el mirador– en recuerdo de la Santísima Trinidad, a la que Bárbara profesaba una gran devoción. Un detalle que pasa inadvertido es el medallón con la custodia u ostensorio que luce la santa en el pecho –lo normal es que lo porte en una de sus manos– y que evoca su condición de abogaba ante la muerte repentina, es decir, sin haber recibido los sacramentos de la confesión, extrema unción y comunión. En la parte superior del lienzo otros ángeles se disponen

[10] Ídem. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, *op. cit*., T. III, p. 76.

[11] SORO CAÑAS, Salud. *Domingo Martínez*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1982, pp. 47 y 126. VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1986, p. 318. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, p. 530. VALDIVIESO, E. "Santa Bárbara" en Pleguezuelo, A., ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo..., op. cit*., p. 192.

[12] VALDIVIESO, E. y SERRERA, Juan Miguel. *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su Pintura*. Sevilla: Diputaciones de Barcelona, Madrid, Sevilla y Valencia; Ayuntamiento de Aranjuez, 1982, p. 182, n. 74.

a colocarle coronas de laurel y flores, simbolizando respectivamente la victoria y la virginidad. Poco frecuente en las representaciones de la santa y que por tanto singulariza nuestra pintura es la secuencia de la muerte del sátrapa Dióscuro –padre de Bárbara–, quien después de decapitarla fue fulminado por un rayo y convertido en cenizas, de ahí la vinculación de ésta con las tempestades y la artillería.[13]

Exceptuando nuestro anterior trabajo,[14] nunca han sido objeto de estudio las fuentes formales e iconográficas de esta pintura; a lo más, los autores que se han ocupado de ella han hecho referencia a la posible influencia que el arte francés ejerció en la misma propiciada por el contacto que tuvo Martínez con Jean Ranc, que acompañaba a la Corte de Felipe V en la estancia de los reyes en Sevilla durante el conocido como Lustro Real (1729-1733). Así lo advertimos en aquella ocasión, poniendo asimismo de relieve la complejidad que supone partir de cero para una tarea de estas características. De los modelos que señalamos entonces sólo mantenemos una estampa de Antoine Wierix representando a santa Inés y de la que el pintor pudo servirse para ciertos detalles del vestido de la santa, sobre todo las mangas y el corpiño. Todos los demás quedan descartados tras localizar el que exponemos a continuación, tratando de demostrar que Martínez lo usó para componer su obra.

En el referido libro de Jacob Cats se incluye una obra cuyo título traducido del neerlandés es *Lamento de doncellas y consejos para las mismas; también algunos himnos edificantes y profundos*. Se trata de un conjunto de poemas con un evidente tono moralista cuyo tema central son las virtudes del matrimonio y los consejos que el autor ofrece a las doncellas en edad casamentera, recurriendo para ello incluso a ejemplos de personajes bíblicos pese a que algunos pasajes rezuman una velada sensualidad.[15]

[13] Sobre la iconografía y hagiografía de santa Bárbara ver las siguientes obras: FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950, p. 56; HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987, p. 66; VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada, 2*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 896-903; RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, T. II, V. III, pp. 169-178; LEONARDI, A., RICCARDI, A. y ZARRI, G. *Diccionario de los santos*. Madrid: San Pablo, 2000, V. I, pp. 301-302; y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 82.

[14] Ver nota número 1.

[15] GRIJP, Louis Peter. *Jacob Cats (1577-1660): Klagende Maeghden en andere liederen* [en línea]. [Consulta: 14 de febrero de 2023]. Disponible en: https://www.liederenbank.nl/bronpresentatie.php?zoek=40236&lan=nl



Figura nº 2: Crispijn van Queborn, Virgo Dordracena, mediados s. XVII

En su frontispicio figura una estampa abierta a buril sobre cobre por el grabador holandés Crispijn van Queborn (1604-1652), siguiendo un diseño de su compatriota el pintor Adriaen Pietersz van de Venne (1589-1662)[16] (Figura n. 2). En ella aparece representada la Doncella de Dordrecht –*Virgo Dordracena* como reza en latín la leyenda superior–, que no es sino una alegoría o personificación simbólica de dicha ciudad de los Países Bajos.[17] La doncella se nos

[16] Sus nombres aparecen en la parte inferior de la composición y en uno de los libros de la izquierda respectivamente.

[17] Desde el siglo XVI se utilizó la "Doncella Holandesa" como un símbolo nacional e identitario a la par que reivindicativo de la independencia del país, si bien con el paso del tiempo hubo provincias y ciudades importantes que crearon a imitación de aquella su propia "doncella" como emblema de la misma, tal y como es el caso de Dordrecht. Ver: *The Dutch Maiden* [en línea]. [Consulta: 14 de febrero de 2023]. Disponible en: https://hmong.es/wiki/Dutch_Maiden

muestra lujosamente ataviada a la moda cortesana de la Europa del seiscientos, luciendo igualmente joyas en forma de pendientes, collares y pulseras. Sobre su cabeza resalta un gracioso tocado compuesto a base de flores y lazos del que pende un velo que cae por la espalda. La figura se halla sentada sobre nubes junto al blasón de Dordrecht, ciudad que vemos abajo y sobre la que la doncella deja caer numerosos libros ayudados por dos grupos de ángeles en sugerentes posturas. Por último, en la parte superior otros ángeles colocan sobre su cabeza una corona de laurel como símbolo de victoria, mismo significado que posee la palma que sujeta con la mano derecha. Creemos que todo encaja para pensar que esta es la "matrona" que señala el inventario de la biblioteca de Domingo Martínez.

Tras su contemplación concluimos que la pintura umbreteña posee enormes y evidentes vínculos estéticos con este grabado tanto a nivel compositivo como en muchos de sus detalles. Comencemos por la figura de santa Bárbara. Si bien –como indicamos antes– la dependencia con el grabado de Wierix se manifiesta en determinados aspectos ornamentales del atavío de la santa, la postura y ademán de ésta –incluida la leve inclinación de cabeza– remiten a la calcografía holandesa pese a la diferencia en la gestualidad de los brazos. Lo mismo sucede con detalles más accesorios como el tocado de la cabeza y el sutil velo casi transparente que cae por sus hombros; incluso en un objeto de morfología tan simple como la palma advertimos que el pintor ha recurrido a la estampa.

Más sutil va a ser el "préstamo" del grabado con respecto a los ángeles pero no menos determinante. Valdría para ejemplificar esto sólo el caso del ángel sentado en la parte inferior izquierda (Figura n. 3), cuyo parecido con el que aparece en el mismo lugar de la estampa es incuestionable (Figura n. 4), tanto por la postura de brazos y piernas como por el detalle del adorno de la cabeza, aunque Martínez va a sustituir la corona de flores por un lazo alrededor de la misma. En cuanto a los demás encontramos gestos y posturas similares aunque no idénticas, como ocurre con los que arriba sostienen las coronas.

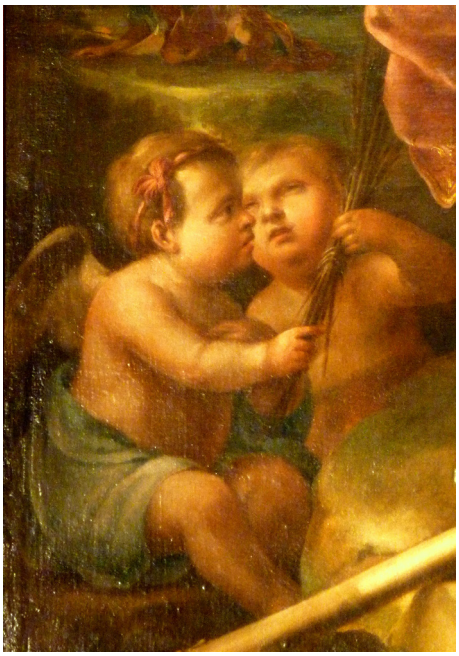


Figura nº 3: Domingo Martínez, Santa Bárbara (detalle)



Figura nº 4: Crispijn van Queborn, Virgo Dordracena (detalle)



Figura nº 5: Domingo Martínez, Inmaculada Concepción, 1733. Iglesia de San Lesmes, Burgos



Figura nº 6: Domingo Martínez, Inmaculada Concepción, s/f. Kunsthalle, Hamburgo

Para terminar con este grabado hay que decir que hemos rastreado su uso por parte de Martínez para elaborar otras figuras angélicas en algunas de sus composiciones, como ocurre con la Inmaculada de la iglesia de San Lesmes en Burgos (Figura n. 5) o el dibujo con la misma advocación mariana conservado en el Kunsthalle de Hamburgo[18] (Figura n. 6).



Figura nº 7: Domingo Martínez, Retrato del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, ca. 1735. Parroquia de Ntra. Sra. de Consolación, Umbrete

Retrato del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona (Figura n. 7)

En los seis siglos de pertenencia de la villa de Umbrete a la Mitra hispalense ningún arzobispo dejó una huella tan profunda en la misma como Luis de Salcedo y Azcona (1667-1741).[19] Durante su pontificado –que abarca desde 1722 hasta 1741– la localidad va a experimentar una asombrosa transformación en su casco urbano a consecuencia de las empresas arquitectónicas que emprendió el prelado, como la construcción de la nueva parroquia –que será conocida como la "Catedral del Aljarafe"–, la profunda reforma y ampliación del palacio arzobispal –residencia de los prelados en la villa– y la

[18] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Dibujos de Domingo Martínez» en Pleguezuelo, A., ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo..., op. cit*., p. 43, fig. 2.3.

[19] Para un mayor conocimiento de este personaje sigue siendo obra de referencia la monografía de Mariano Alcocer sobre su vida. ALCOCER, Mariano. *Don Luis de Salcedo y Azcona. Estudio Biográfico*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica, 1927.

obra del arco que une a estos dos edificios. Pero no quedó ahí la cosa, ya que proporcionó al nuevo templo de retablos, esculturas y pinturas destinadas a su decoración interior, dotándolo de la grandiosidad y magnificencia con que ha llegado a nuestros días.[20]

Sus conocimientos le hicieron rodearse de los mejores artistas del momento, como Pedro Duque Cornejo, Diego Antonio Díaz, Felipe Fernández del Castillo y por supuesto Domingo Martínez, con quien trabó una estrecha relación –ya referida anteriormente– al servirle de consejero y asesor en sus empresas, además de convertirse en su pintor "oficial", entendido esto como su retratista. No hay que olvidar que Salcedo nació en el seno de una familia noble, y en una sociedad fuertemente estamental como la barroca –aunque ya en sus últimos coletazos– las clases privilegiadas reflejaban su posición mediante la plasmación de su efigie en un cuadro que sirviera a la vez para perpetuar su memoria. Él era hijo de su tiempo y no fue ajeno a nada de esto, pero además su vasta cultura y su asumida condición de mecenas le harán configurar un ambicioso plan de promoción artística que abarcará desde la construcción de su sepulcro y enriquecimiento de la capilla que habría de alojarlo, hasta la propia configuración de su imagen personal.[21] Hasta en cinco ocasiones retratará Domingo Martínez a nuestro personaje: Palacio Arzobispal de Sevilla, iglesia parroquial de Umbrete –del que nos ocupamos ahora–, convento de las Capuchinas de El Puerto de Santa María, serie de la capilla de la Antigua de la catedral hispalense y hospital del Pozo Santo de la misma ciudad. Estos ejemplos unidos a otros dos lienzos –uno en la galería de retratos del palacio sevillano y otro en la Biblioteca Capitular Colombina–, y a la escultura de san Luis Obispo de la iglesia umbreteña –obra de Duque Cornejo y retrato "a lo divino" de Salcedo, según José Luis Romero Torres–[22] conforman un pequeño pero digno de tener en cuenta "corpus" iconográfico del arzobispo.

[20] MORALES, Alfredo J. "Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona" en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, T. I, pp. 473-474. AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Un señorío eclesiástico en la Andalucía del Antiguo Régimen. Los arzobispos sevillanos, señores del valle de Umbrete" en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba: Obra Social y Cultural de Cajasur, 2002, pp. 23-24.

[21] QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Valverde Ediciones, 2006, p. 45.

[22] ROMERO TORRES, José Luis. "La escultura barroca en el Aljarafe Sevillano" en Fílter Rodríguez, José Antonio, coord. *Actas VII Jornadas de Historia de la Provincia de Sevilla: el Aljarafe Barroco...*, *op. cit*., p. 106.

El cuadro que nos ocupa en esta ocasión tampoco está documentado pero su atribución a Martínez la señaló igualmente por vez primera Ceán Bermúdez.[23] Se trata de un lienzo en forma de medio punto –mide 2,08 x 3,77 metros– que se localiza en la amplia sacristía de la parroquia umbreteña y con el que Salcedo quiso de esta forma dejar constancia para la posteridad de su patronazgo sobre el templo. Se nos muestra al arzobispo sentado en un sillón ante una mesa cubierta con tapete de terciopelo sobre la que se disponen varios libros, un crucifijo, un tintero y una campanilla, lo que nos remite a modelos del siglo anterior más que al retrato de tipo cortesano habitual en esa época.[24] Como si hubiera interrumpido su labor, el arzobispo gira la cabeza hacia el espectador mientras posa su mano izquierda sobre el libro que se abre ante él, dejando caer la otra en el apoyabrazos del sitial. La escena se desarrolla en una estancia imaginaria que vendría a estar ubicada en la casa rectoral –todavía existente–, donde podemos ver elementos arquitectónicos, como una ventana con marco mixtilíneo y cristales emplomados y dos columnas, una de las cuales presenta en su basamento las armas del prelado. Ello, unido al pabellón o cortinaje recogido en el centro, dota a la composición de un claro sentido escenográfico y teatral, a lo que hay que unir elementos simbólicos como el hábito de Calatrava –orden a la que Salcedo pertenecía– sobre la mesa de la izquierda. Al fondo de la estancia y a través de una abertura se contempla la fachada principal de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación,[25] detalle que ha llevado a datar la pintura en 1735, ya que en mayo de ese año se consagró el templo.[26]

En más de una ocasión han sido puestos de manifiesto los vínculos que existen entre este retrato y el conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla.[27] y a su vez para éste último se han señalado referencias compositivas de otros retratos del siglo anterior, concre-

[23] Ver nota número 8.

[24] MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2010, p. 219.

[25] Aquí Martínez se ha tomado la licencia de suprimir la torre al no caber en la composición y situar al campanario directamente sobre el cuerpo de la fachada.

[26] MORALES, Alfredo J. "Tres retratos del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez". *Archivo Hispalense*, 1979, T. LXII, n. 191, p. 163.

[27] MORALES, A. J. "Tres retratos del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez"..., op. cit., p. 160. PLEGUEZUELO, A. "Retrato del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona. Iglesia Parroquial de Umbrete. Sevilla" en *Domingo Martínez en la estela de Murillo..., op. cit*., p. 263, n. 37.

tamente los de Justino de Neve y fray Diego de Deza, obras respectivas de Murillo y Zurbarán.[28] Por nuestra parte hemos identificado en el libro de Jacob Cats la que creemos puede ser la fuente formal y compositiva que toma Domingo Martínez para el retrato de Umbrete y también –en mayor o menor medida– para los demás que realizó a Salcedo. Se trata del grabado que encabeza una obra cuyo título traducido del neerlandés vendría a ser *Diálogos entre el alma y al cuerpo* y en la que se medita sobre la correcta preparación para la muerte (Figura n. 8). El referido grabado aparece firmado sólo por el dibujante, el ya referido Adriaen Pietersz van de Venne, aunque por cuestiones técnicas y estilísticas cabe asignarlo al mismo autor de la estampa anterior, Crispijn van Queborn. En él vemos representado a un personaje –que por su indumentaria parece ser eclesiástico– sentado junto a una mesa con diversos objetos como un libro, documentos y dos relojes, uno de ellos de arena. Frente a él se sitúa una representación de la Muerte en forma de esqueleto envuelto en una mortaja con quien parece conversar convencido de que ha llegado su hora. La abundante y explícita simbología que llena toda la secuencia alude de forma rotunda a la brevedad de la vida terrena y a la importancia de estar preparado para la hora del óbito: los relojes, las hojas que caen al suelo, el estado ruinoso del edificio, la tumba abierta en el suelo y en la que el personaje mete un pie, el perro postrado, la puesta del sol e incluso la representación de san Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final en la pared del fondo. El tono edificante es claro y su mensaje principal queda reflejado en el halo de luz que sale del libro –suponemos que los Evangelios– y que impacta en el pecho del protagonista, una clara alusión a la salvación del alma a través de la Palabra de Dios.

