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. II



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. II

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. II

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

LOS MAESTROS DE OBRAS RUIZ FLORINDO EN LA HERMANDAD DE LA HUMILDAD DE FUENTES DE ANDALUCÍA: LA ERMITA DE SAN FRANCISCO

The masters of works Ruiz Florindo in the Brotherhood of Humility of Fuentes de Andalucía: the hermitage of San Francisco

Francis J. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Resumen

En la amplia transformación estética y edilicia que experimentó Fuentes en el siglo XVIII, la estirpe de maestros de obras Ruiz Florindo jugó un papel crucial, llegando a desarrollar un particular estilo constructivo y decorativo, dominado por el uso del ladrillo cocido, cortado y tallado y la decoración con yeserías en interiores, que traspasó las fronteras locales, llegando a diversas localizaciones de Andalucía occidental. Varias generaciones de ellos estuvieron muy vinculados a la cofradía fontaniega de Nuestra Señora de Consolación, asentada extramuros de la villa en una modesta ermita con el título de San Francisco levantada en el siglo XVII. Por medio de su pertenencia e implicación en la citada hermandad, a lo largo de la centuria del XVIII, los Ruiz Florindo fueron determinantes en intervenciones sobre el primitivo edificio, su demolición y la construcción de una nueva iglesia barroca, así como en sucesivas obras posteriores, que en el presente trabajo exponemos.

Palabras clave

Fuentes de Andalucía, maestro de obra, Ruiz Florindo, barroco, cofradía de Consolación, ermita de San Francisco.

Abstract

In the extensive aesthetic and building transformation that Fuentes underwent in the 18th century, the lineage of master builders Ruiz Florindo played a crucial role, coming to develop a particular constructive and decorative style, dominated by the use of fired, cut and carved bricks and decoration with plasterwork in inner plots, which went beyond local borders, getting to several locations in western Andalusia. Several generations of them were closely linked to the Nuestra Señora de Consolación brotherhood, located outside the town walls in a small hermitage with the title of San Francisco built in the 17th century. Through their membership

and involvement in that brotherhood, throughout the 18th century, the Ruiz Florindo family was decisive in interventions on the primitive building, its demolition and the construction of a new Baroque church, as well as in later works, that are showed in this work.

Keywords

Fuentes de Andalucía, master builder, Ruiz Florindo, baroque, Consolación brotherhood, San Francisco hermitage.

Introducción

El siglo XVIII supuso la consolidación para Fuentes como núcleo de población de cierta entidad y relevancia en la pujante campiña sevillana, convirtiéndose en un destacado centro agrícola y ganadero del territorio, habida cuenta de una paulatina expansión demográfica y urbanística. Todo ello favoreció que la vieja villa señorial experimentara una amplia transformación estética y edilicia, que redundó en una moderada mejora de sus infraestructuras y el embellecimiento del espacio de vida diaria de los fontaniegos de la época.

Si durante las centurias del XVI y el XVII los señores de la villa habían ejercido como promotores destacados en la construcción de edificios notables, en el XVIII la actividad disminuyó en favor de otras entidades y particulares. El cabildo toma un papel notable en lo arquitectónico y urbanístico, al que se suma la propia Iglesia –tanto en las ramas secular y regular, como las florecientes cofradías– y la pequeña nobleza y familias acomodadas, que costean la construcción de sus destacadas casas –con ostentosas fachadas– en las principales y más importantes calles de la villa, esto es, calles Mayor, Carrera, Lora o la propia Barrera de Palacio.

A ello hay que añadir las consecuencias del terremoto de 1755, con las subsecuentes obras de consolidación, reforma o incluso nueva planta; que sumándose a las causas antes citadas propiciaron una enorme labor constructiva –concentrando su mayor volumen

en el segundo tercio del siglo– que propugnó el desarrollo de la actividad gremial de un nutrido grupo de maestros de obras, entre los que cabe destacar la saga familiar de los Ruiz Florindo.

Éstos jugaron un papel crucial en el patrimonio fontaniego que enriquecieron con una singular estela de obras –en varias generaciones–, tanto en el desarrollo de su profesión desde el ámbito empresarial, como en el desempeño del oficio municipal de alarifes de albañilería. Desarrollaron un particular estilo constructivo y decorativo, dominado por el uso del ladrillo cocido, cortado y tallado, aplicado en la composición y ornamentos de fachadas y portadas, patios y torres, y que evolucionó hacia la creación de una producción característica y reconocible dentro del barroco andaluz. Así mismo, el uso de la yesería también es generalizado en los interiores de sus obras, sobre todo en las religiosas.

El legado de los Ruiz Florindo en Fuentes de Andalucía es de vital importancia, convirtiéndose en el máximo exponente de su patrimonio histórico-artístico, constituyendo un marco incomparable para el estudio y entendimiento de la arquitectura rural del siglo XVIII en Andalucía, y cuya obra no quedaría exclusivamente en este municipio sevillano, sino que se extendería por diversas localizaciones de Andalucía occidental, con edificaciones localizadas y/o atribuidas en las provincias de Córdoba, Sevilla, Cádiz y Huelva.[1]

En este trabajo focalizaremos nuestro estudio en un caso singular, como es la ermita de San Francisco de Fuentes de Andalucía, sede de la cofradía de Nuestra Señora de Consolación y el Señor de la Humildad.[2] A ella estuvo pródigamente vinculada la familia Ruiz Florindo, a lo largo de varias generaciones, lo que supone un hecho

[1] A razón del III centenario del nacimiento de Alonso Ruiz Florindo (1722-2022), el maestro de obras de mayor trascendencia de la estirpe, el pleno del Excmo. Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía declaró institucionalmente 2022 como Año Florindo, con una amplia programación en múltiples áreas en la búsqueda de la promoción, divulgación y difusión de la figura y producción de estos maestros. La efemérides ha supuesto un punto de inflexión, propiciando una serie de acciones permanentes de promoción e investigación.

[2] A lo largo del texto de la comunicación, se tratará indistintamente a la cofradía en cuestión como de Consolación, de la Humildad o con la advocación de ambos titulares, refiriéndose a la misma hermandad.

acreedor de un vasto estudio monográfico, por cuanto supuso la implicación de los Florindo en la demolición de la vieja ermita –sede de la cofradía–, y cómo la hermandad se convirtió en la principal impulsora del nuevo edificio y su enriquecimiento en las décadas posteriores, bajo la tutela artística y ejecución de sus destacados hermanos del gremio de la albañilería.

De este modo, los Florindo fueron los artífices de un hito artístico y devocional: la nueva ermita barroca de San Francisco de Asís. Un edificio –custodio de una devoción particular– que se convirtió en el origen, epicentro y núcleo de un barrio que surgió en torno a él a lo largo del siglo XVIII, y símbolo incuestionable de una tríplice conexión inseparable: Devoción / Templo / Barrio = Señor de la Humildad y Hermandad / Ermita de San Francisco / El Postigo.

Fuentes en la primera mitad del siglo XVII

La trama urbanística de Fuentes de Andalucía es el resultado de un lento proceso de crecimiento marcado por una serie de circunstancias propias y particulares a lo largo de siete siglos de historia. El asentamiento urbano –germen del actual– se originó y expandió en torno al Castillo del Hierro, surgiendo así la zona más remota, en la cima y laderas de cierta pendiente que conforman la mayor elevación del casco urbano, en el entorno de la citada fortificación y la iglesia parroquial. Una localización que se fundamenta en una serie de condiciones propicias, tales como las mayores posibilidades visuales en la defensa del territorio; la existencia de agua subterránea para el consumo humano, el ganado y los cultivos; y una notable y destacada presencia sobre el resto del caserío de los edificios principales –castillo y templo–, símbolos del poder jurisdiccional del señorío y de la autoridad eclesiástica.

En este entorno surge el caserío de Fuentes como núcleo de población, llegando a unas cotas de máximo esplendor en las centurias de 1600 y 1700, con las construcciones de las principales y más importantes edificaciones civiles y eclesiásticas, así como las residencias de las familias más influyentes de la sociedad fontanie-

ga de la época. Ello dio lugar a una trama urbana de corte irregular que en su expansión se va haciendo ligeramente regular, motivado principalmente por la parcelación en el entorno de las principales vías y salidas hacia los diversos caminos que unían Fuentes con las localidades vecinas.

Los trazados de caminos y la naciente trama urbana determinarían del mismo modo las puertas y arcos que daban acceso a la villa, la cual ya en el siglo XV se hallaba barreada o cercada, una práctica frecuente en la época con objeto de la prevención de epidemias y males endémicos. De este modo, al núcleo se podía acceder por la puerta o arco de Marchena, la puerta del Monte, la de Carmona –también nombrada de Sevilla– y la puerta o arco de Écija. Por último, en el ángulo noreste de la villa, se situaba el *Postigo del Carbón*, por cuyo camino se iba hacía La Monclova, Palma del Río y el monte de encinar –a media legua de la villa–, que pertenecía a las tierras del Común.[3] Este paraje de encinar, monte bajo y palmares era muy propicio para la elaboración artesanal de carbón vegetal, tan necesario para el uso doméstico, el cual llegaba a la villa por esta puerta o postigo, a la que dio nombre.

La construcción de la primitiva ermita c. 1653

La insondable religiosidad del hombre barroco, «además de materializarse en limosnas para menesterosos, conventos o capellanías, se deja sentir en el propio espacio urbano a través de construcciones dedicadas a la devoción profesada a distintas advocaciones, entre las cuales, las ermitas ocupan un puesto destacado».[4] Por lo general distanciadas de los núcleos de poblaciones, éstas se emplazaban como lugares de peregrinación, «muy frecuentados por aquellos vecinos asentados en zonas extramuros, en su mayoría vinculados a las tareas del campo, a quienes las parroquias les resultaban bastante

[3] CERRO RAMÍREZ, Jesús. *La villa de Fuentes (1578-1800)*. Fuentes de Andalucía: Excmo. Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía, 2011, p. 241.

[4] LEÓN VEGAS, Milagros. "Un enclave sacralizado en la urbe antequerano. La ermita, beaterio y hospital de la Vera-Cruz (Siglos XVI-XVIII)". *Baetica. Estudios de Historia moderna y contemporánea*, 2006, n. 28, pp. 433-434.

alejadas de sus viviendas».[5]

Este tipo de construcciones actuaron en calidad de prolongación de las parroquias y como soporte de la fe colectiva, «muy necesitada de la intervención divina, especialmente en las frecuentes coyunturas depresivas registradas a lo largo del Antiguo Régimen»;[6] una función que describe perfectamente Lisardo Guede cuando afirma: «Las ermitas y santuarios son una respuesta plástica al deseo popular de expresar materializada la piedad y cuanto conlleva el sentimiento religioso».[7]

Afirmaciones a las que se ciñe claramente el fundamento por el que se erige, extramuros de la villa de Fuentes y próximo al "Postigo del Carbón", una ermita bajo el título de San Francisco, quinto templo de la nómina de edificios religiosos, que se añadiría a los ya existentes: iglesia parroquial Santa María la Blanca, iglesia de San Sebastián del Hospital de la Caridad, iglesia de San José del cenobio mercedario descalzo masculino e iglesia de la Encarnación de cenobio homónimo femenino, todas ellas muy próximas y concentradas en la zona céntrica del núcleo de población.

El 1 de noviembre de 1653 tuvo lugar un cabildo con la asistencia de los regidores y clérigos de la villa para dar a conocer el auto de la autoridad eclesiástica sobre la petición que éste había recibido del gobernador de Fuentes, en la que solicitaba autorización para decir la santa misa en la nueva capilla de San Francisco:

> «como se habían juntado y convocado para ver un auto proveído por el Sr. Provisor de este Arzobispado en las diligencias y autos que se han hecho a pedimento del Sr. Gobernador sobre la licencia que se pretende conseguirse para celebrar el sacrificio de la misa en la capilla o ermita que nuevamente se ha hecho en esta villa con el título nombre de Nuestro Padre Santo Francisco a quien está dedicada…».[8]

[5] Ibíd., pp. 434.
[6] Ibíd.
[7] GUEDE Y FERNÁNDEZ, Lisardo. *Ermitas de Málaga (Compendio histórico)*. Málaga: Bobastro, 1987, p. 7.
[8] Archivo Histórico Municipal de Fuentes de Andalucía (AHF), Actas Capitulares, Lib. V, Cabildo 1 de noviembre de 1653, f. 9v.

El auto en cuestión comisiona al vicario eclesiástico de la villa para que provea lo conveniente en la autorización solicitada, pero a propuesta del gobernador los presentes en el cabildo acuerdan dar cuenta de ello a la señora marquesa –doña Francisca de Fuentes Guzmán y Lugo–, y fuese ella quién «diese orden en lo que fuese servida».[9]

En el contenido del auto, el provisor cita expresamente: «[…] vistos los dichos autos […] que obligándose personas de satisfacción y abonados a los reparos de la Ermita en ellos contenida ponerla enhiesta y bien parada se proveerá la licencia que se pide […]».[10]

En atención al auxilio espiritual de los vasallos, el Señorío de Fuentes había contribuido con las:

> «limosnas de la Excma. Sra. Marquesa y de aquellos vecinos para la fábrica de una hermita mui capaz con la advocación de San Francisco, para que en ella huviese misa los dias de fiesta para los pobres que se quedaban sin ella por falta de mantos y vestidos».[11]

Y por ello no eran bien recibidos en la parroquial, según testimonio dado por Alonso Martín Gallego, notario público apostólico de la vicaría de la villa de Fuentes a 18 de marzo de 1654.

Este fundamento fue notorio en el tiempo, y aún en documentación de mediados del siglo posterior queda patente como:

> «[…] a instancia y suplicación de distintos vecinos desta villa» se erigió «una Hermita en esta villa con el título del Sr Sn Francisco a la salida de ella para que se pudiese celebrar el Sto Sacrificio de la Missa por la utilidad que se seguía a los vecinos respecto de la distancia de la Parroquial […]».[12]

[9] Ibíd., f. 9r.
[10] Ibíd., f. 9v.
[11] Archivo Histórico de Viana (AHV), Leg. 76, Exp. 002, Papeles relativos a la Hermita de San Francisco, extramuros de la villa de Fuentes.
[12] Archivo Parroquial Santa María la Blanca de Fuentes de Andalucía (APF), Libro de Cuentas de Fábrica de 1752, visita 1 de agosto de 1752, f. 136r.



Fragmento de vista de la villa de Fuentes en la segunda mitad del siglo XVII. En primer término, la ermita de San Francisco. Ilustración del manuscrito del «Viaggio del principe Cosme III de Medicis por España», realizado entre 1668 y 1669. Copia de la acuarela de Pier Maria Baldi. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

La cofradía de Consolación

Entre finales del siglo XVI y los primeros años del XVII, aflora en Fuentes la devoción a la Virgen de Consolación y es erigida una cofradía al efecto,[13] filial de la matriz de Utrera, cuya veneración se venía expandiendo desde el arranque del siglo XVI, y posiblemente, se trata de uno de los fenómenos religiosos más importantes producidos en la campiña sevillana a lo largo de la historia, convirtiéndose en una devoción que rebasó los límites comarcales para extenderse por otras zonas de Andalucía y fuera de ella, llegando a propagarse por la Península e incluso por Latinoamérica.

[13] Para conocer más, véase GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francis J. «La cofradía filial de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Fuentes de Andalucía (Sevilla)» en Campa Carmona, Ramón de la, coord. *Actas Congreso Internacional Mariano Consolatrix Afflictorum. Historia, espiritualidad, devoción, arte.* Sevilla: Real, Antigua e Ilustre Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, María Santísima de la Soledad y Nuestra Señora de Consolación, Patrona de Carrión de los Céspedes, 2022, pp. 657-683.

A pesar de que Rodrigo Caro[14] confirma la existencia de la cofradía fontaniega de Consolación en la segunda década del siglo XVII, las primeras reglas conocidas de la misma datan de 1658, ubicando ya a la corporación en la ermita de San Francisco. Por ello, la cofradía debió fundarse en otro templo de la localidad, de los ya existentes en la época.

Sea como fuere, al menos desde la década de 1650 la vinculación entre la ermita y la cofradía en cuestión es notoria, viéndose engrosada en 1675, cuando la hermandad obtiene autorización para bendecir y poder oficiar misa en una pequeña capilla, de proporciones reducidas y adosada al cuerpo de la ermita, que la corporación y algunos de sus devotos levantaron para venerar en ella a la efigie de la Virgen de Consolación, detallándose en el informe favorable «que está desente y vien labrada y la dicha hermandad cuida de los adornos nesesarios que la an fabricado para que con mas desencia este la santa imagen».[15]

Los hermanos «de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de Consolación, que sita y está en la Capilla de Nuestro Padre Sn. Fran.co de esta Villa de Fuentes […]»[16] tenían obligación, según se desprende de sus Reglas de 1658:[17]

> «de ir todos los años el día ocho de Septiembre con sus insignias como se ha acostumbrado a la villa de Utrera a asistir a la procesión que en la dicha Villa se hace a Nuestra Señora de Consolación en el Convento de San Francisco de Paula y asistan a la dicha procesión y lleven las andas de Nuestra Señora del tránsito que les esté señalado».[18]

La representación de la cofradía tenía que estar compuesta por al menos 20 hermanos designados por el hermano mayor y

[14] CARO, Rodrigo. *Santuario de Nuestra Señora de Consolación y Antigüedad de la villa de Utrera [Osuna 1622].* Utrera: Ayuntamiento de Utrera, 2005 (reedición).

[15] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección Justicias, Serie Hermandades, Leg. 144, solicitud de licencia para bendecir la capilla de la Hermandad.

[16] Archivo de la Hermandad de Humildad de Fuentes de Andalucía (AHHF), copia íntegra y literal de la Regla de la Hermandad de Nª. Señora de Consolación, 1749, s.f.