La relación compositiva y estética de la estampa con la pintura umbreteña es más que evidente tras un detenido análisis visual. Comenzando por la propia figura del arzobispo (Figura n. 9), vemos como Domingo Martínez toma de forma bastante fiel la postura del personaje del grabado –una mano sobre el reposabrazos y otra sobre la mesa– a excepción del giro de la cabeza (Figura n. 10). El tipo del mobiliario –tipología de sillón, mesa con tapete– y su ubicación en la estancia también presenta similitudes, incluso la colocación de la

[28] QUILES GARCÍA, F. "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en Navarrete Prieto, Benito, dir. *Murillo y su estela en Sevilla...*, *op. cit*., p. 64.

otra mesa con el hábito en el extremo izquierdo evoca el taburete con cojín situado en el mismo lugar en la estampa. Asimismo parece que el pintor ha tomado ésta como referencia para el diseño de la propia estancia donde se desarrolla la escena, obsérvese si no la inclusión de las dos columnas en clara alusión a las pilastras de la calcografía, la ventana que sustituye al cuadro de san Jerónimo y la gran abertura al exterior en el extremo izquierdo; igualmente es de resaltar la concordancia del cortinaje recogido y los borlones que cuelgan.



Figura nº 8: Crispijn van Queborn, (sin título), mediados s. XVII

Aunque como hemos indicado antes sólo vamos a ocuparnos del retrato conservado en Umbrete, queremos al menos citar la dependencia de los otros realizados por Martínez, sobre todo el del Palacio de Sevilla o el de las capuchinas de El Puerto, donde utiliza el recurso del perro postrado a los pies del arzobispo. De todas formas la influencia ejercida no será tan intensa como en el caso umbreteño.



Figura nº 9: Domingo Martínez, Retrato del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona (detalle)



Figura nº 10: Crispijn van Queborn, (sin título) (detalle)

A modo de epílogo

Es conocido –y hemos hecho referencia antes– que la biblioteca de Domingo Martínez pasó tras su fallecimiento a su discípulo y yerno Juan de Espinal[29]. Por tanto no vamos a ahondar en este asunto más allá de lo que nos interesa que es demostrar que Espinal también se sirvió de las fuentes que acabamos de exponer en nuestro trabajo, lo que además reforzará nuestra teoría de su presencia cierta en los fondos bibliográficos de Martínez. Para ello pondremos como ejemplo tres de sus obras en las que hemos identificado el uso de ambos modelos, aunque podemos asegurar que son más y que omitiremos por motivos de espacio.

Comenzaremos por la que posiblemente sea su obra más conocida y una de las de más calidad de su catálogo (Figura n. 11), las santas Justa y Rufina que presiden la Sala Capitular de Ayuntamiento de Sevilla en su condición de patronas de la ciudad, obra encargada

[29] CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015, p. 330.

por Agustín Bruna Ruiz en 1759.[30] El recuerdo de la estampa de la Doncella de Dordrecht salta a la vista no sólo en la propia postura sentada de las santas –lo que constituye una novedad iconográfica como advirtió Valdivieso– sino también en sus gestos como delatan el brazo derecho de Justa y el izquierdo de Rufina, aunque tampoco podemos dejar de lado otros detalles más accesorios como las palmas o el tocado que luce sobre su cabeza la primera de ellas. Igualmente remite a la estampa holandesa los ángeles que coronan a las santas con laureles, e incluso parece que la misma también haya influido en el pintor a la hora de plasmar una vista de la ciudad de Sevilla en vez de la Giralda sola, como es habitual en la iconografía de las patronas.



Figura nº 11: Juan de Espinal, Santas Justa y Rufina, 1759.
Sala Capitular del Ayuntamiento, Sevilla

[30] COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco. *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1970, p. 38, n. 22. PERALES PIQUERES, Rosa Mª. *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pp. 22 y 82. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *La época de Murillo. Antecedentes y Consecuentes de su pintura..., op. cit*., p. 194, n. 80. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX..., op. cit*., p. 329. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana..., op. cit*., pp. 553-554. SERRERA, J. M. "El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla" en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y patrimonio*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p. 175. FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2014, p. 80. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. "Juan de Espinal. Santas Justa y Rufina, ca. 1760" en Navarrete Prieto, Benito y Fernández Gómez, Marcos. *Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014, T. II, p. 222. QUILES, F. "Santas Justa y Rufina" en Navarrete Prieto, Benito, dir. *Murillo y su estela en Sevilla..., op. cit*., pp. 190-192.

Asimismo esta misma estampa parece haber servido para la *Alegoría de la Pintura Sevillana* (Figura n. 12) que Espinal envió hacia 1770 a la Real Academia de San Fernando de Madrid para manifestar sus progresos ante esta institución, que la sigue conservando en su museo.[31] Ello se advierte en la propia matrona que protagoniza la composición, tanto en su postura como en la indumentaria, así como en las actitudes de los ángeles.



Figura nº 12: Juan de Espìnal, Alegoría de la pintura sevillana, ca. 1770.
Real Academia de San Fernando, Madrid

Por último mostramos un ejemplo del uso que hizo Juan de Espinal de la segunda de las estampas expuestas en su obra *San Jerónimo hablando a la mujeres de Roma* (Figura n. 13), perteneciente a la serie pintada hacia 1770 para el convento de San Jerónimo de Buenavista y que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes.[32] En este caso el pintor va a inspirarse en la figura del ecle-

[31] PERALES PIQUERES, R. Mª. *Juan de Espinal..., op. cit*., pp. 82-83. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX..., op. cit*., p. 331. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana..., op. cit.*, p. 556.

[32] PERALES PIQUERES, R. Mª. *Juan de Espinal..., op. cit*., p. 87. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX..., op. cit*., pp. 331-333. VALDIVIESO, E. "Pintura" en Pareja López, Enrique, dir. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Galve, 1993, T. II, p. 323, n. 401. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana...*, *op. cit*., pp. 556-558. FERNÁNDEZ ROJAS, M. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009, pp. 358 y 360.

siástico para componer al santo ataviado de cardenal, variando únicamente la postura del brazo izquierdo y colocando un libro sobre el derecho. Otros detalles que recuerdan al grabado holandés son el libro dispuesto sobre la mesa y el documento que se desliza por el tapete, así como la vista del paisaje con un monte que se abre en el centro.

Concluimos manifestando nuestro deseo de haber contribuido con esta humilde aportación al conocimiento de las fuentes iconográficas de la pintura sevillana del siglo XVIII y más en concreto las empleadas por Domingo Martínez, esperando que la misma abra nuevas vías de investigación sobre el asunto.



Figura nº 13: Juan de Espinal, San Jerónimo hablando a las mujeres de Roma, ca. 1770. Museo de Bellas Artes, Sevilla

CCCL AÑOS DE HISTORIA Y ARTE DE LA V.O.T. ALCANTARINA EN SEVILLA

CCCL years of History and Art of the V.O.T. Alcantarina in Seville

Mª Teresa RUIZ BARRERA

Resumen

Con este breve estudio deseo manifestar una parte de la larga presencia de los franciscanos seglares en Sevilla (VOT), desde la perspectiva histórica que otorgan las casi cuatro centurias estudiadas –con las desafortunadas lagunas documentales–, a la vez que ampliar el conocimiento de su aportación al campo artístico de nuestra ciudad.

Palabras clave

Sevilla, VOT, Alcántara, patrimonio, franciscanos seglares.

Abstract

Through this brief study, I wish to expound a part of the long presence of the secular Franciscans in Seville (VOT) from a historical perspective of nearly four centuries (with the unfortunate documentary lacks), while increasing the knowledge of their contribution to the arts in our city.

Keywords

Seville, VOT, Alcántara, heritage, secular franciscans

El 19 de noviembre de 1650 se constituyó el convento de san Pedro de Alcántara, segunda fundación descalza en Sevilla. Casi veinte años antes había sido fundado como enfermería de la provincia que incluía los conventos de San Diego de Sevilla, Nuestra Señora de Gracia en Villamanrique y el de Nuestra Señora de la O, en Olivares. El tiempo le hizo ser colegio de novicios de la provincia descalza. La iglesia fue bendecida el 9 de octubre de 1666, según las noticias del cronista descalzo Fray F. de Jesús María de San Juan del Puerto, en su *Primera parte de la Provincia de San Diego en Andalucia de religiosos descalzos de N. P. San Francisco*. El convento siempre fue reducido en sus dimensiones y a pesar de ello contaba con tres patios y numerosas celdas, siendo la mejor zona la dedicada a enfermería, según González de León en su *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy Noble, muy Leal, muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla.*[1] Su fin llega, como a la inmensa mayoría de los conventos españoles, con el proceso desamortizador de Mendizábal. El edificio, aunque conoció varios usos a lo largo de los años, fue demolido, levantándose en su lugar viviendas en una parte y en otra, desde 1851, el Instituto de Enseñanza San Isidoro, dentro del cual aún se identifican unos pocos restos.

Fundación, organización e integrantes de la V.O.T. de penitencia de San Francisco de Asís

El 1 de abril de 1673 nació la Venerable Orden Tercera para las personas que deseaban vivir su condición de laico o seglar desde el carisma franciscano. Tomaron el hábito dieciséis hermanos –ocho de cada sexo–, que profesaron entre abril y mayo del año siguiente.[2]

[1] RUIZ BARRERA, Mª Teresa. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V. O. T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla" en *XII Curso de verano*. *El Franciscanismo en Andalucía. Pasado y presente de las Cofradías y Hermandades franciscanas andaluzas. Priego de Córdoba, 25 a 28 de julio de 2006*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2007, pp. 301-320. Idem. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)". *XIII Simposio de Hermandades de Sevilla y su provincia.* Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2012, p. 15.

[2] RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 15. Idem. *Guía de la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de San Pedro de Alcántara. Sevilla.* Sevilla: Colegio Buen Pastor, 2016, p. 1.

Con esta fundación nacía la quinta fraternidad[3] sevillana de la V.O.T., hoy denominada Orden Franciscana Secular.

Para su organización y funcionamiento se realizaba anualmente elección de los cargos y oficios de gobierno tanto por los hermanos como por las hermanas, que tenían cierta autonomía. Cada domingo por la tarde se reunía la junta de gobierno.

Predominaban en la composición social los grupos populares, pero también había sacerdotes, religiosas de otras órdenes y miembros de la nobleza y de la burguesía sevillanas. Cabe destacar al beato Marcelo Spínola, o a santa Ángela de la Cruz. Asimismo, son numerosos los relacionados con actividades artísticas como los escultores Antonio de Quirós y Bartolomé de Santiago o los pintores Domingo Martínez, José Alanís y Manuel García Rodríguez, entre otros artistas.[4]

La capilla. Construcción y reformas

En consonancia con el aumento de hermanos, veintiún años después, en 1694, los terciarios se plantean la construcción de una pequeña capilla y bóveda de entierro en un solar que les cede la comunidad. Las escrituras se firman el 25 de julio del mismo año y la capilla se estrenó el primer domingo de marzo de 1696. A continuación, se construyen sala capitular y pórtico (entre junio y julio de 1702 por Matías de Figueroa y Francisco Romero). En 1751 se amplía y se reestrena y un año después se realizan nuevos pórtico y sala capitular. El campanario se erige en 1754.[5]

[3] Archivo de la Orden Franciscana Secular de Andalucía (AOFSA), Fondo de San Francisco Casa Grande, Sección Gobierno, Exp. 1. *Libro de las preferencias y acuerdos de las Venerables Ordenes. Año 1616*, f. 1r. La de la Casa Grande principió en 1616; la de san Antonio en 1630, la del convento de Nuestra Señora de Consolación en 1642, seguida de la de Nuestra Señora del Valle en 1670 y la de San Diego, fundada en 1677.

[4] RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit.*, pp. 15-16, 17-18 y 39-40. Idem. *Guía de la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 1.

[5] RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*, pp. 18-20. Mide aproximadamente, 13,5 x 5,90 metros.

La desamortización de José I en febrero de 1810 obliga al ministro, don Santiago de la Cámara, y a dos votos perpetuos y antiguos ministros, don José Gómez de la Maza y don José de la Muela, a remitir una carta a 22 de octubre de 1810, en la que expresan que la capilla nunca perteneció al convento, pues tenía entrada propia, y que ellos habían sufragado importantes gastos dada la pobreza económica de la orden. Como respuesta se les concede su propiedad a 3 de noviembre de 1810.[6] Esta compra facilitó su supervivencia en 1835. De nulo interés artístico tilda González de León en 1844 a la capilla y a sus enseres.[7] Estas palabras obedecen a los gustos de su época, pues la riqueza es incuestionable hoy en día. En 1885 los terceros compraron una pequeña casa, adosada a la capilla, en la calle Cervantes. En 1895 las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús se instalan en parte del convento e iglesia cerrando su acceso a los terceros, iniciándose un largo pleito resuelto el 19 de enero de 1898.[8]

Las obras han sido constantes a lo largo de su historia.[9] Tras la última se reinauguró en 23 de noviembre de 2008, presidiendo la ceremonia el cardenal de Sevilla, fray Carlos Amigo Vallejo (q.p.d.).[10]

[6] RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V. O. T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., *op. cit*., p. 312. Idem. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., pp. 20-21.

[7] GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy Noble, muy Leal, muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844, T. II, pp. 449 - 450.

[8] RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V. O. T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., *op. cit*., p. 313. Idem. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., p. 21.

[9] AOFSA, Fondo de San Pedro de Alcántara, Sección Gobierno, Leg. 2, Exp. 1. *Libro de actas de 1913–1958.* Año 1921, pp. 30. 38-40. 42. 48. El maestro de obras fue Francisco Vidal, Exp 3. *Libro de cuentas de la VOT.* 1855 a 1928. Sigue desde 1937 a 1940, s. f. Otra obra, entre 1948 y 1952, fue realizada por Aurelio Gómez Millán.

[10] RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 21.

Patrimonio artístico

Retablos e imaginería

El antiguo compás conventual da acceso a la fachada de la capilla, de ladrillo visto. Una única nave de cabecera plana presenta cuatro tramos y coro alto a los pies cubriéndose por una falsa bóveda de cañón rebajado con lunetos y arcos fajones geminados que recaen sobre un entablamento de orden toscano. En el tramo central se dispone un pequeño lucernario para iluminar la nave (lám. 1). La sacristía se sitúa a los pies del templo.