[17] Tales reglas fueron aprobadas a fecha de 14 de junio de 1658 por el Dr. D. Diego de Castrillo, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, provisor y vicario general de la archidiócesis hispalense, en sede vacante.

[18] AHHF, Copia íntegra…, s.f.

los alcaldes, y éstos debían asistir vestidos con sus túnicas blancas «como se ha hecho hasta ahora» –indumentaria común para todos los cofrades de las filiales–. La peregrinación partía de Fuentes con la insignia de la cofradía en los primeros días del mes de septiembre, para en dos jornadas de camino llegar hasta la explanada del monasterio de Consolación, extramuros de la ciudad de Utrera, donde se iba concentrando una multitud de fieles y peregrinos que pronto convirtieron tal romería en una singular manifestación de religiosidad popular.

Al regreso de la peregrinación a Utrera, la cofradía fontaniega celebraba sus cultos de reglas, tal como detalla en el capítulo 4 de éstas:

> «[…] el día octavo de la Natividad de Nuestra Señora, siendo día de fiesta, y sino el Domingo próximo a ella se haga en esta Villa en la Capilla y Hermita de Nuestro Padre S.ⁿ Francisco donde tenemos fundada y sita esta Cofradía, y está Nuestra Señora de Consolación, fiesta solemne con Vísperas, Procesión, Misa y Sermón, con el mayor aparato que se pudiere y pareciese a los dichos hermanos Mayor y Alcaldes […]».[19]

La forma en que se desarrollaba la romería en Utrera, con un amplio componente lúdico-festivo paralelo al hecho religioso, fue importada por la cofradía, aunque en menor escala, a Fuentes. De este modo, en paralelo a los cultos se organizaba una feria lúdica y comercial bajo la nominación histórica de *Fiesta de la Ermita* –germen de la actual Feria de la localidad–, y que desde su origen se sigue celebrando en el mismo emplazamiento, en torno a la ermita de San Francisco, tomando el nombre del lugar.

En 1771 Carlos III prohibía la romería de Consolación, que se había convertido en un fenómeno de masas difícil de controlar, lo que conllevó que las cofradías filiales quedarán extintas. Pero no fue el caso de la hermanad fontaniega, que no solo subsistió, sino que llegó a alcanzar un notable auge y fortalecimiento a lo largo de la centuria dieciochesca. Ello se debió a que, a pesar de ser una cofradía con un origen letífico, desde la primera mitad del siglo XVIII

[19] Ibíd.

se tiene constancia de su doble condición de culto a una imagen mariana de gloria y una penitencial, y ya en 1732 salía «la Cofradía el Miércoles Santo como se tiene costumbre»[20] con el Señor de la Humildad en estación de penitencia.

Claramente influenciada por el desarrollo social, económico y urbanístico que sufrió la villa de Fuentes en el siglo XVIII, la Hermandad vivió un siglo de total esplendor impregnado por la cultura barroca de la época, y el hecho de la doble condición de cofradía letífica y penitencial, no influyó perniciosamente en las fiestas de septiembre, con los cultos a la Virgen y la *Fiesta de la Ermita*, como velada lúdica de esparcimiento no solo para los cofrades de Consolación, sino de toda la población fontaniega.

Los Ruiz Florindo, hermanos de Consolación

Las cofradías barrocas estuvieron:

> «muy ligadas al mundo de los sentimientos, apegadas a la tradición y a las prácticas rituales externas […]» y «respondían a las necesidades de las gentes sencillas, acompañándolas en los momentos más trascendentales del ciclo vital, proporcionándoles apoyo y consuelo en los momentos difíciles y al mismo tiempo cauces y oportunidades para desarrollar sus ansias de sociabilidad a través de fiestas y ritos que jalonaban con su repetitivo ritmo estacional la vida en la época del Antiguo Régimen».[21]

Bajo estas premisas, la familia Ruiz Florindo no estuvo ajena a este espíritu de religiosidad popular barroca, viéndose contagiados de esa búsqueda, por medio de la piedad individual, de la salvación del alma que se concertaba en ocasiones en la devoción a ciertas imágenes. Y al menos durante cuatro generaciones, estuvieron claramente vinculados e involucrados en la vida de la hermandad fontaniega de la Virgen Consolación y el Señor de la Humildad, tanto por devoción como ejerciendo su profesión.

[20] AHHF, Libro de los cabildos de la Hermandad de Nuestra Señora de Consolación cita en la Ermita de Nuestro Padre San Franco de esta villa de Fuentes de 1732-1903, Cabildo 6 de abril de 1732, f. 1r.
[21] ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada. «La religiosidad popular en la España del siglo XVIII: cofradías, ermitas y romerías». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 1999, n. 8-9, pp. 5-6.

Cristóbal Ruiz Florindo (mediados siglo XVII–c. 1740)

A Cristóbal Ruiz Florindo se le viene considerando como el iniciador de la afamada estirpe familiar de maestros de obras del siglo XVIII que cosecharon una considerable fama en base a su producción, asentada en un estilo ornamental característico. Se estima que había nacido en Palma en la década de los setenta del XVII, hijo de Antonio de Carmona Adalid y Ana de Santiago. Éste contrajo matrimonio en Fuentes en 1695 con María de León, hija de Antonio Domínguez y Mencía Ruiz, todo ellos naturales de Fuentes.[22]

Cristóbal, que ejerció solo esporádicamente en el gremio de la construcción a pesar de ser albañil titulado, fue el primer Florindo vinculado a la Cofradía de Consolación, según consta en el Libro de Matrícula de hermanos: «Xptpbal Ruiz Florindo sasento año de 1713».[23]

Años más tarde, haría lo propio su esposa, «María de León mujer de Xptobal Ruiz se asentó como hermana año de 1726».[24]

Juan Ruiz Florindo (1699–1753)

Hijo de Cristóbal Ruiz Florindo y María de León será el que abra camino a la saga de arquitectos, aprendiendo el oficio de su padre, y llegando a obtener el título de maestro de obras en torno a 1719.

Entre su producción, que en gran medida se sostiene en un sutil juego de atribuciones ante la ausencia de obras documentadas, destacan la fachada de la iglesia de San José del cenobio mercedario descalzo y la casa señorial de la calle Carrera, 2, entre otras; o fuera de Fuentes la capilla del Buen Suceso o la portada de la iglesia parroquial de la Asunción de Palma del Río.

[22] APF, Lib. IV, Matrimonios, f. 2v.
[23] AHHF, Libro de la matrícula de los hermanos de la Confraternidad de Ntra. Señora de Consolación, f. 146r.
[24] Ibíd, f. 96r.

> «Juan Ruiz Florindo entró a ser hermano pagó su entrada año de 1729»,[25] y participó altamente de la vida de la hermandad de la Humildad, llegando a ser alcalde de la misma en los años 1741 y 1747.[26]

Como profesional del gremio de la construcción, Juan fue uno de los principales agentes impulsores de la dignificación del templo que acogía a su cofradía, poniendo su posición de maestro de obras reconocido al servicio de la hermandad.

Las construcciones originales de la ermita debieron ser de una fábrica deficiente y poco capaz, pues con menos de una centuria de existencia el hermano Juan Ruiz Florindo intervino en la primitiva ermita:

> «Parece que p.r esta fabrica se dio petición ante el Sr Provr en que se dixo q la hermita de S.n Franco de esta villa, q es a cargo de esta fabrica estaba maltrattada y era necesario, recorrer los tejados, y hazer otros reparos para su permanencia antes q entrasen las aguas.
> […] se concedió licencia para q. se hiciesen las obras que necesitase y se hiciere con relación jurada del Mtro. q. la executase, […].
> […] se hizo la mencionada obra, por Jun. Ruiz, Mtro. Albañil q. xe reduxo a reedificar el portal q. estaba caído, derribar el campanario q. estaba caído haciendo notable daño a la pared, labrarlo de nuevo y recorrer los texados es q. se trabajaron sinqta. Días desde 23 de octtre. De 1739 sta. 27 de jun. de 1740 haviendo habido diferentes intermedios de paradas […]».[27]

Pero las obras ejecutadas no fueron suficientes, aun cuando a lo largo de la década de 1740 fueron varias las intervenciones menores ejecutadas según las partidas económicas liberadas por la fábrica parroquial al efecto, y atendiendo la petición de su hermandad Juan Ruiz Florindo inspeccionó el inmueble de la vieja capilla:

> «Juan Ruiz FLorindo vesino de esta villa de Fuentes y Maestro de Albañil que soi en ella Certifi.co y declaro que aviendo reconosido y registrado a petición de los hermanos de la Cofradía de la Virgen de Consolación la Ermita del Sr. S.n Fran.co en laquual esta dha Ermandad, para el fin de examinar la dha Ermita amenasa ruina Y aviendo efecutado esta

[25] Ibíd, f. 73v.
[26] AHHF, Libro de los cabildos…, Cabildo 25 de mayo de 1741, f. 9r.
[27] APF, Libro de Cuentas de Fábrica de 1734, f. 110r.

> diligencia con el maior cuidado y reflección e ablado que dh[a] Ermita en el todo amenaza ruina de Conformidad, que no poniendo Cobro pronto a asegurar sus materiales puede resultar una ruina de grabe perjuicio. Y para q conste en todo tiempo hago esta certificación en dh[a villa] 10 de octu[e]. de 1751 a[s]».[28]

Al día siguiente, los hermanos de la cofradía se reunión en cabildo bajo la presidencia del Vicario D. Sebastián González Fariñas para,

> «determinar lo que debe ejecutarse en virtud de la declaración de la buelta hecha por Juan Ruiz Florindo y abiendo visto su contenido acordaron que para asegurar los materiales de dh[a] Ermita se ejecute la diligencia por aora de destecharla y deribar hasta el estado que convenga con la advertencia que para la reedificación de dh[a] Ermita de más de la renta que tiene en su poder el Mayordomo de fabrica a de concurrir esta hermandad con todo lo q[e] buena mente pueda sin faltar alas principales *obligaciones, que* tiene, y con la prebención a q, cuando llegue el caso de fabricar dh[a] Hermita se a de disponer su Capilla maior de forma que puedan colocarse en ella demás del titular que es el S.[r] S.[n] Fran[co] de Asís, se an de colocar asimismo en ella el S.[r] de la Umildad y Paciencia, y la Virgen de Consolación y el S.[r] S.[n] Juan Bautista. Y así lo acordaron y firmaron…».[29]

Ratificada la decisión por el vicario eclesiástico, puesto que la jurisdicción eclesiástica correspondía a la fábrica parroquial de Santa María la Blanca, entre el 13 y el 29 de octubre la ermita es prácticamente demolida,[30] a excepción del portal, cuyas pilastras de ladrillo avitolado aún se conservan en la portada del edificio.

[28] AHHF, Libro de los cabildos…, Declaración de Juan Ruiz Florindo sobre el estado de ruina de la ermita de San Francisco, f. 13r.

[29] AHHF, Libro de los cabildos…, Cabildo 11 de octubre de 1751, ff. 13v-14r.

[30] Se emplearon 1321 reales y 2 maravedíes por «quitar los materiales y fundir las paredes». Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sección varios, Serie Priorato de Ermitas, Libro 93, Libro de la Hermandad de Ntra. Señora de Consolación. Obra de la Hermita, y cuentas de la Hermandad, siendo Mayordomo Gerónimo de Aguilar, 1753-1803, f. 8r.

Alonso Ruiz Florindo (1722 – 1786)

Alonso fue el varón primogénito del anteriormente citado Juan Ruiz Florindo, y no solo por su valía y astucia, sino también por el impulso de su progenitor y otras circunstancias tales como los efectos del terremoto de Lisboa, se posicionaría hasta llegar a convertirse en el maestro de obras de la estirpe Florindo con mayor proyección laboral, económica y social. De él, el profesor Sancho Corbacho afirmó que es «el maestro de obras de mayor personalidad; imprime a sus obras mayor riqueza ornamental, prodigando el estípite, que con él tiene modalidades muy diversas y específicas».[31]

Entre su nómina de obras se puede citar la conclusión del cuerpo de campanas de la torre parroquial de Santa María la Blanca y consolidación del edificio (1756- 1757), afectado por el terremoto de 1755. En torno a esos años se atribuye su intervención sobre varios ejemplos de arquitectura civil fontaniega que lo consolidan como artífice destacado del barroco local, como la casa de los Fernández de Peñaranda de la calle Fernando de Llera o la casa de los León de Orbaneja.

En la década de 1760 desempeñó el oficio de alarife público de su población, y extendió su producción a otros lugares de la campiña como La Campana, Palma o Écija, donde se le atribuyen en ésta últimas las casas de la calle Aguabajo, 6 o el hoy palacio de Almenara Alta. En Fuentes realiza el barroquista proyecto de fachada para el Ayuntamiento (1763) que sería rechazado por la Academia, dirigiendo posteriormente la construcción bajo las nuevas directrices de Ventura Rodríguez. Trabajó en la ampliación norte de la iglesia parroquial (1764-1765) y la fachada de ladrillo avitolado a este costado. Culmina la decoración de la bóveda y torre de la iglesia del Santo Cristo de la Misericordia de Arahal (1761), y es nombrado en 1771 maestro de obras de la Nueva Población de La Luisiana, donde se le atribuye la construcción de la casa de Postas de la localidad.

[31] SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984 (reedición, p. 243).

Como su padre y sus abuelos, «Alonso Ruiz Florindo se sentó por hermano año de 1746 siendo mayordomo Francisco Galiano pagó su entrada 16 reales»,[32] habiéndose impregnado del espíritu de la cofradía y profesando devoción a sus titulares desde su más corta infancia.

A la fecha de la demolición de la ermita, Alonso acababa de obtener la maestría,

> «En la Muy Noble y mui Leal Ciudad de Sevilla en Dies y seis de Agosto de mil Setecientos y cinq^{a} a^{s}. estando en la Capilla del glorioso Apostol S^{r}. S^{n}. Andrés que es del gremio de Albañilería […]. Antes dos veedores alarifes y dos examinadores del gremio […]».[33]

Este hecho le facultaba para el ejercicio de la profesión y le permitía emprender proyectos en solitario, por lo que sería su propio padre quien lo posicionara para asumir la dirección arquitectónica y ornamental de la nueva iglesia que la hermandad de Consolación pretendía construir, un hecho que se consumó entre 1752 y 1758.

Exento de cualquier inspección artística, y sin más control que el meramente administrativo, la obra de la ermita de San Francisco supuso para Alonso el desarrollo de una libertad creativa en su máxima expresión, lejos de cualquier lenguaje contenido que debió acatar en otras obras posteriores, a lo que hay que sumar el matiz devocional de estar construyendo para algo propio, como era su hermandad y las devociones de su familia.

A pesar de que la jurisdicción sobre la ermita correspondía a la fábrica parroquial, puesto que era ésta quien administraba una sería de rentas y tributos de la época fundacional para el mantenimiento del edificio y el culto, la cofradía se convertiría en la principal impulsora de la construcción de la nueva iglesia, asumiendo casi la totalidad de la financiación de la obra.

[32] AHHF, Libro de la matrícula…, f. 5v.

[33] La memoria correspondiente relata cómo Alonso era de buen cuerpo, blanco de rostro, pelo rubio corto y demuestra ser torpe de oído, quedando constancia que había aprendido el oficio de albañil de su padre. Fue examinado de maestro albañil de tosco, limpio y cañerías y le dieron poder y facultad para ejercer tanto en la ciudad de Sevilla «como en las demás y villas y lugares de estos reinos y señoríos». Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sección XVI, Doc. 754/34, f. 35.

Durante los seis años que se prolongó la edificación, la cofradía desembolsó al efecto 46.902 reales,[34] acatando con máxima responsabilidad la búsqueda de la financiación por medios propios. De este modo, «[…] la hermandad de Nuestra Señora de Consoⁿ el año de mil setenciento y siquenta y uno se obligó a reedificarla con las limonas de todo el pueblo pidiendo con la vazinilla del Señor de la Humildad para hacer dha obra […]»,[35] llegando a recaudar 51.881 reales, entre donativos monetarios y aquellos procedentes de actividades recaudatorias tales como representaciones teatrales, bienes o especies varias como borregos, gallinas, trigo, cebada… que posteriormente vendían o rifas, como la realizada de tortas.

El maestro de la obra cobró por el desempeño de sus funciones un jornal de 10 reales al día. En los asientos de gastos comprendidos del 14 diciembre 1755 al 2 febrero 1756 consta: «Del Maestro Alonso Ruiz Florindo que trabajó en esta Estación siento y vente días a diez reales importan mil y doscientos», a lo que hay que sumar «diez días y veinte reales que dio de limosna».[36] Otro apunte correspondiente al 4 de marzo de 1758, nos indica cómo recibió 4.350 reales: «De pagar al maestro de la obra Alonso Ruiz Florindo lo que se le debía».[37]

La construcción de la ermita se prolongó en el tiempo, ya que debido a la búsqueda gradual de financiación, la obra fue ejecutada por fases, sujeta a la disponibilidad de liquidez en las arcas de la cofradía, y a lo que el maestro de la obra accedió tanto por su implicación personal en el proyecto como por la carga de trabajo acumulada a la fecha.