Lám, 1

En diciembre de 1695 se trabajaba en su retablo mayor, en madera de Flandes y adornos de cedro, relacionado con los Barahona, en general, o con el taller de Fernando de Barahona, en concreto. Un arcosolio adornado profusamente por voluminosas y carnosas volutas acoge al banco, cuerpo y ático que conforman el retablo. El primero se articula mediante pilastras que se prolongan al único cuerpo separando en éste las dos calles laterales y la central ocupada por un camarín; su talla se enriquece con frutos y flores; ocho angelitos dispuestos en distintas zonas y querubines bajo las repisas

de las calles laterales. El ático queda presidido por una hornacina de forma crucífera y se adorna con volutas, jarrones, flores y frutos junto con un simulado despiece de sillares. Posteriormente Luis de Vilches reformó el camarín (1724); otras reformas tuvieron lugar en 1728 –para hacer más profundo el camarín, dorar y estofar el altar– y también en 1751 para el reestreno de la capilla. El resto del muro de la cabecera se pintó en 1714, conformando en temple y óleo unos cortinajes sostenidos por seis ángeles rodeados de guirnaldas de flores y frutos que dejan ver un amplio pabellón rojo y sobre él, a modo de dosel, una gran corona dorada. Se compone así un elemento escenográfico propio de la época para integrar pintura y talla realzando de forma efectista el retablo mayor. Rodean los escudos franciscano y dominico, sitos sobre las hornacinas laterales del retablo, hojarascas.[11]

El ático acoge un *Crucificado* fechable en la primera mitad del siglo XVII "de caña de Yndias", inventariado en 1700 y regalo de una terciaria, doña Mariana Lasso de la Vega, marquesa de la Motilla. Con tres clavos sobre cruz arbórea, su figura se caracteriza por una buena factura y policromía, serenidad en el rostro ceñido por corona de espinas tallada; posee pocos regueros de sangre y un recogido paño de pureza.[12] En torno a 1723-1724 la titular del retablo, una Virgen del Rosario, fue sustituida por Nuestra Señora de la Aurora. Es imagen de candelero, con cabello postizo y un rostro caracterizado por semblante bello pero solemne, grave, algo hierático, dotado de ojos de cristal y tenue hoyuelo en la barbilla. Aunque Romero Periáñez la relacionó con la juvenil producción de Montes de Oca (lám. 2), es posible que posea mayor antigüedad. Desde mediados del siglo XVIII adopta la iconografía de hodegetria, y como a tal la acompaña una pequeña talla para vestir del Niño Jesús, relacionable con los Ribas y de buena factura, proporciones y belleza, que porta corona y mundo de plata. Antes de 1759 lucía un libro de plata. Un mes después, media luna. La ráfaga de plata es posterior ya que el punzón es de Pedro José Quesada (1793-1797),

[11] RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V. O. T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., *op. cit*., p. 248. Idem. "La Capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., pp. 22-25. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*. p. 17.

[12] RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., *op. cit*., p. 28. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 23.

al igual que la corona de plata que puede atribuírsele,[13] restaurada en 2022 por José Antonio Conradi.



Lám. 2

Al lado izquierdo de la Virgen, se dispone un *San Francisco*, talla en madera policromada para vestir y con brazos articulados, atribuido a Antonio de Quirós, de finales del siglo XVII[14] y, un siglo más tarde puede fecharse el hábito, de terciopelo ricamente bordado,

[13] Mide la Virgen: 104 x 30 x 30 cm.; y el Niño: 26 x 15 x 10 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V.O.T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., op. cit., pp. 311-314. ROMERO PERIÁÑEZ, Juan Miguel. "Nuestra Señora de la Aurora, titular de la V.O.T. de Sevilla". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2011, n. 623, pp. 48-49. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., pp. 23. 25-27. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 20.

[14] Mide 84 x 33 x 25 cm. RODA PEÑA, José. «La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII» en Gila Medina, L. y Herrera García, F.J., eds. *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018, p. 266. Se pasó en el siglo XIX el bordado, RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., *op. cit*., p. 28.

y la banderola; h. 1750 la diadema de plata.[15] *Santo Domingo de Guzmán* es una interesante imagen que procede del ex-convento dominico de santa María de Gracia y fue cedida entre 1845 y 1846. Tras la restauración sabemos que la cabeza, de barro, puede relacionarse con Cristóbal Ramos. Viste indumentaria dominica y porta libro y lábaro de plata. La estrella que luce en su frente y el perro con una antorcha encendida entre sus fauces son alusivos al sueño de su madre mientras estaba embarazada de él y que, interpretado, hacía referencia a que el futuro niño sería luz para el mundo.[16] En el pasado año 2022 se le realizó una diadema argéntea y se plateó la bandera, labores realizadas por José Antonio Conradi.

En las repisas laterales del camarín se veneran dos tallas en madera policromada, del mismo autor anónimo del siglo XVIII identificándose como el terciario *san Ivo de Bretaña* y *santa Clara*. El primero, sacerdote, viste capa y toga negra sobre camisa blanca como abogado que fue y el cordón de tres nudos ciñe su cintura como terciario. Luce diadema y concentra su mirada en el crucifijo que porta en su mano izquierda mientras con la derecha sostiene un pergamino en rollo relativo a algún proceso jurídico o símbolo de sus escritos. La fundadora de las clarisas viste acorde con el hábito de su orden y porta su habitual atributo, la custodia alusiva a la defensa de su monasterio de Asís en 1241 ante los sarracenos que lo atacaban.[17]

Los retablos laterales fueron costeados por Faustino Clemente Requejo y su hermano, ambos destacados miembros de la orden seglar, sobre todo el segundo que asumió el gasto de una buena parte de las obras de ampliación de la capilla h. 1751.[18] Ambos

[15] Presenta un pasado en el siglo XIX. Mide 84 x 33 x 25 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., *op. cit*, p. 28. Idem. *Guía de la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 22.

[16] Mide 52 x 34 x 12 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., op. cit., p. 28. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 18. Ha sido restaurada por doña Inmaculada Espinosa Vargas en 2022.

[17] RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., *op. cit*., p. 29. Miden 78 x 41 cm. de ancho. La peana 26 cms.; aureola 15 cm. Idem. *Guía de la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., pp. 19. 21. Restaurada en 2021 por Inmaculada Espinosa Vargas.

[18] RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V.O.T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla", *op. cit*., p. 311. Idem. "La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)"..., *op. cit*., pp. 27-31.

retablos, prácticamente idénticos en la talla en madera dorada y policromada, se integran en un arcosolio que acoge una especie de baldaquino que, a su vez, alberga una hornacina. Los áticos lucen un frontón quebrado y en el centro destacan la representación del Espíritu Santo y el sol o luz divina respectivamente. Al fondo del baldaquino existen pinturas sobre tabla con ángeles y en el intradós de las hornacinas símbolos lauretanos o martiriales, según la imagen que albergan. Ambas figuras son erguidas: el pontífice *san Clemente* presenta un dinámico ropaje y rica policromía y estofado y porta tiara papal; la *Virgen del Carmen* viste hábito y capa de la orden carmelitana ricamente estofadas.[19]

El coro alto se cierra por una hermosa tribuna, tallada en madera policromada, ornada con motivos vegetales y rocallas, fechable a mediados del siglo XVIII, muy similar a la de la parroquia de san Andrés. A los pies de la nave se hallan tres imágenes escultóricas. Interesante es una anónima talla femenina fechable en la segunda mitad del siglo XVII, acaso *santa Rosa de Viterbo.*[20] Resultado de una donación desde 2010 se custodia un hermoso *Niño Jesús*, anónima obra dieciochesca, para vestir, de cuidada anatomía, belleza y gracia infantiles y que sigue el esquema montañesino adoptando postura itinerante y bendecidora.[21] Moderna es *san Pedro de Alcántara* de Antonio León Ortega quien la realizó entre 1971 y 1972 en madera policromada, representándole erguido, vestido con el hábito y capa propios de la descalcez y sosteniendo una gran cruz arbórea con su mano izquierda mientras la derecha reposa sobre su pecho (lám. 3).[22] Otras imágenes donadas son una *Inmaculada*

[19] Miden ambas imágenes 102 x 45 x 35 cm. La infantil, 16,5 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673–2012)»..., *op. cit*., p. 31. Idem. *Guía de la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., pp. 9-10 y 32-33. Restaurado en 2014 por Inmaculada Espinosa Vargas, san Clemente y retablo y grupo escultórico carmelitas, en 2020 por Ana Marín López, José Carlos Córdoba González y Carlos Peñuela Jordán.

[20] Mide 81 x 33 x 25 cm. En un principio la mencioné como santa Margarita de Cortona. RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V.O.T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., *op. cit*., p. 311. Idem. "La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 29. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevill..., op. cit*., p. 39. Restaurado en 2021 por Inmaculada Espinosa Vargas.

[21] RUIZ BARRERA, Mª T. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 5. Restaurado en 2012 por Inmaculada Espinosa Vargas.

[22] RUIZ BARRERA, Mª T. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 3.

dieciochesca, en madera policromada, sobre nubes de querubines y peana; su corona es de plata, de tipología imperial y presenta bandas con decoración neoclásica.[23] Interesante también y a caballo entre las centurias XVIII y XIX se fecha un hermoso *Niño Jesús*, sedente, que muestra su corazón. Es obra inédita, pues llegó a la Fraternidad en 2021 tras el fallecimiento de la hermana doña Soledad Rojas (lám. 4).[24] Estas dos últimas se hallan en la sacristía donde también se conserva un pequeño *Crucificado* atribuido a Enrique Orce (1885-1952) y, fechable a principios del siglo XX, realizado en terracota policromada con el sudario en telas encoladas.[25]



Lám. 3



Lám. 4

[23] Mide 30 cm. la imagen, con peana y corona, 53 cm.
[24] Mide la figura 23,5 cm. El sillón mide 35 x 15,5 x 17,5 cm.
[25] Mide 95 x 75 cm. y la cruz, 140 x 83 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 35. Restaurado en 2019 por Inmaculada Espinosa Vargas.

Pinturas murales y de caballete

Interesante tabla al óleo es una anónima *Vanitas* –a caballo entre los siglos XVII y XVIII–, con inscripciones en la zona superior y símbolos como calavera y tibia, vela encendida, reloj de arena, burbuja de jabón y mariposa, que aluden a la brevedad de la vida.[26] Le siguen otras dos tablas anónimas –*Coronación de espinas* y *Flagelación*– fechables h. 1600 y cuyas composiciones se inspiran en grabados de A. Saleder.[27] A un siglo después podemos datar las siguientes, de clara influencia murillesca, y de características similares que representan a *san Agustín* y a *san Andrés,* que portan sus habituales símbolos parlantes. El reverso de las tablas presenta símbolos lauretanos. Pertenecieron a los terciarios del convento descalzo de san Diego y se inventariadas en 1731 incorporándose al patrimonio alcantarino con la unión de las dos órdenes terceras en 28 de febrero de 1889.[28] Las últimas tablas se adjudican al pintor costumbrista y plenairista Manuel García Rodríguez (1863-1925) y son las únicas que restan de un *viacrucis* inventariado en 1938, debiendo realizarlas entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. La conjunción de un colorido sobrio con pinceladas claras, alegres y vistosas junto con las formas a base de manchas le confieren un cierto aire impresionista.[29]

---

[26] MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. "Vanitas" en [Catálogo] *Miguel de Mañara. Espiritualidad y arte en el barroco (1627-1679)*, Sevilla, 18 de marzo al 30 de mayo de 2010, Sevilla 2010, pp. 194-195. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., pp. 31-32. Mide 50 x 44 cm. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit.*, p. 27.

[27] Miden 155 x 54 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., pp. 33-34. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 8. 31. Restauradas por Inmaculada Espinosa Vargas en 2012.

[28] Miden 155 x 54 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "Noticias de orfebrería e inventarios artísticos de la V.O.T. de san Diego de Sevilla en el siglo XVIII" en *XI Curso de verano El Franciscanismo en Andalucía. La Orden tercera seglar: historia y arte*. Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005, Córdoba, 2006, pp. 83-85. Idem. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., p. 34. Restaurados por Inmaculada Espinosa Vargas en 2012. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., pp. 11. 30.

[29] Miden 21 x 26 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., pp. 34 y 36-37. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 6.

De los dieciséis lienzos destacamos unos pocos: *Cristo curando al paralítico en la piscina probática de Jerusalén*, atribuido a Pieter van Lint (h. 1650).[30] Relevante es el gran lienzo al óleo *San Francisco con las ánimas del purgatorio* (lám. 5), de características murillescas debiendo ser de algún seguidor suyo; se ejecutó antes de 1691, año en que se le cita documentalmente situado en el altar de ánimas de la iglesia que les pertenecía a los terciarios. La Stma. Trinidad y la Virgen María en la Gloria contemplan cómo san Francisco se inclina para rescatar del purgatorio, mediante su cordón a algunas ánimas. Aunque en el imaginario colectivo la Virgen del Carmen tiene la supremacía para rescatar ánimas del purgatorio algunas órdenes religiosas como la franciscana, la dominica o la mercedaria también hicieron representar a sus respectivos fundadores en esta empresa liberadora.[31] El mismo tema se representa en otro anónimo lienzo dieciochesco, de menores dimensiones y popular factura; fue depositado en 2021 por los jesuitas ante su abandono de la iglesia de la calle Jesús de la Veracruz. Se conserva en la sacristía.[32]

Un inventario de 1844 menciona "misterios de la orden seráfica". Son cinco anónimos óleos dieciochescos de factura popular. Destacamos un *Árbol genealógico de la Orden Tercera*, de interesante iconografía y estimada para la orden secular, conservándose otros como el situado en el convento de san Buenaventura de Sevilla. Tomando como punto de partida el tema paleotestamentario del árbol de Jessé es san Francisco quien, recostado, es el origen de un frondoso árbol en cuyas ramas se disponen horizontalmente treinta terceros y terceras de los siglos XIII y XIV identificados por sus cartelas y sus atributos. También es interesante el tema de los *Mártires del Japón*, representando la crucifixión por alanceamiento de frailes y laicos franciscanos el 5 de febrero de 1597 en Nagasaki.[33] En la

[30] Mide 120 x 186 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 32. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit.*, p. 14.

[31] Mide el lienzo 205 x 302 cm. RUIZ BARRERA, Mª Teresa. "Libertad y condena. Santa María de la Merced y San Francisco, redentores de Ánimas" en XXII Simposium. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones.* San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2014, p. 64. Idem. "La Capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673–2012)"..., *op. cit*., pp. 32-33. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 28.

[32] Mide 78 x 58 cm. Con marco 90 x 70 cm.

[33] RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., pp. 35-36. Han sido intervenidas en

sacristía aparte del anónimo lienzo dieciochesco –*Los Desposorios de la Virgen con san José*– mencionado en el inventario de 1844.[34]



Lám. 5

2011 por la citada restauradora. Aproximadamente miden 100 x 130 cm. Idem. "Aportaciones a la iconografía de los mártires franciscanos del Japón en Sevilla" en Peláez del Rosal, Manuel, dir. *El Franciscanismo hacia América y Oriente*. Congreso Internacional. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2018, p. 420.

[34] Mide 81,5 x 60,5 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "La Capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 37. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla, op. cit*., p.. 34.

Artes suntuarias

La orfebrería presenta un pequeño pero interesante conjunto del que destacamos dos piezas: un ostensorio de plata con el punzón de M. Palomino, de principios del siglo XIX cuya decoración tanto en la peana como en el vástago es a base de hojas de palmeras y escamas de pez. El viril se orla con rayos; y un moderno sagrario, labrado en metal plateado ricamente repujado que luce el escudo del V.O.T. y fue realizado en 1968 por Casa Angulo de Córdoba.[35]

La Orden Franciscana Secular posee un rico y variado patrimonio textil, poco conocido en su mayoría. Destaca sobre todo el anónimo estandarte de 1720, de terciopelo morado con forro de seda del mismo color y sobre él una gran cartela rematada por corona real de cinco imperiales bordada en oro y canasto en plata con sedas simulando piedras incrustadas. Inscritos en ella se disponen dos medallones centrales, bordados en sedas sobre cetillo de plata, representando los tradicionales emblemas franciscanos: el abrazo de Cristo con san Francisco en la zona superior y en la zona inferior, las Cinco Llagas.[36] La segunda pieza a destacar es un frontal de altar, bordado en oro sobre seda crema y en cuyo centro pintado representa el abrazo de Cristo y san Francisco ante una cruz y nubes, fechable en el siglo XVIII, aunque el resto del tejido se pasó en la centuria decimonónica.[37]

Del ajuar mariano podemos destacar varios anónimos conjuntos de saya y corpiño de la Virgen de la Aurora. De finales del siglo XVIII sobresale uno realizado en brocado de color marfil, oro y plata con sedas de colores y encaje de Valencienne en mangas y cuello. Al siglo XIX pertenecen los restantes que destacamos, como el confeccionado en rojo terciopelo de Lyon francés y bordado en oro. Con piezas antiguas de finales de la centuria decimonónica en 2012 doña Antonia Peribáñez Galán ejecutó dos conjuntos. Uno engloba el corpiño en raso verde con bordados de seda de colores,

[35] RUIZ BARRERA, Mª T. «La capilla del V.O.T. de san Pedro de Alcántara. Orden franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio conservado (1673-2012)»..., *op. cit.,* p. 27.