La fase final de la construcción se emprendió en 1757. En el cabildo celebrado el 20 de febrero, los hermanos de la cofradía

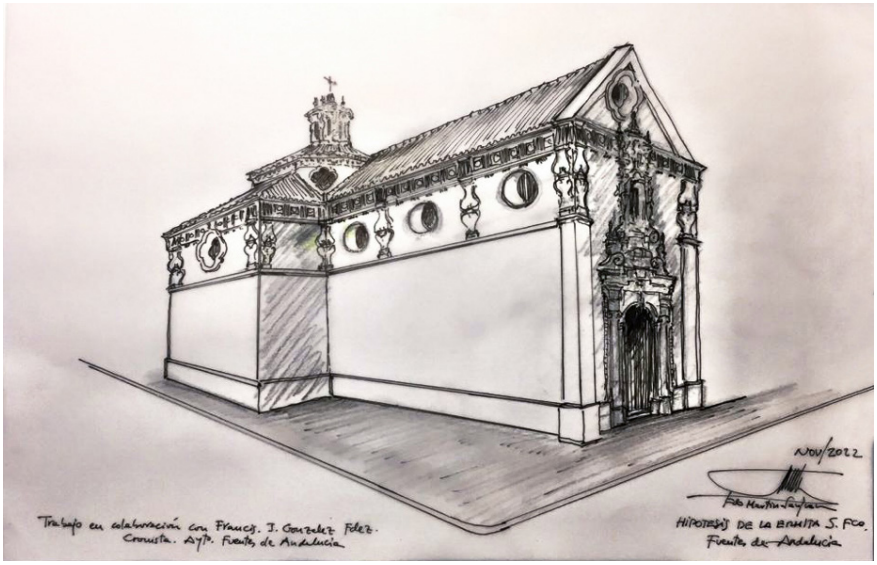
[34] ACS, Sección varios, Serie Priorato de Ermitas, Libro 93, Libro de la Hermandad de Ntra. Señora de Consolación…, f. 8v.
[35] AHHF, Libro de los cabildos…, Relación del tiempo de la obra de la Hermita del Señor San Franᶜᵒ, f. 20r.
[36] ACS, Sección varios, Serie Priorato de Ermitas, Libro 93, Libro de la Hermandad de Ntra. Señora de Consolación…, f. 23v.
[37] Ibíd., f. 35r.

«acordaron en dho Cabildo que se continuase en proseguir con la obra de la dha Herm[ta], luego que estén los materiales prevenidos…»,[38] culminándose el edificio a lo largo del año siguiente, lo que supuso un ingente esfuerzo para la cofradía y el consecuente detrimento de los fondos propios de la hermandad que llegaría a interferir en el desarrollo de la vida cultual de la misma. De este modo, en el cabildo acontecido el 2 de julio de 1758, los hermanos determinaron que ante «los crecidos gastos que se han ofrecido en la fábrica y reedificación de la dha hermita del S.[r] S.[n] Fran[co], y en virtud de ellos no aver havundantes fondos se conformaran con que la fiesta de mes de Spt[re] se Solemnise en la forma ordinaria sin mayor exeso de gastos…».[39]

El 7 de septiembre de 1758, en las vísperas de la fiesta de la Virgen de Consolación, la nueva ermita de San Francisco era bendecida, regresando al templo los titulares de la hermandad, ante el regocijo y satisfacción de los Florindo, que veían cumplido el anhelo tanto personal como de la cofradía de contar con un templo de esa magnitud para sus devociones. Un edificio que se convirtió en todo un hito arquitectónico y artístico que sobresalía por su monumentalidad extramuros de la villa.

El resultado de la construcción fue una iglesia de cruz latina con una sola nave delimitada por pilares de sección rectangular en los que se apoyan arcos de medio punto y se cubre con bóveda de cañón y cúpula en el crucero, ricamente decorada con yeserías, entre las que destacan las de las pechinas, cúpula y linterna, de un alto nivel ornamental y muy similares a la que posteriormente Alonso ejecutaría en la iglesia del Santo Cristo de Arahal.

[38] AHHF, Libro de los cabildos…, Cabildo 20 de febrero de 1757, f. 17r.
[39] AHHF, Libro de los cabildos…, Cabildo 2 de julio de 1758, ff. 18r.-18v.



Hipótesis del edificio de la ermita construido por Alonso Ruiz Florindo. Boceto del arquitecto Fernando Martín Sanjuan, en colaboración con Francis J. González.

La destacada fachada se ciñe al singular estilo impulsado por la familia Florindo, fundamentado en la decoración con ladrillo cocido y tallado como base de la edificación. Sujeta al sistema decorativo de portada retablo, sigue el esquema de cuerpo y ático que se da en otros edificios de su autoría, sobresaliendo la exuberancia ornamental de la calle superior basada en el uso del estípite y el juego de planos en su entablamento.

En la nueva ermita barroca de San Francisco, «una de las mejores aportaciones al patrimonio de Fuentes»,[40] el incipiente maestro de obras Alonso Ruiz Florindo puso de relieve sus conocimientos técnicos, pero también su capacitad de inventiva y creatividad, lo que le otorgó un protagonismo notorio en la arquitectura local.

[40] OLLERO LOBATO, Francisco y QUILES GARCÍA, Fernando. *Fuentes de Andalucía y la arquitectura barroca de los Ruiz Florindo.* Fuentes de Andalucía: Excmo. Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía, 1997, p. 50.

Junto a Alonso, en las obras de San Francisco intervino otro miembro de la familia, su hermano Cristóbal (1724 – 1786). Un maestro de obras cuya trascendencia en el ámbito de la arquitectura del momento fue muy relativa, ya que el hecho de trabajar constantemente subordinado a Alonso, le privó de actuar de manera independiente, anulando su propia personalidad artística. A pesar de ello, ejerció en diversos espacios temporales de alarife municipal del consejo de la villa y dirigiendo obras por delegación de su hermano, como el caso del edificio consistorial.

En el desempeño de su trabajo en la obra de la ermita, Cristóbal cobraba el jornal de ocho reales al día,[41] dos menos que su hermano, el maestro mayor de la obra.

El aumento de la población y la demanda de viviendas se hicieron patente en el *Postigo* a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, en la que el arrabal se configuró como zona urbana ante la expansión del núcleo por este límite, convirtiéndose la ermita en el epicentro del nuevo barrio.

Juan Ruiz Florindo Fernández (1728–1796)

Aunque las obras de la nueva iglesia concluyen en 1758, en las décadas siguientes se acometieron diversas ampliaciones y enriquecimientos. La primera de ellas, de cierta envergadura, fue dirigida por Juan Ruiz Florindo Fernández, tercero de los hijos varones de Juan y hermano de Alonso, el cual se mantuvo en el oficio de la familia. Fue maestro de obras y ejerció el cargo de alarife municipal en años alternos entre 1778 y 1786[42]. A la fecha solo se le conocen obras menores de albañilería en viviendas particulares.

[41] ACS, Sección varios, Serie Priorato de Ermitas, Libro 93, Libro de la Hermandad de Ntra. Señora de Consolación…, f. 23r.
[42] OLLERO LOBATO, F., *op. cit.*, p. 163.

Hermano de la cofradía, a lo largo del año 1771 ejerció como alcalde en la junta de la hermandad[43], y celoso del engrandecimiento del templo y de la hermandad, en 1788 ésta le confió la construcción de una nueva sacristía y el camarín del Señor:

> «seis mes de marzo de dicho anño en el Nombre del Sr y su madre Santisma se principio unaobra la dicha hermandad que se iso una Sacristia Nueva sacada de simientos y un Camarín donde se halla colocado Nuestro Amante el Sr del Humildad […] fue su maestro Juan Ruiz Florindo».[44]

La obra supuso para la hermandad un coste de 6.220 reales, de los que 731 correspondiente a los honorarios del maestro albañil[45], invirtiéndose el resto en los jornales de los oficiales, peones y el calero, 92 fanegas de yeso, maderas, sogas, espuertas, colores, 8 millares de ladrillos, 3 millares de tejas y el «adorno de ambas piezas».[46]

El 2 de diciembre de 1788 culminaron las obras, y se costeó un repique de la iglesia mayor. Días más tarde, el 6 de diciembre a las tres y media de la tarde, «selebro la Hermandad con solemne fiesta la Colocación del Nuestro Padre y Sr. del Humildad con un combite general en nel nuevo camarín con tedeum y miserere y grande salve con el día y tersias misa y sermón». Entre los apuntes, constan gastos de los músicos, el refresco y los soldados que dispararon las salvas.[47]

Lorenzo Ruiz Florindo de Carmona (1767–1842)

Segundo hijo varón de Alonso Ruiz Florindo, Lorenzo continuó la línea familiar en el gremio de la construcción y sucedió a su hermano Alonso como alarife municipal relativamente joven, tras la prematura muerte de este en 1793, llegando a ocupar cargo en el

[43] AHHF, Libro de los cabildos…, Cabildo 9 de mayo de 1771, f. 23r.
[44] AGAS, Sección Administración General, Lib. 15851, Libro para los gastos de la Hermandad de Nuestra Madre y Señora de Consolación. Años 1768-1803, s.f.
[45] Ibíd.
[46] Ibíd.
[47] Ibíd.

gobierno de la villa a principios del siglo XIX, ejerciendo en 1806 como regidor primero del cabildo.

En 1803, la Hermandad solicitó licencia de obras ante el estado de ruina del campanario y del cuarto contiguo a la iglesia que servía para guardar los pasos. Una intervención controvertida que los alarifes tasaron en 10.736 reales de vellón, ya que la fábrica parroquial consideraba que la obra no era más que un pretexto para hacer un campanario mayor y argumentaba que el cuarto de los pasos eran dependencias de la hermandad que no correspondían a la ermita, que la cofradía disponía de medios para asumirlo y que los informes de los maestros alarifes eran parciales para con la cofradía.[48]

A pesar de ello, la obra se ejecutó entre el 5 de septiembre y el 15 de octubre de 1803 y fue dirigida por el maestro Lorenzo Ruiz Florindo, que ya había intervenido con anterioridad en obras menores en la ermita. Los trabajos incluyeron la reconstrucción y ampliación del cuarto de los pasos, la mitad del solado nuevo de la iglesia y el ensanchamiento de varias puertas, además de otras obras menores. Por ello, Lorenzo Ruiz cobró 12 reales al día y daba uno de gracia a la cofradía, 10 el oficial y 6 los peones [49]. Un hecho que ratifica la presencia constante y prolongada a lo largo de gran parte del siglo XVIII de los Ruiz Florindo en la hermandad, convirtiéndose este en el quinto maestro de obras de la familia que intervenía en la ermita y la tercera generación.

[48] AGAS, Sección Justicia, Serie Fábrica, Leg. 606. Autos de fábrica sobre que los hermanos de la ermita de San Francisco contribuyan al costo de los reparos de dicha ermita, ff. 6r-8v.
[49] AHHF, Libro de data. Años 1803-1882, f. 1r-3r.



Vista actual del exterior de la ermita de San Francisco de Asís.



Vista interior de la ermita de San Francisco de Asís.

Si la aportación de los Ruiz Florindo fue primordial para el patrimonio histórico-artístico fontaniego, en el presente trabajo queda claramente expuesto el papel crucial que éstos jugaron para la cofradía de la Humildad, y cuánto supuso su implicación en el ingente proyecto del nuevo templo, que lograron llevar dichosamente a término entre todos los agentes implicados. Una destacada saga familiar que puso sus dones y talentos al servicio de su hermandad y para la gloria de Dios, por medio de su fe y su devoción al Señor de la Humildad y la Virgen de Consolación.

En la década de 1840 el templo fue ampliado con dos nuevas naves laterales alterando el proyecto original de Alonso Ruiz Florindo, y desde 1904 es la capilla del convento de las Hermanas de la Cruz, que edificaron el cenobio anexo a la iglesia y regentan el edificio por resolución de la autoridad eclesiástica. Así mismo, en ella se mantiene establecida la "Primitiva Hermandad de Nuestra Madre y Señora de Consolación y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Señor de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores".

LA OBRA DOCUMENTADA EN ESTEPA DEL ESCULTOR ANTEQUERANO DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA (1757-1791): UNA REVISIÓN

Documented work in Estepa (Seville) of Diego Márquez y Vega (1727-1791), sculptor from Antequera (Málaga): a review

Jorge Alberto JORDÁN FERNÁNDEZ

Resumen

En este artículo nos acercamos a la obra escultórica documentada del maestro antequerano Diego Márquez y Vega (1727-1791) que se conserva en la localidad sevillana de Estepa.

Palabras clave

Estepa, Diego Márquez y Vega, Antequera, escultura, siglo XVIII.

Abstract

In this paper we approach to documented work in Estepa (Seville) of Diego Márquez y Vega (1727-1791), sculptor magister from Antequera (Malaga).

Keywords

Estepa, Diego Márquez y Vega, Antequera, sculpture, 18th century.

Introducción

En las páginas que siguen expondremos un breve estado de la cuestión acerca de la obra escultórica que del maestro antequerano Diego Márquez y Vega (1727-1791) se conserva en la localidad sevillana de Estepa y sobre cuya autoría hay constancia documental, autoría que vendría a ser corroborada por dicha documentación; antes de entrar de lleno en la materia objeto de este estudio, diremos algo sobre el denominado *circulo* antequerano de escultura y sobre el escultor Diego Márquez, una de las figuras más conocidas y destacadas de dicho *círculo*.

El *círculo* antequerano de escultura

Como primera aproximación a lo que fue este *círculo* antequerano valga lo que en los años ochenta del pasado siglo escribieron dos autores sevillanos en un tono más bien divulgativo, pero que nos va a servir como punto de partida:[1]

La ciudad de Antequera conoció en el siglo XVIII un período de enorme prosperidad económica, lo que originó el fomento de las bellas artes, y con ello, la atracción y llegada a la ciudad de buen número de artistas, deseosos de conseguir trabajo y de ganarse una posición y un prestigio profesional en la floreciente urbe. Es por ello por lo que se han de mencionar a los componentes de este círculo de escultores antequeranos del siglo XVIII, quienes desarrollaron una importante actividad artística no sólo en Antequera sino también con destino a las localidades cercanas a esta villa en las provincias de Sevilla, Córdoba y Málaga.

Estos autores estudian como miembros destacados del *círculo* antequerano de escultura en ese siglo a Diego Márquez y Vega, antequerano de nacimiento, y a Andrés de Carvajal (1709-1779), antequerano de adopción, quien en su juventud se instaló en esta ciudad malagueña, residiendo en ella hasta su fallecimiento. Pero ambos es-

[1] BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro.* Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 157-158.

cultores no eran los únicos que trabajaron en Antequera por aquellos años; así, según las respuestas generales al *Catastro de Ensenada* de dicha ciudad, redactadas en 1753, se contabilizaron entonces hasta siete maestros y dos oficiales tallistas censados en los padrones de la ciudad;[2] por el informe gremial, documento en el que se basan algunas de las respuestas generales, conocemos el nombre de seis de los siete maestros, que fueron, además de los ya citados Márquez y Carvajal, los tallistas Bernardo Asensio, José Atencia, Antonio Palomo y Francisco Primo.[3] No sabemos si los demás artistas citados fueron también escultores o limitaron su oficio a la construcción de retablos, en cuya labor algunos de ellos están documentados, pero si lo fueron, habrá que concluir que es muy poco lo que hasta ahora se conoce acerca del llamado *círculo* antequerano de escultura en estos años; y para complicar el análisis aún más, recientes estudios han dado a conocer nuevos nombres a añadir a la lista anterior.[4]

Una de las características más señaladas de los escultores antequeranos de todos los tiempos, y que nos interesa señalar ahora, es que estos artistas no trabajaron exclusivamente para una clientela de la ciudad, sino que atendieron también la demanda de trabajos escultóricos de las ciudades y villas de los alrededores; de esta manera, se pueden citar varios ejemplos, al margen de las obras conocidas de Márquez y Carvajal, como la hechura de un *San Blas* a la que se obligaron en 1591 los escultores José Hernández y Andrés de Iriarte, de Antequera, por precio de dieciocho ducados y medio;[5] o las noticias contenidas en ciertos testamentos, entre cuyas cláusulas se contienen algunas como la declaración testamentaria de María Romero, mujer de Andrés García Carbonero, vecina de Estepa, fechada en 1709, en la que afirmaba tener ofrecido por su devoción y mandada hacer en

[2] Portal de Archivos Españoles (PARES), *Catastro de Ensenada,* Respuestas Generales de Antequera, cuestión n. 33.

[3] ROMERO TORRES, José Luis. "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana", en *Cuadernos de Estepa, n. 4. Actas del I Congreso Andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII.* Estepa: Ayuntamiento, 2014, pp. 122-123 (edición digital). Según este autor el informe gremial se encuentra en el Archivo Municipal de Antequera.

[4] *Cfr.* SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Noticias sobre artistas antequeranos del siglo XVIII. Entalladores, escultores y doradores al servicio de las cofradías de Campillos". *Atrio. Revista de Historia del Arte,* 2019, n. 25, pp. 82-97.

[5] Citado por ESCALANTE JIMÉNEZ, José. *Fragmentos para una historia de Antequera.* Málaga: CEDMA, 2009, p. 54.

la ciudad de Antequera "una imagen de *Nuestra Señora del Rosario* para colocarla en la iglesia del lugar de Gilena, que está concertada y hecha en doce escudos y medio" que la testadora debía pagar y sólo tenía dado un escudo, mandando que su marido abonase el resto del precio pactado para que la imagen se trajese y colocase en dicha iglesia;[6] o la del presbítero estepeño Francisco Lucián del Castillo, en cuyo testamento, del año 1744, declaraba deber "a Jiménez, escultor de la ciudad de Antequera, sesenta reales en que se ajustó la encarnación de un *Niño Jesús* que tiene en su poder" y manda que "se le paguen, entregando el *Niño Jesús* encarnado".[7]

El escultor Diego Márquez y Vega

Como ya se ha dicho, una de las figuras más destacada de la escultura antequerana de la segunda mitad del siglo XVIII es Diego Márquez y Vega, de quien se conocen algunos pocos datos biográficos; hijo del matrimonio formado por Bartolomé Márquez y Francisca de Vega, fue bautizado en la iglesia parroquial de San Pedro de Antequera el 15 de noviembre de 1727; al parecer, vivió en casa de sus padres, en la calle Juan Adame, hasta que contrajo matrimonio en 1755, el 27 de diciembre, en la misma iglesia de San Pedro, con Juana García Fernández, también vecina de Antequera con la que mantenía un cierto grado de parentesco, por lo que hubieron de pedir dispensa para contraer matrimonio.[8]

Los nuevos esposos debieron cambiar de domicilio dentro de la ciudad, pues consta que el 12 de octubre de 1759 en la iglesia parroquial de San Sebastián, bautizaron a un hijo, que había venido al mundo tres días antes, al que pusieron por nombre Diego Dionisio. El 17 de junio de 1765 les nació otro hijo, bautizado cinco días después en la misma iglesia de San Sebastián, imponiéndole el nombre de Francisco José, cuyo padrino de pila fue el tallista antequerano Francisco Primo. Un tercer hijo varón nació el 4 de septiembre de 1767, llamado Miguel José, fue bautizado el día 10 del mismo mes

[6] Archivo de Protocolos Notariales de Estepa (APNE), Leg. 261, escribano Carlos Manuel de Onorato, 1709, f. 38v.