[36] RUIZ BARRERA, Mª T. "Aproximación al estudio del pasado histórico de una hermandad actual: la V.O.T del convento de San Pedro Alcántara de Sevilla"..., *op. cit*., p. 315. Idem. *Guía de la Capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de san Pedro de Alcántara. Sevilla..., op. cit*., p. 38.

[37] Mide 178 x 115 cm. RUIZ BARRERA, Mª T. "La capilla del V.O.T. de San Pedro de Alcántara. Fraternidad franciscana seglar de Andalucía. Patrimonio actual (1673-2012)"..., *op. cit*., p. 38.

oro y abalorios diversos, a juego con la saya original. El otro se compone de corpiño y mangas en raso amarillo huevo, con encajes y puntas de plata de gran tamaño.[38] El mejor conjunto en cuanto a los bordados y cercana su ejecución a la labor de Patrocinio López es uno realizado sobre seda francesa de color marfil con oro, espejuelos y abalorios que forman motivos florales, de los que debemos resaltar su técnica al trabajar las piezas centrales de saya y corpiño con gran realce y escamado de lentejuela (lám. 6). En cuanto a los mantos decimonónicos que posee la Virgen de la Aurora sobresalen uno en terciopelo negro guarnecido de galón dorado restaurado en 1948 por las Hermanas Adoratrices y costeado por la marquesa de la Motilla, tal y como se anota en un pequeño papel cosido al forro; otro realizado en lamé de plata con encaje de concha de oro. El último, se confeccionó en 1817 sobre un "vestido en sarga de Francia azul" donado por el voto perpetuo don Santiago de la Cámara –había sido de su difunta esposa– y que además costeó con 61 reales de vellón su arreglo para tal fin ornándolo con encaje de puntas de plata.[39]



Lám. 6

[38] El primero fue donado por su hijo y hermano de la Fraternidad, don Juan Romero Peribáñez quien junto con doña María Teresa Ruiz Barrera donó también el segundo.

[39] AOFSA, Fondo de San Pedro de Alcántara, Sección Hacienda, Leg. 2, Exp. 2. *Libro de quen/tas de la Ven<erable>/ Ord>en> Ter<cera> de N. S. / P.S. Francisco sita en / su colegio de san Pedro de Alcántara de es/ta ciudad de Sevilla/ Da principio en / 1 de henero de / 1804. / Siendo comisario y visitador/ el M. R. P. F. Juan Alcayde, / y ministro don José de Muela*, Año 1817, f. 100r.

Una hermosa casulla del siglo XIX, propiedad de la comunidad jesuita de la calle Jesús del Gran Poder, ha quedado depositada en la capilla en 2021. El motivo central es un *San Francisco penitente* (lám. 7). Igualmente se ha depositado una capa pluvial que ha sido adaptada recientemente para manto de Nuestra Señora de la Aurora.



Lám. 7

Para finalizar agradezco a don Joaquín Egea la labor de mecenazgo que lleva a cabo desde hace años a través del Colegio Buen Pastor y de Saint Mary's School para la restauración de muchas de las piezas que aquí se citan.

Concluyo este breve estudio con el que he pretendido acercar la historia y el patrimonio de los franciscanos seglares en Sevilla, desde la perspectiva que otorgan tres centurias y media estudiadas gracias a la confianza depositada por la Orden Franciscana Secular, primero al permitirme acceder a los fondos documentales y, segundo, catalogarlos, labor que desempeño desde hace más de una década.

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA Y SU ATRIBUCIÓN A BLAS MOLNER

The Holy Christ of the Expiration in Sanlúcar de Barrameda and its attribution to Blas Molner

David MOLINA CAÑETE

Resumen

El presente trabajo proporciona una nueva atribución al escultor Blas Molner (1738-1812), artista valenciano afincado en Sevilla, donde fue director de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Se trata de un Cristo crucificado, titular de la Hermandad de la Esperanza de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Para el estudio de la escultura se han analizado sus características técnicas, formales y estilísticas, poniéndolas en relación con otras obras documentadas y atribuidas al mencionado artista.

Palabras clave

Blas Molner, Barroco, Neoclasicismo, escultura, Sanlúcar de Barrameda.

Abstract

This study provides a new attribution to the sculptor Blas Molner (1738-1812), a Valencian artist who lived in Seville, where he was director of the Royal School of the Three Noble Arts. It is a crucified Christ, head of the Brotherhood of the Hope in Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). For the study of this sculpture, its technical, formal and stylistic characteristics have been analyzed, linking it to other documented or attributed works to that artist.

Keywords

Blas Molner, Baroque, Neoclassicism, sculpture, Sanlúcar de Barrameda.

En los últimos años estamos asistiendo a una revisión crítica de la producción artística del escultor valenciano afincado en Sevilla, Blas Molner y Zamora (Valencia, 1738-Sevilla, 1812), lo que está sirviendo para dar a conocer nuevas atribuciones sobre tallas de carácter religioso y devocional, reactivando la puesta en valor de la figura del artista y brindándonos la oportunidad de seguir indagando sobre su aún no muy divulgado catálogo de obras.[1] Incidiendo en ello, hemos puesto nuestra atención en la venerada imagen del Santísimo Cristo de la Expiración, titular cristífero de la popular Hermandad de la Esperanza, sita en la iglesia de San Nicolás de Bari de Sanlúcar de Barrameda.[2] Este municipio perteneció al Reino de Sevilla hasta 1804, en que se crea la provincia marítima de Sanlúcar –de vida efímera, pues se extinguió en 1808–, pasando a formar parte definitiva de la provincia de Cádiz tras la división provincial de 1833.[3]

Por desgracia, no existe ninguna fuente documental que pueda certificar o aproximarnos a su autoría, e igualmente es muy escasa

[1] ESCUDERO MARCHANTE, José María. "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía" (I y II). *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* 2009, n. 600 y 601, febrero y marzo, pp. 125-129 y 201-205; "La obra pasionista de Blas Molner". *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* 2009, n. 602, abril, pp. 307-316. LORENZO LIMAS, Juan Alejandro. "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias. Nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)". *Boletín de Arte,* 2018, n. 39, septiembre, pp. 169-181; "Arte y comercio a finales de la época moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)". *Anuario de Estudios Atlánticos,* 2018, n. 64, pp. 1-57; "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias". *Laboratorio de Arte,* 2018, n. 30, pp. 319-340. GARCÍA LUQUE, Manuel. "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico". *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* 2021, n. 30, pp. 225-239. MOLINA CAÑETE, David. *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico.* Sevilla: Hermandad de San Benito, 2021, pp. 69-85; "«Todo a Jesús por María, todo a María para Jesús». Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner". *Vera-Cruz. Boletín de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Olivares,* 2022, n. 21, pp. 40-45; "Sobre la atribución de las imágenes del Señor del Santo y la Virgen de la Encarnación de Sevilla a Blas Molner". *El Cerrojazo. Anuario de la Hermandad de capiruchos negros de Valverde del Camino,* 2022, n. 2, pp. 36-37. GUIJO PÉREZ, Salvador. "Una *Dolorosa* en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner". *Philostrato. Revista de Historia y Arte,* 2022, n. 11, junio, pp. 47-57.

[2] Conste nuestro agradecimiento al hermano mayor de la corporación, D. Leónides Molero Prieto, por las facilidades dadas para llevar a buen término la presente investigación, así como a la conservadora-restauradora de obras de arte licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Dª Esperanza Fernández Cañero, por poner a nuestra disposición toda la información documental y gráfica obtenida tras la impecable restauración llevada a cabo sobre el crucificado en el año 2019.

[3] DÍAZ QUIDIELLO, José, dir. *Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía.* Sevilla: Junta de Andalucía, 2009, pp. 76-77.

la bibliografía que nos habla de esta venerada escultura. Tradicionalmente se ha vinculado con la imagen a la que hace referencia el historiador ilustrado de origen sanluqueño Juan Pedro Velázquez Gaztelu, en su obra *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda,* publicada en 1758. Según el investigador, se remontan sus orígenes al año 1663, perteneciendo por aquel entonces a la Ilustre Hermandad de Mareantes, corporación actualmente desaparecida que estaba establecida en la iglesia de San Nicolás de Bari, donde el autor ya la conoció emplazada en su altar mayor:

> "... venérase en él la milagrosa imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, a quién ha acudido la devoción y confianza pública de este Pueblo en muchas ocasiones de sequedad, obteniendo de su Original copiosas lluvias, por cuyo motivo se le denomina Santo Cristo de las Aguas".[4]



Mapa del Reino de Sevilla en 1795. Instituto Geográfico Nacional.

[4] VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758.* Estudio preliminar y trascripción de M. Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995, p. 125.

Desafortunadamente, no aportó ninguna descripción iconográfica de la obra que pudiera arrojar algo de luz. Atendiendo a sus caracteres estéticos, su hechura se ha venido situando en la órbita de Juan de Mesa (1583-1627), como suele suceder cuando nos encontramos ante una talla barroca de notable calidad y antigüedad contrastada, aunque sin más fundamentos.[5] Igualmente se ha llegado a atribuir su hechura al taller de Pedro Roldán al relacionarse con la imagen que llegó por el río Guadalquivir hasta Sanlúcar en 1669.[6]

La más reciente investigación sobre la talla la ofreció el historiador del arte Fernando Cruz Isidoro, quien descartó la teoría Mesina, recalcando la dificultad de catalogación de la obra, cuya autoría dirige hacia la estela de Pedro Roldán o bien a la escuela granadina de finales del XVII, aunque sin excluir otra corriente que lo relacionaría con el escultor José de Cárdenas (m. 1730),[7] dejando todos estos frentes abiertos a expensas de "un serio análisis formal".[8] Por otro lado, fue el investigador José María Escudero Marchante quien en su puesta al día de la vida y obra del valenciano Blas Molner, nos advirtió por primera vez de su posible adscripción a la producción pasionista del citado imaginero, aunque sin entrar en mayor profundidad.[9]

A lo largo de la historia material de la imagen, solo han quedado documentadas dos restauraciones de carácter conservativo, ambas efectuadas siendo ya titular de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima de la Esperanza, fundada en 1925: la realizada en 1985 por el profesor Juan Manuel Miñarro

[5] Véase por ejemplo: ALONSO DE LA SIERRA, Juan et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia.* V. II. Sevilla/Cádiz: Fundación José Manuel Lara/Diputación provincial de Cádiz, 2005, p. 161.
[6] BERNAL FERNÁNDEZ, Juan Manuel. "Actualización de la Imaginería Sanluqueña. Nuevos autores y atribuciones". *Carrera Oficial,* 2007, n. 5, p. 37.
[7] Esta última hipótesis fue planteada en: NAVARRO MÁRQUEZ, Nuria y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: "Dos esculturas ¿roldanescas? en Valverde del Camino. El Señor del Santo y el grupo de Santa Ana y la Virgen Niña". *Carrera Oficial*, 2007, n. 5, pp. 52-55.
[8] CRUZ ISIDORO, Fernando. *La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio Histórico-Artístico.* Sanlúcar de Barrameda: Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Sanlúcar de Barrameda, 2011, p. 106.
[9] ESCUDERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner"..., op. cit., p. 316.

López,[10] y la llevada a cabo por Esperanza Fernández Cañero en 2019.[11]

Desde nuestro punto de vista, consideramos plausible reafirmar la atribución a Molner, como a continuación razonaremos, pues tras el estudio directo sobre la escultura, hemos podido encontrar suficientes analogías formales dentro de su inventario de imágenes religiosas, tanto documentadas como atribuidas al artista, que se estableció en Sevilla desde el año 1766 hasta su fallecimiento, acontecido cuarenta y seis años después. En anteriores ocasiones se ha hecho hincapié en que en los rasgos fisonómicos de sus esculturas encontramos una mezcla de elementos del arte levantino y del granadino, siendo ello algo característico principalmente en su catálogo pasionista, de ahí que en no pocas ocasiones sus obras se hayan venido atribuyendo a la escuela granadina de escultura, y como hemos visto al analizar las fuentes historiográficas, en este caso encontramos un nuevo ejemplo de ello. Hemos de consignar también, que para nosotros queda claro que no puede tratarse de la misma imagen de la que habla Velázquez Gaztelu en 1758, habida cuenta de que Molner en esa fecha aún estaba formándose en su Valencia natal en el taller de su maestro, el también escultor Tomás Llorens (1713-1772), donde continuaría al menos hasta 1759;[12] por ello, estimamos que la obra que nos ocupa debió realizarse durante las dos últimas décadas del siglo XVIII para sustituir a un crucificado anterior, que habría de ser el que conoció dicho investigador.

Blas Molner y Zamora nació en Valencia en los primeros días del año 1738, siendo sus padres Jaime Molner y Felipa Zamora. En agosto de 1755 inició su formación artística en su ciudad natal, de la mano del citado Tomás Llorens, por un periodo de cuatro años, continuando al parecer posteriormente en la Academia de Santa Bárbara, también en Valencia. Como ya apuntamos, su presencia en Se-

10 "Noticias de nuestra hermandad". *Lábaro. Boletín informativo de la Hermandad de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda,* 1985, n. 2, marzo, p. 14 y 1986, n. 3, marzo, p. 23.

11 Archivo de la Hermandad de la Esperanza de Sanlúcar de Barrameda (AHESB), Secretaría, Acuerdos, cabildos y juntas de gobierno, Cabildos, 08 Cabildo General Extraordinario, Acta de Cabildo de 3 de noviembre de 2017, f. 5.

12 IGUAL ÚBEDA, Antonio y MOROTE CHAPA, Francisco. *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII.* Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1933, p. 98.

villa está documentada desde 1766, siendo cofundador de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en 1771, donde ejerció desde 1775 como director del área de escultura, pasando a desempeñar en 1793 el puesto de director general hasta la fecha de su fallecimiento, acaecido el 2 de enero de 1812, recibiendo cristiana sepultura en la parroquia de San Andrés. Igualmente impartió la disciplina de delineación y lavado de planos en el Real Colegio de San Telmo en 1787 y con posterioridad entre 1798 y 1802. En lo laboral, mantuvo especial relación con el también escultor Cristóbal Ramos (1725-1799), quien fue su teniente en las clases de escultura de la academia sevillana, y con Juan de Astorga (1779-1849), que fue su discípulo en la misma. Entre los policromadores y estofadores de sus obras escultóricas encontramos a los pintores Juan de Espinal, Álvaro de Valdés o José Caro.[13]

Su abundante imaginería está diseminada por poblaciones de Córdoba, Huelva, Extremadura, Navarra, Sevilla y Canarias, y responden a los influjos tardobarrocos, con tallas de gran expresividad y teatralidad, aunque es cierto que en buena parte de ellas pueden apreciarse de una manera más discreta algunas huellas de los postulados neoclásicos, encontrándose estos de manera mucho más explícita en sus labores como tracista y ensamblador, entre las que destacamos las estanterías para el Archivo General de Indias (1785-1788) o el templete del altar mayor de la parroquia de Santa Cruz (1792).[14]

[13] MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.* Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, pp. 3-9. PRIETO GORDILLO, Juan. *Noticias de escultura (1761-1780).* Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1995, pp. 129-130. RECIO MIR, Álvaro. "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano". *Academia,* 2000, n. 91, pp. 41-50; "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela". *Academia,* 2007, n. 104-105, pp. 133-156. ESCUDERO MARCHANTE, José María. "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I y II)"..., *op. cit*., pp. 125-129 y 201-205. ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas. "Competencia e intrusismo profesional en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo". *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007).* Sevilla: 2009, T. II, pp. 307-316. GARCÍA LUQUE, Manuel. "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico"..., *op. cit*., pp. 225-239.

[14] PONZ, Antonio. *Viage de España.* Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1792, V. XVII, p. 214. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen.* Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, T. I, p. 170.



Blas Molner Zamora (aquí atribuido). Santísimo Cristo de la Expiración, h. 1780-1800. Parroquia de San Nicolás de Bari de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), Hermandad de la Esperanza. Fotografía: Esperanza Fernández.

La imagen que estudiamos representa el momento en el que Cristo expira en la Cruz, a la que permanece fijada mediante tres clavos, estando realizada en madera de pino silvestre policromada con una altura de 1,67 metros y una envergadura de 1,29 metros. Se trata de una escultura destinada originalmente a ocupar un retablo y no a procesionar como hace en la actualidad, lo que explica que su policromía esté mucho menos trabajada en toda la parte posterior, como se puso en evidencia tras la restauración de Esperanza Fernández, llamando también la atención que el plegado del sudario, muy acusado en su vista frontal, es inexistente en la trasera. Igualmente el ángulo con el que sus brazos cuelgan del travesaño denota la necesidad de adaptarse al hueco existente en el retablo donde se venera, cuya construcción data de 1754, junto a la fábrica actual del templo. Es sabido que la formación en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla fomentaba como base fundamental del aprendizaje el estudio y copia de obras maestras, tanto de la estatuaria clásica grecorromana como de la propia escultura local;[15] es por ello que puede apreciarse en el conjunto de esta imagen una evidente influencia del popular Cristo de la Expiración "el Cachorro", que tallara Francisco Antonio Gijón en 1682 para la cofradía establecida en la capilla del Patrocinio de Sevilla, obra cumbre del barroco sevillano. Pueden apreciarse ciertas similitudes sobre todo en la resolución de su torso, henchido en busca de aire, la postura de la cabeza y el dramatismo del rostro, que expresa la angustia de sus últimos instantes de vida, con la mirada perdida al cielo. Por consiguiente, no ha de extrañarnos que se haya llegado a fechar en ocasiones en el siglo XVII. Pero a pesar del acusado barroquismo de la efigie, hay ciertos detalles, tanto en el tallado en finos mechones del cabello como en la simplificación de la ejecución del sudario, donde se puede apreciar que el artista muestra una concepción tendente al academicismo.

Estas mismas soluciones son fácilmente identificables en varias imágenes cristíferas debidas a la gubia de Blas Molner, como sucede con las esculturas del crucificado advocado de la Salud, que se

[15] RECIO MIR, Álvaro. "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela"..., *op. cit*., pp. 135 y 137. MOLINA CAÑETE, David. *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico..., op. cit*., pp. 74-75.

venera en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos en Badajoz (1773),[16] el también crucificado Cristo de la Salud de la Hermandad de la Santa Vera Cruz, del municipio sevillano de Olivares (1774),[17] el Cristo amarrado a la Columna del convento de Santa Clara de Zafra, igualmente en la provincia pacense (1775),[18] o el Cristo difunto perteneciente al grupo de la Piedad, de la Cofradía Franciscana de Pasión de Lucena (1799).[19]

De entre todos ellos, el primero comparte el mismo tipo iconográfico, al ser también un crucificado expirante, advirtiéndose grandes concordancias en el modelado de rostro y cuerpo, aunque este último se muestra menos tensionado que en el crucificado sanluqueño, aparte de no advertirse en su estética la influencia de la escuela sevillana. Presenta también una curiosa anacronía, como es que tiene tallada y policromada la llaga del costado, algo que debió hacerse con posterioridad a su realización, pues el Cristo aún se encuentra vivo, algo incompatible con la iconografía representada.

En el resto de imágenes que hemos citado pueden reconocerse muchos puntos en común, no solo en sus alargados rostros, en los que coinciden el tratamiento de los arcos superciliares, pabellones auriculares, ojos almendrados (el crucificado de la Expiración es el único que tiene los ojos tallados en la madera y no postizos como el resto), así como el singular modelado de la nariz, con el ensanchamiento de su tabique conforme se aproxima a las fosas nasales, el surco nasolabial, o la apertura de la boca, con una distintiva elevación del labio superior que contrasta con las bajas comisuras y que siempre nos permite contemplar la hilera de dientes superiores y la lengua.

[16] BANDA Y VARGAS, Antonio de la. "De la Ilustración a nuestros días" en Pareja López, Enrique, dir. *Historia del Arte en Andalucía.* Sevilla: Ediciones Gever, 1991, T. VIII, pp. 56-57.
[17] MOLINA CAÑETE, David. "«Todo a Jesús por María, todo a María para Jesús». Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner"..., *op. cit*., pp. 40-45.
[18] MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón. *Catálogo Monumental de España: provincia de Badajoz (1907-1910).* Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, pp. 453-454.
[19] HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros en el Barroco sevillano". *Boletín de Bellas Artes,* 1989, n. 17, p. 107.

Otro aspecto confluyente en todas estas esculturas es el de la ejecución de sus lacias y largas cabelleras, formadas por delgados mechones tallados con incisiones poco profundas de la gubia que caen por la espalda de manera sinuosa, presentando siempre en los crucificados dos mechones a sendos lados del rostro, al quedar divididos por una raya central. Apenas se insinúa la talla de los bigotes, solucionándose estos principalmente a base de policromía, como también sucede en sus barbas bífidas, si bien en el caso del crucificado sanluqueño, el flagelado de Zafra y el yacente de Lucena se culminan de forma redondeada, siendo puntiagudas en los crucificados de Olivares y Zahínos.

No solo las concordancias las encontramos en los rostros, sino también en el resto de sus anatomías e igualmente en la manera de tallar los paños de pureza, o en detalles tan nimios como la resolución de los pezones u ombligos, que suelen ser, por inadvertidos, sellos inequívocos de la manera de trabajar de un determinado artista.

En la línea estética de todas estas tallas encontramos además dos obras de pequeño formato –inferiores al metro de altura– como son el crucificado de marfil que atesora la parroquia de San Mateo de Lucena (1792),[20] o el que tallado en madera policromada, se conserva en las dependencias del Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jerez de la Frontera,[21] y otras dos de tamaño algo menor al natural, como son los modelos de crucificados de la parroquia de Santa María la Mayor de Carmona[22] y del Palacio de San Telmo de Sevilla,[23] donde el artista deja buena muestra del dominio de la anatomía humana y de su virtuosismo técnico, siendo el último de ellos también un crucificado expirante, en cuyo rostro encontramos de nuevo muchos puntos en común con respecto al simulacro sanluqueño.

[20] ESCUDERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner"..., *op. cit*., p. 313.
[21] MORENO ARANA, José Manuel. *El convento de la Santísima Trinidad y la hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida.* Jerez de la Frontera: Hermandad de la Humildad y Paciencia, 2021, p. 157.
[22] ESCUDERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner"..., *op. cit*., pp. 309-310.
[23] GARCÍA LUQUE, Manuel. "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico"..., *op. cit.*, p. 230-233.

El mismo tipo físico presente en las obras que aquí hemos analizado, tan distintivo del autor valenciano, puede rastrearse con facilidad en otras tallas de diferentes iconografías como el Cristo de las Tres Caídas de Valverde del Camino (1790), el San Juan Nepomuceno para la parroquia de San Mateo de Lucena (1792), el Jesús Caído de Aguilar de la Frontera, el Nazareno del convento de Santa Isabel de Sevilla o el San Isidro Labrador de la iglesia de San Diego en la misma localidad de Sanlúcar de Barrameda.[24]

Finalmente, nos referiremos a algunos aspectos técnicos, como la presencia en la formación del embón de la escultura de multitud de piezas de madera de pino silvestre, de grosor y tamaño variable, ensambladas mayoritariamente al hilo, creando un ahuecado interior en la zona del torso. Este aprovechamiento de materiales se ha podido observar también en otras tallas de Molner, tales como el Cristo de las Tres Caídas de Valverde del Camino o los crucificados del Palacio de San Telmo y de las hermandades de la Vera Cruz de Olivares y del Santo Entierro de Sevilla.[25] Fue ello un hecho ciertamente frecuente también en las obras de otros escultores coetáneos, viniendo motivado por la escasez de maderas de calidad, suscitada por la crisis económica en la que se sumió la capital hispalense tras el traspaso de la casa de Contratación a la ciudad de Cádiz a partir de 1717.[26]

[24] ESCUDERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner"..., op. cit., pp. 312 y 316. MORENO ARANA, José Manuel. "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva" en Fernández Paradas, Antonio Rafael, coord. Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Antequera: ExLibric, 2016, V. II, p. 286. MOLINA CAÑETE, David. "Sobre la atribución de las imágenes del Señor del Santo y la Virgen de la Encarnación de Sevilla a Blas Molner"..., op. cit., pp. 36-37.

[25] "Estudio radiológico de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas". *El Cerrojazo. Anuario de la Hermandad de capiruchos negros de Valverde del Camino,* 2021, n. 1, pp. 86-87. GILABERT LÓPEZ, Joaquín et al. *Memoria final de intervención. Crucificado siglo XVII. Retablo del Santo Cristo. Palacio de San Telmo, (Sevilla). 2006.* [en línea]. [consulta: 25 de enero de 2023]. Disponible en: https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/332864/1/ST_E29_MEMORIA_FIN_2006_Crucificado.pdf RUBIO FAURE, Cinta et al. "Intervención. Memoria: Proyectos y Actuaciones: Cristo de la Salud, Hermandad de la Vera Cruz, Olivares, Sevilla". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* 2022, n. 40-41, diciembre, pp. 75-85. PEÑUELA JORDÁN, Carlos y MARÍN LÓPEZ, Ana. «Cristo crucificado». *Santo Entierro. Anuario de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla,* s/n. Sevilla: 2017, pp. 14-19. Conste nuestro agradecimiento al restaurador-conservador D. Carlos Peñuela Jordán por facilitarnos el informe de restauración de este último crucificado.

[26] PORRES BENAVIDES. Jesús. "Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)». *Boletín de Arte,* 2015, n. 36, p. 234. "La técnica en el escultor Cristóbal Ramos (1725-1799)". *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte,* 2019, n. 8, p. 105.

Otro aspecto interesante es el de su policromía, que afortunadamente es la original, siendo las carnaciones oleosas, con aceite de linaza como aglutinante. Su análisis químico ha concluido que se aplicaron en dos capas, una imprimación o base de albayalde y el remate con albayalde, bermellón y laca roja. Por su parte, el sudario esta realizado con la técnica del temple graso, con la presencia de blanco de albayalde y calcita.[27] Curiosamente este inhabitual uso de la técnica del temple para la policromía del sudario aparece también en el crucificado del Palacio de San Telmo de Sevilla,[28] aunque en ningún caso conocemos su autoría, que habitualmente recaía, como ya dijimos, en algún maestro pintor o dorador.

En conclusión, aun cuando no contamos con documentación que pueda acreditar la autoría del crucificado, la atribución de su hechura aquí expuesta se ha fundamentado en criterios técnicos, morfológicos y estéticos que son propios del quehacer plástico de Blas Molner y están presentes en su producción documentada. Con ello reincidimos en la puesta en valor de este artista, que durante años ha pasado injustamente inadvertido, con la pretensión de poder seguir indagando más en su biografía y creación artística, lo que a su vez nos permitirá conocer cada vez con mayor profundidad a tan notable escultor, a quien podríamos calificar como uno de los últimos exponentes de la escuela escultórica barroca sevillana.

Bibliografía

- ALONSO DE LA SIERRA, Juan et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla/Cádiz: Fundación José Manuel Lara/Diputación provincial de Cádiz, 2005, V. II.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la. "De la Ilustración a nuestros días" en PAREJA LÓPEZ, Enrique, dir. *Historia del Arte en Andalucía.* Sevilla: Ediciones Gever, 1991, T. VIII.
- BERNAL FERNÁNDEZ, Juan Manuel. "Actualización de la imaginería sanluqueña. Nuevos autores y atribuciones". *Carrera Oficial,* 2007, n. 5, pp. 36-37.

[27] Información procedente del análisis químico de la policromía de la escultura, facilitado por la conservadora-restauradora Dª. Esperanza Fernández Cañero.
[28] GARCÍA LUQUE, Manuel. "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico"...., *op. cit*., p. 232.

- CRUZ ISIDORO, Fernando. *La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio Histórico-Artístico.* Sanlúcar de Barrameda: Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Sanlúcar de Barrameda, 2011.
- DÍAZ QUIDIELLO, José, dir. *Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía.* Sevilla: Junta de Andalucía, 2009, pp. 76-77.
- ESCUDERO MARCHANTE, José María. "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía" (I y II). *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* 2009, n. 600 y 601, febrero y marzo, pp. 125-129 y 201-205.
- ESCUDERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner". *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* 2009, n. 602, abril, pp. 307-316.
- "Estudio radiológico de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas". *El Cerrojazo. Anuario de la Hermandad de capiruchos negros de Valverde del Camino,* 2021, n. 1, pp. 86-87.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico". *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* 2021, n. 30, pp. 225-239.
- GILABERT LÓPEZ, Joaquín et al. *Memoria final de intervención. Crucificado siglo XVII. Retablo del Santo Cristo. Palacio de San Telmo, (Sevilla). 2006.* [en línea]. [consulta: 25-01-2023]. Disponible en: https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/332864/1/ST_E29_MEMORIA_FIN_2006_Crucificado.pdf
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, T. I.
- GUIJO PÉREZ, Salvador: "Una *Dolorosa* en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner". *Philostrato. Revista de Historia y Arte,* 2022, n. 11, junio, pp. 47-57.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros en el Barroco sevillano". *Boletín de Bellas Artes,* 1989, n. 17, pp. 89-107.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio y MOROTE CHAPA, Francisco. *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII.* Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1933.
- LORENZO LIMAS, Juan Alejandro. "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias. Nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)". *Boletín de Arte,* 2018, n. 39, septiembre, pp. 169-181.
- LORENZO LIMAS, Juan Alejandro. "Arte y comercio a finales de la época moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)". *Anuario de Estudios Atlánticos,* 2018, n. 64, pp. 1-57.
- LORENZO LIMAS, Juan Alejandro. "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias". *Laboratorio de Arte,* 2018, n. 30, pp. 319-340.

- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón. *Catálogo Monumental de España: provincia de Badajoz (1907-1910).* Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- MOLINA CAÑETE, David. *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico.* Sevilla: Hermandad de San Benito, 2021.
- MOLINA CAÑETE, David. "«Todo a Jesús por María, todo a María para Jesús». Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner". *Vera-Cruz. Boletín de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Olivares.* 2022, n. 21, pp. 40-45
- MOLINA CAÑETE, David. "Sobre la atribución de las imágenes del Señor del Santo y la Virgen de la Encarnación de Sevilla a Blas Molner". *El Cerrojazo. Anuario de la Hermandad de capiruchos negros de Valverde del Camino,* 2022, n. 2, pp. 36-37.
- MORENO ARANA, José Manuel. "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva" en Fernández Paradas, Antonio Rafael, coord. *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera: ExLibric, 2016, V. II, pp. 273-296.
- MORENO ARANA, José Manuel. *El convento de la Santísima Trinidad y la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida.* Jerez de la Frontera: Hermandad de la Humildad y Paciencia, 2021.
- MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.* Sevilla: Imprenta Provincial, 1961.
- NAVARRO MÁRQUEZ, Nuria y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. "Dos esculturas ¿roldanescas? en Valverde del Camino. El Señor del Santo y el grupo de Santa Ana y la Virgen Niña". *Carrera Oficial,* 2007. n. 5, pp. 52-55.
- "Noticias de nuestra hermandad". *Lábaro. Boletín informativo de la Hermandad de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda,* 1985, n. 2, marzo, p. 14 y n. 3, 1986, marzo, p. 23.
- PEÑUELA JORDÁN, Carlos y MARÍN LÓPEZ, Ana. «Cristo crucificado» en *Santo Entierro. Anuario de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla,* s/n. Sevilla: 2017, pp. 14-19.
- PONZ, Antonio. *Viage de España.* Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1792, V. XVII.
- PORRES BENAVIDES. Jesús. "Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)». *Boletín de arte,* 2015, n. 36, pp. 231-234.
- PORRES BENAVIDES. Jesús. "La técnica en el escultor Cristóbal Ramos (1725-1799)". *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte,* 2019, n. 8, pp. 95-108.
- PRIETO GORDILLO, Juan. *Noticias de escultura (1761-1780).* Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1995.
- RECIO MIR, Álvaro. "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano". *Academia,* 2000, n. 91, pp. 41-50.
- RECIO MIR, Álvaro. "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela". *Academia,* 2007, n. 104-105, pp. 133-156.

- ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas. "Competencia e intrusismo profesional en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo". *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007).* Sevilla: 2009, T. II, pp. 307-316.
- RUBIO FAURE, Cinta et al. "Intervención. Memoria: Proyectos y Actuaciones: Cristo de la Salud, Hermandad de la Vera Cruz, Olivares, Sevilla". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* 2002, n. 40-41, diciembre, pp. 75-85.
- VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758.* Estudio preliminar y transcripción de M. Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.

PRENSA MODERNA Y PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA CONOCER LA UTRERA DEL SIGLO DE LAS LUCES

Modern Press and historical-artistic heritage: a didactical proposal to get to know the Utrera of the Age of Enlightenment

María del Carmen MONTOYA RODRÍGUEZ

A mi madre,
que me enseñó a amar
la historia de mi pueblo,
in memoriam

Resumen

Este trabajo aúna el interés por el patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Utrera en el siglo XVIII y la recuperación documental de impresos informativos de la época. El acercamiento a la ciudad dieciochesca va más allá de la descripción de los aspectos urbanísticos, arquitectónicos y artísticos para adentrarse en los testimonios y sucesos históricos recogidos por la prensa moderna y la literatura popular, particularmente las relaciones de fiesta, una fuente primaria de singular importancia en la reconstrucción de la vida cotidiana por su atención a las actitudes y emociones de los protagonistas de la historia. Esta propuesta, de especial utilidad para los docentes y agentes turísticos de la localidad, tiene un enfoque de microhistoria pues permite contar la historia de la gente corriente que habitó aquellos espacios y vivieron en primera persona los acontecimientos históricos.

Palabras clave

Ilustración, Utrera, patrimonio histórico-artístico, imprenta, relaciones.

Abstract

This paper combines the interest in the historical-artistic heritage of the city of Utrera in the eighteenth century and the documentary recovery of informative prints of the time. The approach to the eighteenth-century city goes beyond the description of urban, architectural and artistic aspects to delve into the testimonies and historical events collected by the modern press and popular literature, particularly the relations of festivities, a primary source of singular importance

in the reconstruction of daily life for its attention to the attitudes and emotions of the protagonists of history. This proposal, of special utility for teachers and tourist agents of the town, has a micro-history approach because it allows to tell the story of the ordinary people who inhabited those spaces and lived in first person the historical events.

Keywords

Enlightmenth, Utrera, historical-artistic heritage, printing, relations.

Introducción

Esta propuesta didáctica propone un acercamiento al patrimonio histórico-artístico local utrerano desde una perspectiva humana, que permita el enriquecimiento personal por el conocimiento de las experiencias particulares de sus antiguos habitantes y su relación con los edificios singulares de la localidad. En las guías turísticas al uso se subrayan los aspectos artísticos y sólo se tienen en cuenta, a nivel humano, a los patrocinadores, artistas y benefactores que contribuyeron a la edificación o sostenimiento de los edificios. Por el contrario, si queremos ofrecer a quienes se acerquen al patrimonio local una experiencia de inmersión total, es preciso indagar en aspectos particulares, en acontecimientos, anécdotas y personajes que permitan singularizar la visita y conviertan en significativo el conocimiento sobre el mismo, más allá de la descripción formal del edificio o monumento.

Tanto más urgente es esta tarea de humanización para el aprendizaje de la historia del arte entre el alumnado de secundaria. Enseñar el patrimonio local ya en sí mismo constituye un aliciente frente a otros conocimientos más universales, que alejan al adolescente por las dificultades para entender los conceptos, reconocer y valorar los rudimentos del arte. La invitación a conocer la historia local necesita conjugar otros recursos, con los propios de la historia del arte, para tratar de captar su atención y buscar motivaciones auxiliares. Este es el propósito fundamental de este artículo.

Las propuestas didácticas actuales invitan a convertir al alumnado en protagonista de sus propias experiencias de aprendizaje. Se exploran aquí otras posibilidades que permitan captar la atención del alumnado y despierten la conexión emocional con el objeto de conocimiento. Se ha realizado una selección de impresos populares del siglo XVIII que versan sobre el día a día en la localidad o la vida de personajes utreranos y que tienen por escenario los lugares que pretendemos dar a conocer. Su principal interés es que recogen el latir de la actualidad para los lectores de su momento, y el testimonio histórico para los lectores actuales. Deliberadamente, se han seleccionado documentos que tienen por protagonistas a mujeres, personas con discapacidad y niños, en un ejercicio de microhistoria que reconozca las aportaciones de todos a la historia local y no sólo de los poderosos y afamados personajes.

Dada la complejidad y extensión de estos discursos, el trabajo con el alumnado de secundaria resulta complejo. Sin embargo, creemos que son un soporte textual con un valor añadido, de corte emocional, que sirven para evidenciar la trascendencia de su pueblo en la historia de la provincia. Estos materiales servirán de apoyo, ya sea para el trabajo en clase preparatorio o durante la propia visita por la ciudad, convirtiéndose el texto en protagonista: lecturas en voz alta, dialogadas o no, escenificaciones o simplemente como material de apoyo a las explicaciones. En ocasiones, sobre los textos se pueden plantear actividades, cuestionarios, juegos,... Se puede trabajar, por ejemplo, con las portadas de los impresos, muy textuales según la codificación periodística de la época, con títulos muy descriptivos y pormenorizados. A través de ellos podremos descubrir, además de los datos del hecho que se narra, los patrocinadores y responsables de la edición, casi siempre utreranos, frente a los impresores que son fundamentalmente sevillanos.

Siempre que sea posible, entresacaremos algunos fragmentos accesibles y legibles que pueden servir de apoyo a la visita, donde se describan los acontecimientos de actualidad y sirvan para valorar las actitudes de quienes lo vivieron de primera mano. Con esto permitimos al alumnado revivir aquel hecho histórico, trayendo a colación

las mismas palabras que se pronunciaron en aquellos actos solemnes y posicionarse ante la historia desde la emoción. En otras ocasiones, cuando se especifique el protocolo, se podría escenificar el ritual seguido. Otras, nos servirá la descripción del templo o el edificio para explicar los cambios que se han producido con el paso de los años, o con los nuevos usos de los espacios.

Propuesta didáctica

Partimos del catálogo de edificios, civiles y eclesiásticos, y espacios públicos singulares de Utrera para diseñar distintas rutas que permitan descubrir los avatares de la ciudad en el Siglo de las Luces y las transformaciones de la trama urbana: con la creación de nuevos edificios, las remodelaciones del espacio o los cambios en sus usos. Aunque la ruta se ha pensado fundamentalmente para aplicarse en la asignatura de cuarto de la ESO, que es la que desarrolla con más detenimiento los contenidos del siglo XVIII y los logros de la Ilustración, sus premisas pueden adaptarse al currículo de segundo de la ESO, de 1º de Bachillerato o a la Historia del Arte de 2º de Bachillerato. Obviamente, también es susceptible de otros usos turísticos.

Señalamos algunos hitos de la historia patrimonial de la ciudad en el Siglo de las Luces para explicarlos a los alumnos: creación de edificios (Capilla de los Dolores, Casa-Palacio de la Surga), dotación de nuevas infraestructuras (Fuente de los Ocho Caños), remodelación de espacios urbanos (plaza de la Mota de Santa María, plaza del Altozano), uso ceremonial y festivo de los espacios públicos (visitas reales, fiestas de toros, exequias, celebraciones y funciones de iglesia). Durante el paseo se incluirán referencias a otros edificios de menor rango, la historia de las calles (Morales, 1996), con especial incidencia en las actividades económicas que se desempeñaron en ellas y a los personajes que los habitaron.

Se han establecido como puntos neurálgicos de la visita varias sedes, donde se desarrollarán las distintas actividades programadas: Capilla de Ntra. Sra. del Carmen, del actual colegio salesiano,

Parroquia de Santa María de la Mesa, Fuente de los Ocho Caños, Capilla de Ntra. Sra. de los Dolores, Parroquia de Santiago el Mayor, Iglesia de San Francisco.

Se propone iniciar la visita en la principal arteria de la ciudad: la Vereda, actual calle de San Juan Bosco. Partiendo de la capilla de Ntra. Sra. del Carmen, se iniciará el recorrido hacia la parroquia mayor de Santa María de la Mesa, con paradas en: Capilla de San Bartolomé, sede de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno; plaza de Pío XII, donde se encuentra la Alhóndiga y restos de molinos aceiteros; Álvarez Hazañas por donde discurre la traza de la antigua muralla (aún se conserva algún torreón); plaza de la Mota de Santa María, abierta en 1753. Después de visitar la parroquia, la ruta discurre por la antigua calle Don Pedro (actual Santa Ángela de la Cruz), hasta el Arco de la Villa y desde ahí, extramuros de la vieja ciudad y siguiendo la vieja línea de muralla, hasta la Fuente de los Ocho Caños. De vuelta por Resolana, se hará parada en la capilla de Ntra. Sra. de los Dolores, construida en el siglo XVIII, para continuar por San Fernando, principal arteria de la ciudad ilustrada, el viejo Ayuntamiento en la plaza del Bacalao, calle Santa Clara (Catalina de Perea) hasta la vieja plaza de Abastos, donde estuvo el convento dominico de San Bartolomé. La cuesta de Santiago (Ponce de León) conduce al Castillo y la parroquia de Santiago el Mayor, donde se hará una nueva parada. La bajada se hará por la plaza de la Constitución y las calles Sevilla, Alcalde Fernández Heredia, hasta Clemente de la Cuadra (antigua calle de San Francisco) para desembocar en la iglesia de San Francisco, antigua casa-iglesia jesuita y posterior convento de la orden franciscana. Se hará parada en la plaza del Altozano, plaza mayor de la ciudad y sede del ceremonial civil y espacio festivo en la edad moderna. La calle Ancha (Virgen de Consolación) conserva algunas fachadas de casas-palacios, pero la ruta prosigue por la antigua calle de los Negros hasta la Casa de la Surga, de 1794 e inspiración indiana. A sus pies, junto al monumento al Abate Marchena, se recordará el desaparecido convento de la Antigua, a unos metros de la casa, y se rendirá homenaje al afrancesado. La calle de la Huerta (actual Cristóbal Colón) conduce directamente al paseo de Consolación y al conocido santuario que alberga la imagen de la patrona de Utrera.

La propuesta es extensa, por lo que se sugiere, que se haga en dos sesiones, agrupando por centros de interés o siguiendo la propia cronología de los acontecimientos seleccionados. Lamentablemente son muchos los edificios de la época que han desaparecido, pero esto no es óbice para que se excluyan del itinerario. Hemos rescatado principalmente el convento de la Antigua, precisamente por ser un convento femenino del que se han conservado interesantes impresos, como el que incorporamos en esta propuesta. Cabe considerarse igualmente la inclusión en el itinerario el convento de las clarisas, en la calle Catalina de Perea o el antiguo cuartel militar, del siglo XVIII, en cuya explanada se celebraron fiestas de toros para financiar las campanas de la parroquia de Santiago. En el lugar que ocupa el viejo edificio de la plaza de Abastos se levantaba entonces el antiguo convento dominico de San Bartolomé. Otro edificio singular del que cabe hacer mención es el convento de Ntra. Sra. de las Veredas, hoy desaparecido, que albergó a la orden franciscana. Se conserva un impreso que relata las exequias por la muerte del provincial en 1727 que puede resultar interesante para hablar sobre la cultura barroca de la muerte y explicar el ceremonial fúnebre, pues el impreso incluye un grabado con el túmulo levantado para la ocasión.



Túmulo impreso en la contraportada de la oración fúnebre del Provincial franciscano Fray Blas Antonio Álvarez. Imprenta de Francisco Sánchez Reciente, 1727.

La emoción del acto de amor que es un sermón fúnebre queda expuesta en las palabras del predicador:

> "¡Oh dolor! Da treguas a nuestra pena; para que libre de tanta congoja el pecho, pueda pronunciar con los labios la causa de nuestro lamentable sentimiento. ¡Oh pena! No aprisiones tanto nuestros afligidos corazones, para que pueda siquiera en tristes ayes, y suspiros explicar su tormento. ¡Oh congoja! Ya que callan los labios oprimidos del dolor, haz que hablen los ojos, significando con lágrimas copiosas su quebranto.
>
> Prometiste, Señor, en el Deuteronomio dilatada vida al buen prelado, como fuese electo del número de sus propios hermanos; pues si el prelado, cuyas exequias celebramos, era tan bueno, y electo de entre sus mismos hermanos ¿por qué, Señor, tan temprano le quistaste la vida? Le dotaste, Señor, como a Salomón de sabio, de pacífico, y amable, que notó San Jerónimo. Pues ¿por qué, Señor, las luces vivas de este funesto túmulo han de llorar muertas ya las luces de sabiduría y amabilidad de tan pacífico prelado?".

Las claves de la espiritualidad barroca están contenidas en el fervor de quien declama. La desolación por la muerte, los reproches a un Dios castigador que arranca de la vida a un ser bueno.

Para sacar el máximo partido a la visita convendría trabajar previamente en clase el mapa de la Utrera dieciochesca, el trazado urbano, el origen y evolución de sus calles y el aporte de datos sobre edificios y construcciones no incluidos en la ruta. El alumnado debería familiarizarse, antes de la visita, con el plano de la ciudad de 1767 que se conserva en la parroquia de Santa María, ampliamente divulgado, y con los límites de la ciudad de entonces, así como con los elementos defensivos de la antigua muralla que aún siguen en pie (torres), las plazas (sobre todo la del Altozano y el Bacalao, en torno a las que se organiza la vida política-económica y social)[1] y las distintas puertas (Arco de la villa), así como los elementos extramuros (Santuario de Consolación, haciendas, etc.). Particularmente

[1] Conviene incidir en la reforma urbanística que supone la remodelación de la plaza mayor de la ciudad, del Altozano, que sirvió de escenario a acontecimientos de calado en la historia cultural y política de la Utrera dieciochesca. Mucha más trascendencia para el currículo de secundaria que las afamadas fiestas de toros que en ella se celebraron, creo que tienen los incidentes de desorden público que tuvieron lugar durante la visita de la familia real en 1796 (Morales, 1994).

significativos son la fuente de los Ocho Caños y el cuartel, de nueva creación en el siglo XVIII.

En la selección de contenidos es importante incidir en los elementos que permitan reconstruir el sistema de organización político-social de la época y subrayen el protagonismo de la Monarquía y la Iglesia en la toma de decisiones a lo largo de la Edad Moderna. Las parroquias, conventos y otros edificios religiosos ocuparán un lugar destacadísimo en la organización de la ruta y, sin embargo, es importante vencer las reticencias del alumnado a este tipo de espacios, considerando la funcionalidad original de estos espacios: lugares donde se reúne la comunidad. Los textos auxiliares con los que acompañemos esta visita tendrán obviamente un cariz religioso y espiritual y, sin embargo, hay otros muchos matices que permitirán subrayar el protagonismo de la gente corriente.

Utrera en el siglo XVIII: corpus de prensa y papeles públicos

Indicamos a continuación la selección de impresos seleccionados, con la referencia a la localización durante la visita donde se propone usarse, así como las indicaciones a la temática general del texto y el acontecimiento concreto del que se ocupa.