[7] APNE, Leg. 247, escribano Juan González Amorín, 1744, f. 356r.

[8] Los datos más por extenso en ESCALANTE JIMÉNEZ. *Fragmentos…, op. cit*., pp. 51-52.

en la citada parroquia y, andando el tiempo, se convertirá en el continuador más destacado de la labor de su padre. Aún se conoce un cuarto hijo del matrimonio, que nació el 22 de enero de 1771 y fue bautizado tres días después en la misma parroquia, poniéndole los nombres de Manuel Vicente, cuyo padrino fue también el citado Primo.

Finalmente, se sabe que Diego Márquez fue enterrado el 29 de agosto de 1791 en la iglesia del convento de los trinitarios descalzos de Antequera; al parecer, falleció sin haber otorgado testamento, lo que índica o una muerte súbita o que su fallecimiento fue consecuencia de una penosa enfermedad que lo impidió; su último domicilio conocido fue en la calle de la Calzada, en la misma collación de San Sebastián, donde le sorprendió la muerte.[9]

De su aprendizaje como escultor sólo se sabe que comenzó en 1735 junto a un escultor cuyo nombre se ignora y parece que continuó con el escultor José de Medina (1709-1783), quien en la década de los cuarenta tuvo una larga estancia en Antequera.[10]

Sus primeras obras conocidas datan de los años cincuenta del siglo XVIII, cuando ya, según hemos visto en el *Catastro*, era uno de los maestros tallistas asentados en la ciudad, y las últimas se fechan a finales de la década de los ochenta del mismo siglo, apenas unos años antes de su fallecimiento.

La autoría de la mayor parte de esta extensa obra ha sido posible establecerla a los historiadores del arte gracias a la buena costumbre del autor de dejar su firma plasmada en los trabajos que realizaba; es por ello que se sabe que el *Cristo de la Expiración*, un crucificado de pequeño formato que hoy puede verse en el Museo de las Descalzas de Antequera es obra suya, datada en 1754.[11]

[9] Los datos en LLORDÉN, P. Andrés (OSA). *Miscelánea artística antequerana.* Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, pp. 116-117. Fueron publicados previamente por su autor en el semanario *El Sol de Antequera* de 17 de enero de 1982.
[10] Así lo afirma ROMERO TORRES. "La obra…", *op. cit*., p. 127.
[11] ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "El convento y museo de las carmelitas descalzas de Antequera". *Jábega,* 2002, n. 92, pp. 45-50, en concreto, p. 49. Allí no se indica ni la procedencia de la imagen ni

En 1755 firma y fecha los *arcángeles Gabriel y Rafael* que en torno a la citada fecha fueron colocados en el remate del retablo mayor de la iglesia de los carmelitas calzados de Antequera, unos diez años después de que se hubiera terminado dicho retablo, sin que estén claras las causas que motivaron esta modificación; la doble inscripción fue descubierta durante unos trabajos de restauración llevados a cabo en el retablo durante el año 1990; al parecer, sólo una de las dos esculturas está firmada: "una de ellas –ambas son muy parecidas– está firmada y fechada en su vacío posterior, a lápiz [sic] sobre la madera y a tinta sobre un pequeño papel pegado con cola: «Diego Márquez me *fecit: Año 1755»*", aunque por la foto que hemos visto esa inscripción sería la de la madera, donde la palabra *fecit* puede leerse también como *fizo*, pues está escrita sobre un nudo de la madera y se lee con dificultad, mientras que en la de papel, escrita a tinta, parece decir *Diego Márquez, maestro de sculptura*.[12]

El año 1757 Diego Márquez realizó el busto de la *Virgen de los Dolores* para la iglesia colegial de San Sebastián de Antequera, según consta en la inscripción contenida en el seno de la imagen: *Diego Márquez me hizo. Año de 1757*.[13] La inscripción fue descubierta por Manuel Cascales Ayala, archivero y bibliotecario del ayuntamiento antequerano, según anotación suya: "En el hueco del armazón de madera de la imagen, hemos visto una inscripción en la que consta que es obra de Diego Márquez, fechada en 1757".[14]

Fuera de Antequera, concretamente en Lucena, tenemos constancia de que Márquez realizó la imagen de *Jesús en la Entrada de Jerusalén* en 1769 por encargo de una cofradía de aquella ciudad, cuyo precio de ejecución fue fijado en 350 reales, según parece; con ocasión de los trabajos de restauración y conservación a que fue sometida la imagen en el año 2001, se descubrió un documento en su interior que confirmaba la autoría: el documento en cuestión es un

la inscripción que figura en ella.

[12] *Cfr.* ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "El escultor Diego Márquez en el retablo mayor de la iglesia del Carmen". *Pregón,* 1991, s. p.

[13] *Cfr.* ROMERO TORRES. "La obra…", *op. cit.*, p. 127.

[14] FERNÁNDEZ, José María. *Las iglesias de Antequera.* 2ª edición renovada. Antequera: Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, 1971, p. 98, n. 12.

papel de tamaño 105 x 75 mm., hallado en la cavidad interior del ojo izquierdo de la imagen, en el cual se anota en cinco líneas que *Diego Márquez y Bega, vecino de la ciudad de Antequera hizo esta imagen de Jesús para la hermanda de Nª Sra. del Carmen de Luzena* año de 1769.[15] Desde luego, aquí ya no se trata de una simple fecha y firma, sino que estamos en presencia de un documento más elaborado que, dada su localización, parece que sólo pudo haber sido colocado por el autor de la imagen.

Esta buena costumbre de firmar las obras parece que "fue una práctica común en el taller de Diego Márquez",[16] y para Romero Torres, tenía una importante motivación en el caso del tallista antequerano: "En la insistencia de firmar y fechar sus obras denotamos el deseo del artista, quince años más joven que Carvajal, por destacar y hacerse conocer en el entorno de influencia antequerana".[17] Pero resulta que esta costumbre, como veremos, se mantuvo a lo largo de toda la vida del escultor, por lo que a la motivación aducida por Romero Torres, que compartimos, deberían añadirse otra u otras, que hoy desconocemos; tal vez se debiera a la propia coexistencia en su tiempo con otros escultores o tallistas de Antequera, para diferenciar así su producción. Si consideramos que los siete maestros tallistas citados por el *Catastro* pudieron dedicarse también a la escultura se nos abre un amplio abanico de posibilidades en cuanto a la atribución de las imágenes a los miembros del *círculo* antequerano de escultura.

Obras documentadas de Diego Márquez en Estepa

Una vez visto, de forma muy general, lo que se sabe del escultor Diego Márquez y el círculo de artistas que trabajaron en su ciudad al mismo tiempo que él, pasamos en este epígrafe a analizar un poco más detalladamente su obra documentada en Estepa, siguiendo para ello un criterio meramente cronológico.

[15] *Cfr.* GARCÍA LUQUE, Manuel y GUERRERO CABRERA, Manuel. "El conjunto escultórico de la *Pollinita* de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao: notas de historia, arte y literatura" en *Cuadernos de Estepa, nº 4. Actas del I Congreso Andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII.* Estepa: Ayuntamiento, 2014, pp. 278-293 (edición digital).
[16] GARCÍA LUQUE y GUERRERO CABRERA. "El conjunto…", *op. cit.*, p. 287
[17] ROMERO TORRES. "La obra…", *op. cit*., p. 128.