Localización: Iglesia de Ntra. Sra. del Carmen
Temática: Guerra de Sucesión
Acontecimiento: función de acción de gracias por las victorias de Brihuega y Villaviciosa (1711)
Texto propuesto: *Sermón en la fiesta de la Epifanía, que hizo el convento de Nuestra Señora del Carmen de la Villa de Utrera, por la feliz entrada que hizo nuestro católico monarca Don Felipe Quinto (que Dios guarde) en su Corte de Madrid; y por las victorias, que consiguieron sus Armas en Birhuega, y Villa-Viciosa, el día 10 de diciembre del año pasado de 1710.*
Datos de edición: Juan de Ortega (autor); Sevilla, Juan de la Puerta (impresor)
Archivo: Biblioteca Rector Machado, Universidad de Sevilla, A 109/075(02), [https://archive.org/details/A10907502]

Las funciones religiosas de acción de gracias por las victorias bélicas forman parte de la propaganda oficial, de manera que se difundieron masivamente a través de la imprenta. Este impreso utrerano, en concreto, recoge el sermón que predicó el carmelita fray Juan de Ortega, del convento del Carmen, y cuenta con las debidas censuras, la principal de Mateo de Veas, provincial de la orden. Dice el censor, el carmelita fray Manuel de Morales, de este sermón pronunciado en la fiesta de la Epifanía que "a nuestro Mercurio, Orador, parece le asistió [el arcángel San] Miguel con sus influencias, para delinear victorias de nuestro católico monarca Felipe Quinto, y desagraviar desacatos a nuestro Dios sacramentado, echando de la Corte, y de los dominios de España, atrevidos rebeldes". Por su parte, Francisco Pizarro, censor de la Orden de la Merced, subraya del sermón que es "uno de los que más he gustado, así por lo propísimo [sic] de los conceptos, como por las máximas tan cristianas, según los presentes sucesos, y urgencias de esta Monarquía". En su razonamiento, Dios ha favorecido al rey con la victoria:

> "Luego que vieron [los españoles] que nuestro católico monarca se disponía a dar alcance al enemigo, fue tanto el valor de sus vasallos, que dando la batalla al enemigo en Birhuega, quedó el enemigo derrotado y nuestro rey glorioso. […] Toda la gloria de triunfador, se le debe a nuestro católico monarca, y la hermosura del Carmelo; Decor Carmeli, porque no hay más hermosura para mi Carmelo, ni más gloria, que ver a nuestro rey triunfante, y victorioso, sin que descaezca su gloria un punto, ni por haberse retirado de Lérida; no por haber dejado su Corte preocupada de enemigos; antes si, por esto mismo, es más glorioso su triunfo." (p.2).

El asunto del discurso es justificar que el católico monarca es el verdadero rey de España y digno de adoración. Entresacamos la oración final que sirve de colofón al discurso y aúna todas las ideas fuerza en él contenidas (suprimimos las sentencias latinas para agilizar la lectura y una más fácil comprensión del público al que van dirigidas):

> "Dad vuestra mano, Señor, a nuestro católico monarca, para que prosiga en esta empresa con toda felicidad, quedando siempre triunfante de sus contrarios. Por el profeta Isaías nos prometéis, que no nos habéis

> de faltar, para que tengamos valor […] Y si en vos está toda la fortaleza, comunicad esta, Señor, a los españoles, para que sirviendo a su rey, defiendan vuestra honra, para asistirnos hasta la fin [sic] del mundo, quedasteis debajo de aquellos accidentes. […] Verifíquese esta vuestra promesa, en que nos asistís para serviros, y para servir también a nuestro católico monarca: Recta fide; para que le ayudemos con buenas obras: bona operatione; y para que seamos verdaderamente devotos en la observancia de la verdadera Ley: mentis devotione. Así lo esperamos, por ser vos quien sois, y no dudamos, que nos habéis de dar los auxilios de la divina gracia" (p.16).

Localización: Parroquia de Santa María de la Mesa
Temática: Las hermandades como agentes sociales, culturales y religiosos
Acontecimiento: cultos al Dulce Nombre de María de la Hermandad de Venerables sacerdotes (1725)
Texto propuesto: Oración panegírica del Dulcísimo nombre de María, declamada en la plausible anual fiesta, que en la Iglesia parroquial de Sta. María de la Mesa celebró la Sagrada Hermandad de los venerables eclesiásticos de la Nobilísima Villa de Utrera el día 19 de septiembre de este presente año de 1725.
Datos de edición: Ruiz de Sevilla y Torres, Cecilio (CC.RR.MM., autor); sin impresor.
Archivo: Biblioteca Rector Machado, Universidad de Sevilla, A 112/122(5), [https://archive.org/details/A11212205/mode/2up]

Dado que las parroquias son los edificios más significativos de la ciudad y los más conocidos, se incidirá durante la visita en la historia de los grupos humanos, asociaciones y hermandades que tuvieron allí su sede. A lo largo del siglo XVIII se agudiza el enfrentamiento entre las dos iglesias mayores por la disputa de la antigüedad y hay abundante material documental sobre la misma.[2] Hemos querido, sin embargo, subrayar un episodio anecdótico que desencadenó este sermón que puede servir para acercar al alumnado al cambio de

[2] El asunto, que se extiende al menos desde 1735, quedó zanjado a principios del siglo XIX y se celebró con unas funciones cuyo sermón se publicó en la imprenta sevillana de Joseph de San Román y Codina: *Sermón panegírico que en la solemne funcion de accion de gracias celebrada en la iglesia mayor, mas antigua y principal de Sta. Maria de la Mesa de la villa de Utrera, con motivo de la declaracion de la mayoría de dicha iglesia, dixo en el dia 18 de mayo de 1806 / el M. R. P. Fr. Joseph Govea...*

paradigma que se opera en la Ilustración, de la representación barroca a la razón y la crítica, y en el desarrollo de la opinión pública. En este caso concreto, las palabras del púlpito fueron malinterpretadas deliberadamente para poner al predicador en una situación incómoda. Las críticas de los polemistas se desataron porque el religioso pidió un hijo en el exordio, algo bastante escandaloso dado el voto de castidad al que están obligados los eclesiásticos:

> Colmad, Señora, de espirituales y temporales bienes, al noble corazón, que generoso os ha aplaudido, con tan sonoras músicas declamaciones. Mirad esa vuestra imagen adornada con ese rico vestido, que bien sabéis lo ha tributado con unas ansias tan vivas, y tan ardientes, que quisiera fuera de finísimos diamantes. Y pues sois la madre del amor más puro, más acendrado, y más casto, dadle para sus sucesiones algún hijo, que heredero nobilísimo de su piadoso genio, vivo, afable y cortesano, sea para serviros muy fino. Y admitid finalmente, el cordialísimo afecto de todos los que en este templo os veneran, y las influencias de vuestro Nombre aclaman, para que rindiendo en justo tributo todos nuestros sentidos, y potencias, no desmerezcamos vuestras intercesiones para conseguir la gracia prenda de la Gloria.

El fragmento da pie a un comentario sobre la vocación religiosa como opción de vida y cómo en torno a esto se organizó todo un estamento. Esto puede abrir el diálogo hacia otros temas como la administración de los bienes temporales que hace la Iglesia, el poder político de las órdenes, el mecenazgo cultural y artístico y, por supuesto, cómo se ha mantenido el fervor por las imágenes, que queda en evidencia en el texto propuesto, y la pervivencia en las hermandades de gloria y de penitencia. El texto puede ser un pretexto para abordar debates de la actualidad local.

Localización: la Fuente de los Ocho Caños
Temática: la vida cotidiana de las clases populares

Por su situación extramuros y su cercanía a la calle La Fuente, donde nació el bandolero Diego Corrientes, para este hito de la ruta, se podría utilizar cualquiera de los muchos pliegos sueltos que convierten al personaje histórico en leyenda. Se ha seleccionado en

cambio la versión más antigua que se conoce, un romance manuscrito de cuatro hojas, y que da comienzo con los versos: "en Utrera nació un hombre/ de una pequeña estatura, llamado Diego Corrientes/ por su mala ventura".[3] Sobre la figura del bandolero como héroe popular hay mucha literatura científica que puede servir de soporte,[4] de modo que cabría utilizar ese punto de la visita para la escenificación de algún hecho donde se ponga de manifiesto su más reconocida virtud: el socorro a las clases desfavorecidas.

Localización: Capilla de Ntra. Sra. de los Dolores
Temática: mecenazgo de arte en Utrera en el siglo XVIII
Acontecimiento: inauguración del templo (1747)
Texto propuesto: *Sagrado Panegírico, que en la solemnísima festividad con que la devota congregación de siervos de María Santísima de los Dolores celebró el nuevo estreno y dedicación del primoroso Templo, que a esta Princesa Soberana erigió su fervoroso afecto en la Nobilísima Villa de Utrera el día 2 de mayo del año de 1747.*
Datos de edición: Sebastián Jiménez (autor); Sevilla, Imprenta Real.

El siglo ilustrado dejó su impronta en la ciudad con la edificación de un nuevo espacio religioso, la capilla de Ntra. Sra. de los Dolores, que por su planta elíptica constituye uno de los escasos y felices ejemplos de la arquitectura barroca sevillana dieciochesca, donde lo barroco viene dado por lo arquitectónico y no por la plástica decorativa. Entresacamos estos fragmentos del impreso conmemorativo de la inauguración del templo, que contiene el sermón pronunciado por el teólogo Sebastián Rodríguez:

> "Así logra hoy este pueblo más afortunado que Israel, así consigue hoy esta Congregación ilustre de Siervos de María en sus Dolores, ver concluido, consagrado, y dedicado este su Templo, teniendo el gusto de ver colocada esta Dolorida Reina en su grandeza, en la que compiten los primores del Arte, con los esmeros de la naturaleza, sin ser mucho exceda su estupenda arquitectura a el arte, y naturaleza, cuando contiene en sí la autoridad de la gracia. Ave María" (p.13).

[3] Se conserva en la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, Institución Colombina, 39-45(16).
[4] Para Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León (1997) los relatos de bandoleros funcionan como "catalizador de las aspiraciones campesinas dentro de un orden establecido, un precursor de una forma moderna de protesta social". *Diccionario de literatura popular española*. Madrid: Colegio de España, p. 39.

> "El pueblo, que con nosotros asiste, todo inundado de gozo a la dedicación festiva de tu templo ha sido el que con mano liberal ha franqueado sus limosnas, para erigir esta casa a su soberanía. Haz, Señora, que permanezcan sin límite sus afectos, para que así logre perfecto total complemento vuestra Iglesia. Y ya, que en ella asistís como hermoso Doloroso Templo del Altísimo; en premio de tanto afán, haced, Señora, por vuestros Dolores, que echando todos firmes cimientos de virtudes, levantemos tanto la obra de nuestra vida, que finalizada en gracia, merezcamos ser dichoso templo del Altísimo en la Gloria" (p.24).

Este último texto puede ser una invitación al diálogo en torno a la espiritualidad dieciochesca. El motivo que congrega a la feligresía, la inauguración del templo, suscita en el orador la asimilación de la figura del creyente como verdadero templo de Cristo, en el que deben brillar las virtudes cristianas.

Localización: Parroquia de Santiago el Mayor
Temática: marginación social y atención a la diversidad en Utrera en el siglo XVIII
Texto propuesto: noticias de *Hebdomadario útil sevillano* (1758-1767)
Datos de edición: Sevilla, Imprenta bajo Ntra. Sra. del pópulo de Joseph Navarro y Armijo (es también el autor).
Archivo: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 063(286)201 [https://archive.org/details/A063286201]

Aunque hay varias relaciones de funciones y asuntos eclesiásticos relativos a esta parroquia,[5] se ha decidido para este enclave trabajar noticias relativas a Utrera extraídas de distintas cabeceras de prensa informativa sevillana, particularmente de Hebdomadario útil sevillano. Son muy amplias las posibilidades que ofrece la prensa de proximidad para hacer una historia desde abajo, historia de la vida cotidiana o microhistoria (Montoya, 2022b).

[5] La acústica extraordinaria y la suntuosidad del escenario invitan a la representación teatral. Se sugieren las fiestas de 1777 organizadas por la hermandad de la Virgen del Socorro por el Nacimiento del Niño Dios en la parroquia de Santiago el Mayor, permiten la escenificación de los distintos personajes que intervienen, incluso con disfraces, y el recitado colectivo del diálogo entre el diablo y los ángeles de la Corte celestial contenido en *Letras de los villancicos, que se cantaron en la Iglesia Parroquial del Señor Santiago, más antigua de la Villa de Utrera: en los solemnes maitines del Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo siendo maestro de capilla Don Juan de Vilches*. CCPB 000739085-8.

La selección propone desde el significativo relato de las fiestas concepcionistas de 1762,[6] hasta noticias breves de temática cultural o social. Tienen en común que tienen por protagonistas a personas en riesgo de exclusión social. El primero de ellos porque padece una discapacidad. Francisco Ramírez de Vargas, "ciego de la vista corporal", se presenta en cambio como un el habilidoso organista mayor de la parroquia que ha compuesto una virtuosa obra musical (publicado en el número del 28 de septiembre de 1759). Asimismo se da cuenta de personas susceptibles de caer en la marginación como una criatura aquejada de enanismo para quien el autor del semanario sugiere, como salida profesional, exhibirse como prodigio de la naturaleza. El debate con los alumnos sobre la marginación social y la integración de la diferencia siempre es sugerente y tiene réditos importantes para la convivencia, tanto más en el caso de estos utreranos desconocidos hasta el momento.

Localización: calle María Auxiliadora, comúnmente conocida como La Vereda
Temática: la vida de las mujeres en la Utrera dieciochesca
Acontecimiento: exequias por una monja del Convento de dominicas de la Antigua (1764)
Texto propuesto: *La mística abeja, que llevó en su fruto principios de dulzura. Oración fúnebre en las solemnes honras, que se celebraron en el convento de Madre de Dios de la Antigua, monjas dominicas de la ilustre Villa de Utrera a la buena memoria de la M.R. Madre Sor Juana Ramos y Santiago del Espíritu Santo, que murió a los 23 años no cumplidos de esa edad, en 23 de agosto de 1763, y se hicieron en 25 de mayo de 1764.*
Datos de edición: Nicolás Sánchez Cobano (autor); Sevilla, imprenta de Francisco Sánchez Reciente.

[6] De la misma imprenta del Hebdomadario útil sevillano salió también este otro impreso que demuestra las buenas relaciones del impresor Joseph Navarro y Armijo con la parroquia utrerana: *El blasón, y escudo de armas de la villa e Utrera, jeroglífico del patronato de España : sermón panegírico-gratulatorio predicado en la solemne fiesta, que en acción de gracias a María Santísima en su Inmaculada Concepción ... hizo, y consagró el Cabildo, y Ajuntamiento de la ilustre villa de Utrera ... / díjolo Antonio Urbano de Cárdenas González del Castillo*. Sobre estas fiestas, publicó el cronista local Manuel Morales (1966) una obrita que puede servir de contrapunto y contraste de fuentes históricas.

Archivo: Biblioteca Rector Machado, Universidad de Sevilla, A 112/050(02) [https://archive.org/details/A11205002]

Puesto que son escasísimas las referencias a las mujeres utreranas, el hallazgo de este impreso permite, además de recuperar el patrimonio histórico-artístico perdido, introducir la variante de género en nuestro recorrido. Las protagonistas son las monjas dominicas, lo que permite hablar de la vida cotidiana en la clausura y su aportación cultural y espiritual a la historia de Utrera. El impreso, la relación de exequias de una monja Sor Juana Ramos, está dedicada a Joseph Bucareli, marqués de Vallehermoso y conde de Gerena, que había beneficiado como padrino a la fallecida:

> Este religiosísimo convento de la Antigua también reconoce, y confiesa su crecida deuda a las repetidas dignaciones de V.S. en beneficio de esta observantísima comunidad. Ni menos la difunta negaría la suya, antes si confesaría, que era la mayor, no solo por la protección, y esmeros, que le debió a su mano liberal desde, y aún antes, que se hiciese religiosa, sino también por el apreciable, honroso título, con que quiso V.S. distinguirla, llamándola siempre con el tierno nombre de Ahijada.

Firma la dedicatoria, la priora Sor Ana Teresa Rodríguez, junto a su sobrino y primo de la difunta, Alonso Rodríguez, quien saca a luz la obra. El texto se consagra a ensalzar del personaje la "heroicidad de su virtud" (p.18). Son muy significativas las referencias a la piedad de la época en los niños y adolescentes (pp.28-29), de los que entresacamos estos párrafos que pueden animar el debate con el alumnado:

> Mas tirana la muerte […] marchitó, secó y cortó cruel, con su segur, en este delicioso Paraíso de la Majestad, la más hermosa flor, la más fragante rosa, la más casta azucena, y el más gracioso nardo, que empezaba a esparcir sus fragancias en tan sagrado huerto. Oscureció totalmente entre las nubes de un padecer continuo la luz más pura, que alumbró a estos claustros, y que hacía como perpetuo el día de su gozo. Diestro cazador aprisionó en sus lazos la más llorosa tórtola, la paloma inocente, el águila [sic] grande. Como el otro mal hombre sembró la cizaña, y con mano considerada, al recoger su fruto, arrancó aquella espiga, que ya llevaba sazonado el grano" (p.5).

> "Los años no son los que han de regular la edad, sino los méritos. La virtud sólida, por más que la edad sea florida, la mucha santidad, por más que sobre la tabla de la vida se hayan tirado pocas líneas; la grande perfección, por más que todavía se comience a vivir, esas son las que verdaderamente constituyen una venerable senectud, una fructuosa, sazonada vejez" (pp.10-11).

> "Vivió en compendio mucho tiempo, porque consumando en breve su carrera, llegó al deseado término de la perfección cristiana; llenó su bella alma de virtudes heroicas; se colmó de méritos en un acerbo, y santo padecer; fue siempre inculpable su vivir, pocos años corrió, pero qué importa, si llegó a el término a donde vigilante caminaba. Y como esto sea a lo del Cielo vivir mucho, y lograr una venerable y preciosa senectud, preciso es inferir, que la M. Sor Juana se murió en su vejez, en su sazón, colmada de frutos y cargada de años" (p.12).

Localización: Iglesia de San Francisco
Temática: el impacto en la educación y la cultura de la expulsión de los jesuitas
Acontecimiento: traslado de la comunidad franciscana a la antigua casa jesuita (1797)
Texto propuesto: *Oración gratulatoria que en la solemne translación [sic] que hizo la Comunidad de N.S.P. San Francisco de la Villa de Utrera... en el día 26 de febrero de este año de 1797 de su antiguo convento extramuros de dicha Villa, al de los ex-Jesuitas... / dijo el R. P. Fr. Agustín de Espinosa.*
Datos de edición: Espinosa, Agustín de (O.F.M., autor); Cádiz, Manuel Ximénez Carreño (impresor)
Archivo: Biblioteca de la Facultad de Teología de Vitoria, VI-SD, Opúsculos 22, f. 89-146.

La visita obligada a la antigua casa jesuita es una excusa para hablar del impacto de la orden en la cultura y la educación en Utrera a lo largo de la Edad Moderna. El texto seleccionado ahonda en el traslado de la orden franciscana desde su convento extramuros, del que hoy sólo queda la capilla en el actual cementerio municipal, hasta la iglesia de la antigua sede de la casa jesuita, en el corazón mismo de la ciudad, la plaza del Altozano.

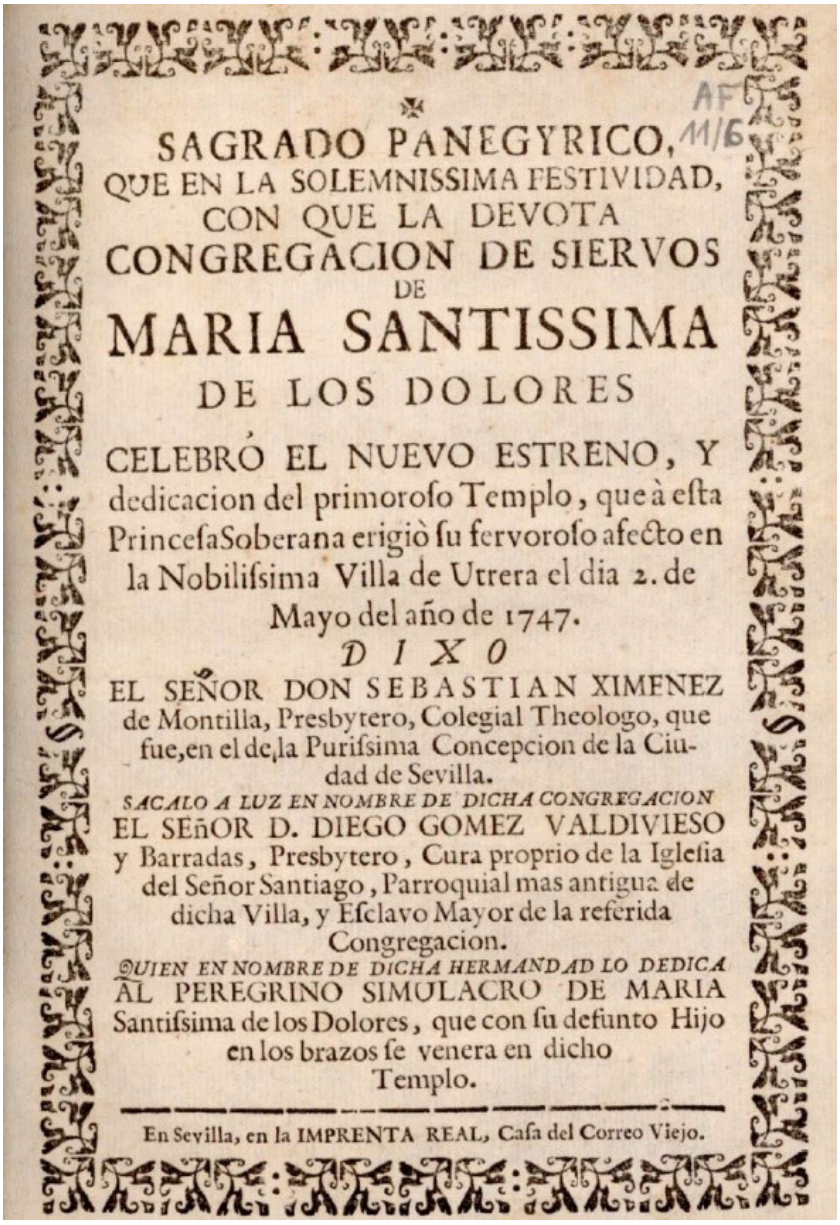
Localización: Santuario de la Virgen de Consolación

Dada la trascendencia del edificio, una referencia obligada como santuario de peregrinación a lo largo de toda la Edad Moderna, no es preciso ningún acontecimiento que justifique su inclusión en este itinerario. Parece, sin embargo, obligado en un trabajo sobre prensa mencionar la infinidad de referencias mediáticas a la propia imagen y, particularmente, a la difusión de sus milagros que contribuyó enormemente a la extensión de la devoción popular. Son famosísimos los romances que relatan noticias de las obras prodigiosas que se deben a su protección y/o intercepción. Se sugiere uno fechado en torno a 1762, en Barcelona, de la Imprenta de los Herederos de Juan Jolis en la calle de los Algodoneros salió *Romance nuevo, y curioso, en el cual se da cuenta de un prodigio que María Santísima de Utrera obró con un Cavallero, y una Señora llamada Doña Theresa Contreras natural de la Ciudad de Almería, con todo lo demás que verá el curioso Lector.*

En el Fondo Hazañas de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla se conservan dos versiones de un mismo título relativo a Consolación de Utrera, que por la tipografía habría que situarlos en la primera mitad del siglo XIX. Uno de ellos relata cómo la Virgen se le apareció en la misma Roma a un sacerdote, Nicolás Vicente, una carta donde el mismísimo Dios se queja del desorden en que viven sus hijos y concede auxilios "en todas sus penas" a quienes trasladen la carta y "llevare con firmeza depositada en su pecho, teniendo sincera fe". Los benéficos efectos alcanzarán también "a todo el que la publique para que circular pueda, inclinando a los cristianos a ser fieles a la Iglesia". En la última página (4) se incluye una Suplica afectuosa de un pecador arrepentido y en el colofón la indicación para alcanzar los beneficiosos efectos de protección que concede el dicho papel: "los que no sepan leer la llevarán consigo y rezarán tres Ave María y un Credo".

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. Impresos sevillanos: adiciones a Tipografía hispalense. Madrid: CSIC, 1974.
- ESPEJO CALA, Carmen. "El Romancero vulgar del siglo XVIII en Sevilla: estrategias de producción de los impresores" en Cátedra, P.M., ed., La Literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría. Salamanca: SEMYR e Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 425-436.
- Guía turística de Utrera, Ayuntamiento de Utrera, 1987.
- MONTOYA RODRÍGUEZ, María del Carmen, "El interés por la información local en el siglo de la razón: relaciones e impresos sueltos (1700-1833)" en A. Checa Godoy, C. Espejo Cala, C. Langa Nuño, coords. y Montoya Rodríguez, M.C., ed. Historia del periodismo local en la provincia de Sevilla. Contra el olvido de la prensa cercana. Granada: Comares, 2022, pp. 17-28.
- ____. "Particularidades del periodismo en la periferia: el valor de la prensa de proximidad: Sevilla, 1758-1788" en Díaz, Juan, Manzano, Fernando y Olay, Rodrigo coords. Sobre España en el largo siglo XVIII. Trea, 2022, pp. 153-162.
- ____. "Un acercamiento a la prensa local como recurso educativo: identidad y patrimonio. Estrategias para el emprendimiento del alumnado de secundaria desde Andalucía". en IV Congreso Internacional La Historia Moderna y la Enseñanza Secundaria. Experiencias iberoamericanas en red. Sevilla, 20 de octubre de 2022 (en prensa).
- MORALES ÁLVAREZ, Manuel. Relación del triduo y fiestas a la Inmaculada Concepción: (agosto, 1761). Utrera: s.n., 1966.
- ____. Seis estudios sobre historia de Utrera. Utrera: s.n., 1994.
- ____. Las calles de Utrera. Utrera: s.n., 1994.
- NAVARRO Y ARMIJO, Joseph. Hebdomadario útil sevillano. Sevilla: Imprenta bajo Ntra. Sra. del Pópulo, 1758-1767.
- QUILES GARCÍA, Fernando. Utrera: un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750, Sevilla: Padilla Libros, 1999.
- SAIZ, M.ª Dolores y FUENTES, Juan Francisco. "La prensa como fuente histórica" en Artola, M. Enciclopedia de Historia de España, Madrid: Alianza, 1993, T. VII, pp. 525-581.



✠

SAGRADO PANEGYRICO,
QUE EN LA SOLEMNISSIMA FESTIVIDAD,
CON QUE LA DEVOTA
CONGREGACION DE SIERVOS
DE
MARIA SANTISSIMA
DE LOS DOLORES

CELEBRÓ EL NUEVO ESTRENO, Y dedicacion del primoroſo Templo, que à eſta PrinceſaSoberana erigiò ſu fervoroſo afecto en la Nobiliſsima Villa de Utrera el dia 2. de Mayo del año de 1747.

D I X O

EL SEÑOR DON SEBASTIAN XIMENEZ de Montilla, Presbytero, Colegial Theologo, que fue, en el de la Puriſsima Concepcion de la Ciudad de Sevilla.

SACALO A LUZ EN NOMBRE DE DICHA CONGREGACION

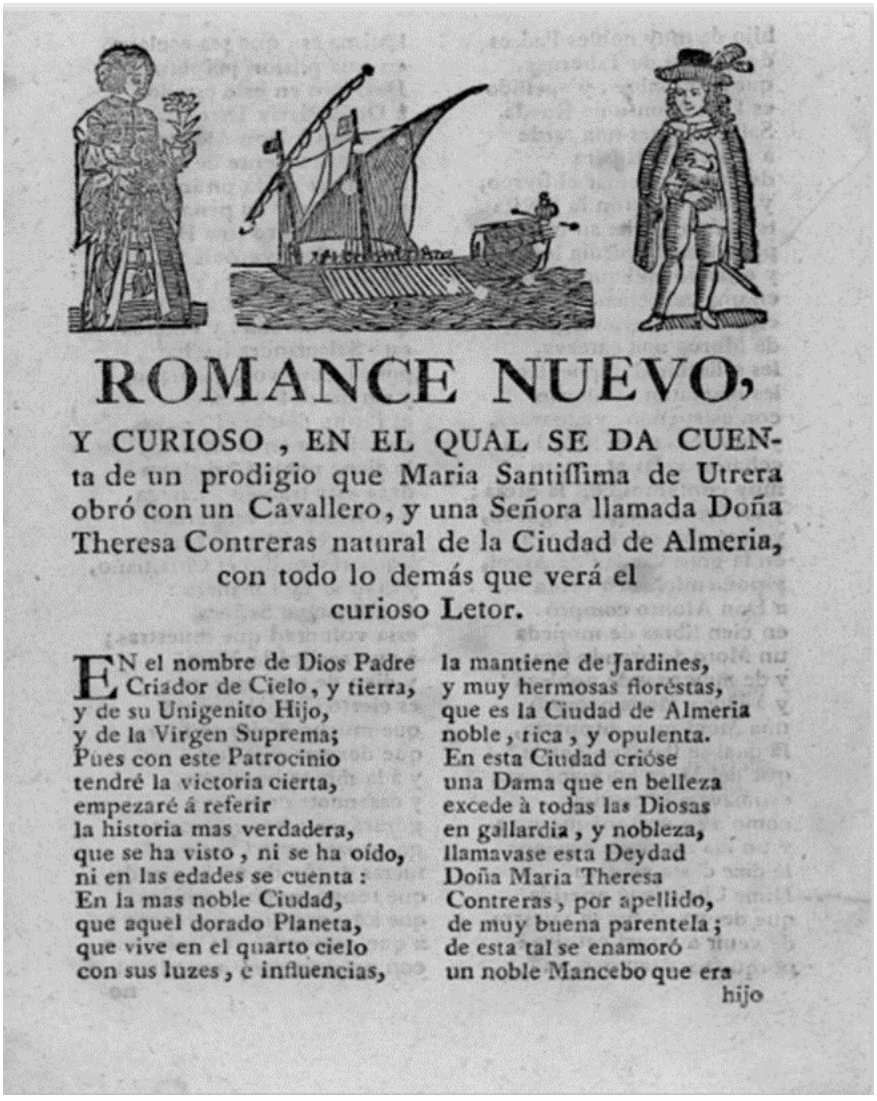
EL SEñOR D. DIEGO GOMEZ VALDIVIESO y Barradas, Presbytero, Cura proprio de la Igleſia del Señor Santiago, Parroquial mas antigua de dicha Villa, y Eſclavo Mayor de la referida Congregacion.

QUIEN EN NOMBRE DE DICHA HERMANDAD LO DEDICA

AL PEREGRINO SIMULACRO DE MARIA Santiſsima de los Dolores, que con ſu defunto Hijo en los brazos ſe venera en dicho Templo.

En Sevilla, en la IMPRENTA REAL, Caſa del Correo Viejo.

Impreso conmemorativo de la inauguración de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Dolores en 1747



ROMANCE NUEVO,

Y CURIOSO, EN EL QUAL SE DA CUENta de un prodigio que Maria Santiſſima de Utrera obró con un Cavallero, y una Señora llamada Doña Theresa Contreras natural de la Ciudad de Almeria, con todo lo demás que verá el curioso Letor.

EN el nombre de Dios Padre
Criador de Cielo, y tierra,
y de su Unigenito Hijo,
y de la Virgen Suprema;
Pues con este Patrocinio
tendré la victoria cierta,
empezaré á referir
la historia mas verdadera,
que se ha visto, ni se ha oído,
ni en las edades se cuenta:
En la mas noble Ciudad,
que aquel dorado Planeta,
que vive en el quarto cielo
con sus luzes, e influencias,
la mantiene de Jardines,
y muy hermosas floréstas,
que es la Ciudad de Almeria
noble, rica, y opulenta.
En esta Ciudad crióse
una Dama que en belleza
excede à todas las Diosas
en gallardia, y nobleza,
llamavase esta Deydad
Doña Maria Theresa
Contreras, por apellido,
de muy buena parentela;
de esta tal se enamoró
un noble Mancebo que era
hijo

Romance de milagro de la Virgen de Consolación,
Imprenta de los Herederos de Juan Jolis, Barcelona, 1762.