Crucificado de la sacristía en la ermita de los Remedios (1762-63)

El primero en adjudicar esta pequeña escultura a Márquez fue Aguilar y Cano en su *Memorial Ostipense*: "El Cristo que se ve en esta Sacristía es obra de don Diego Márquez",[18] pero nos parece que esta vez, y no es la primera, el erudito pontanense leyó erróneamente el libro de cuentas de la hermandad del Rosario de los Remedios del que tomó el dato; los autores del *Catálogo* dieron por buena la información aportada por Aguilar y la ampliaron: "Sacristía.- Retablo barroco importante y Crucifijo, obra de Diego Márquez, por el que se abonaron en 1762-63, 165 reales";[19] a partir de ellos, los demás historiadores del arte han venido repitiendo el dato sin apenas cuestionarlo; sin embargo, los mismos autores del *Catálogo* recogen en las notas de su obra diversas partidas de los libros de cuentas de la hermandad y, entre ellas, figura la del pago de 165 reales en las cuentas de 1762-63 "de la hechura del *Santo Cristo* de la sacristía",[20] no constando en el apunte a quien se efectuó dicho pago y, por tanto, el autor de la imagen. En esos mismos libros de cuentas no aparecerán pagos a "don Diego Márquez" hasta unos quince años después, en las cuentas correspondientes a los años 1776 a 1778, todos ellos relacionados con las esculturas y medallones del camarín, quedando en el más absoluto de los anonimatos el verdadero autor del pequeño *Crucifijo* de la sacristía de aquella ermita, que nos inclinamos a pensar no fue Diego Márquez.

Cristo de la Humildad y Paciencia de la iglesia de Santa María (1772)

Esta imagen escultórica se encuentra actualmente en la ermita de los Remedios de Estepa, colocada en la hornacina principal del retablo del lado del evangelio de la nave del templo más cercano al presbiterio, hornacina que en sus orígenes estuvo ocupada por una imagen escultórica de *San Vicente Ferrer*, hoy en paradero descono-

[18] AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense.* Estepa: Imprenta de Hermoso, 1886-1888, T. II, pp. 87-88 (citamos por la edición facsímil de Estepa, 2013).
[19] AA. VV. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* Sevilla: Diputación Provincial, 1955, T. IV, p. 64.
[20] AA. VV. *Catálogo…, op. cit*., p. 105.

cido; la imagen procede de la iglesia parroquial de Santa María, donde recibió culto como uno de los titulares de la antigua cofradía del Dulce Nombre de Jesús, la cual se había fundado en dicho templo allá por el año 1590. Los únicos tratadistas de la historia del arte que se han ocupado de esta imagen han sido los autores del *Catálogo*, que todavía la vieron en su ubicación anterior, en la iglesia de Santa María, colocada en un pequeño retablo en el trascoro de la iglesia y de ella escribieron que se trataba de una "obra de escaso interés, que parece obra del siglo XVIII".[21] La autoría de la imagen se dio a conocer en los años noventa del pasado siglo, cuando unos hermanos del Dulce Nombre, en un traslado de la efigie, hallaron casualmente una inscripción en el interior del asiento de la imagen que decía así: *Diego Márquez y Vega me hizo en Antequera. Año 1772*;[22] el hallazgo venía a confirmar lo que ya sospecharon los autores del *Catálogo*: que estábamos ante una imagen del siglo XVIII que, al parecer, había sustituido a otra, más antigua, de la misma advocación.[23]

El documento más antiguo donde se cita esta escultura es el inventario de la hermandad del Dulce Nombre realizado el 18 de marzo de 1791 por el secretario de la corporación, Tomás Cañero, y rubricado por su hermano mayor, Francisco Pérez, con vistas a la intervención de sus enseres y propiedades por parte de las autoridades;[24] en dicho inventario se relaciona como propia de la hermandad "una imagen del *Señor de la Humildad y Paciencia*", que se adornaba con una túnica de terciopelo carmesí, cuatro rosas contrahechas, unos ramos y flores para el sudario y desfilaba en procesión sobre un trono dorado. Aguilar y Cano, por su parte, nos proporciona dos interesantes noticias acerca de ella; la primera se refiere al antiguo lugar que ocupó la imagen en la iglesia de Santa María, pues nos dice este autor que "hasta hace poco estuvo en el lugar de *Santa Inés*, el *Señor de la Humildad y Paciencia*", esto es, en la hornacina central del retablo del Sagrario, a la cabecera de la nave del evangelio del tem-

[21] AA. VV. *Catálogo…, op. cit*., p. 51.
[22] CABALLERO PÁEZ, Moisés. *Dulce Nombre.* Estepa: Hermandad del Dulce Nombre, 2013, p. 199.
[23] Así lo afirma Moisés Caballero en AA.VV. *Fiestas y tradiciones populares en Estepa.* Estepa: Ayuntamiento, 2003, p. 90.
[24] Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, Leg. 7008, Exp. 2 (4).

plo;[25] la otra se refiere a la ubicación de la imagen en aquel momento, finales del siglo XIX, pues describiendo la parte del trascoro de la iglesia, dice Aguilar que podían verse allí "tres pequeños altares y retablos, todos ellos de escaso o ningún mérito y construidos durante la prelacía de don Joaquín Téllez de la Torre. El de la derecha está dedicado a *San Pablo*, el de la izquierda al *Dulce Nombre de Jesús*, y el del frente al *Señor de la Humildad y Paciencia* que antes estaba en el Sagrario".[26] Un documento de la época viene en apoyo de los datos aportados por Aguilar: en un libro de varios sucesos de la parroquia de Santa María anota el anónimo cronista que con motivo de la epidemia de cólera que azotó la villa en 1854, el entonces vicario general interino y cura de San María, Joaquín Téllez de la Torre, ofreció hacer una novena al *Señor de la Humildad y Paciencia*, que comenzó el sábado posterior al Carnaval del año 1855, y dispuso trasladar "esta preciosa imagen desde el altar del Sagrario, en que estaba muchos años, al Trascoro, para que tuviese más culto, y le hizo el altar que hoy tiene, a sus expensas".[27] La novena al *Señor de la Humildad y Paciencia* de Santa María continuó celebrándose al menos hasta los años 1883 y 1884, tal como informaba puntualmente el semanario local *El Eco de Estepa* en sendos sueltos: "Hoy sábado, a las 4 de la tarde, principia la novena de *N. S. de la Humildad y Paciencia* en la parroquia de Santa María" (1883) y también "continúa la novena del *Santo Cristo de la Humildad y Paciencia* en la parroquia de Santa María" (1884);[28] este mismo periódico daba noticia de que la imagen participó, al menos en 1883, en las procesiones de Semana Santa, concretamente, en una de las celebradas el Jueves Santo: "Por la tarde habrá *sermón del Dulce Nombre* en la iglesia de la Concepción y a las 4 aproximadamente saldrá la procesión con la *Santísima Cruz*, el *Dulce Nombre de Jesús*, el *Cristo de la Humildad y Paciencia* y *Ntra. Sra. de los Dolores*".[29] En su nueva ubicación del trascoro de Santa María permaneció la imagen, sin mayor novedad,

[25] AGUILAR Y CANO. *Memorial…, op. cit*., T. II, p. 31.
[26] *Ibíd*.
[27] Archivo Parroquia de Santa María de Estepa (APSME). *Libro de varios sucesos de esta Parroquia,* f. 68r-v; a continuación se anota: "Igualmente hizo dicho Sr. Cura los dos altares colaterales de la entrada de la iglesia, de Santa Inés [sic] y del Niño Perdido; estos dos el año de 1857".
[28] *El Eco de Estepa,* n. 12, de 10 de febrero de 1883 y n. 68, de 8 de marzo de 1884, respectivamente.
[29] *El Eco de Estepa,* n. 17, de 17 de marzo de 1883.

hasta que debido al cierre del templo en los primeros años sesenta del pasado siglo, se produjo, como suele ser habitual en estos casos, la dispersión del patrimonio artístico y cultual custodiado entre sus muros por otros templos de la localidad e incluso en viviendas particulares. La imagen del *Señor de la Humildad y Paciencia* parece que permaneció en la iglesia de Santa María hasta el año 1984, en que fue trasladada a la casa de hermandad del Dulce Nombre.[30] En los noventa, como ya hemos dicho, se localizó la inscripción en la peana relativa a la presunta autoría de la imagen, y seguidamente se procedió a su restauración por el escultor José Pérez Conde en 1995;[31] después de esta intervención, en fecha que desconocemos, la imagen pasó a la iglesia de los Remedios, su actual ubicación.

San Joaquín, Santa Ana y Ángeles lampareros de la desaparecida ermita de la Concepción (1774)

El primero en dar noticia de estas imágenes de Diego Márquez fue el fraile agustino Andrés Llordén en un artículo que publicó en el semanario *El Sol de Antequera* de 17 de enero de 1982;[32] allí se hacía eco el religioso de un hallazgo documental que había realizado en el archivo municipal antequerano. Se trataba de una escritura de obligación otorgada el 17 de septiembre de 1774 ante el escribano del número de aquella ciudad, Francisco Villarino, en la que intervinieron, de una parte, el presbítero estepeño José Mª Moreno, teniente de hermano mayor de la hermandad del Rosario sita en la ermita de la Concepción de Estepa, como apoderado de dicha hermandad; y de la otra, el maestro escultor Diego Márquez y Vega, vecino de Antequera. Del literal de la mencionada escritura resulta que estando Diego Márquez en la villa de Estepa, el primero de febrero de 1773 concertó con los responsables de la hermandad del Rosario de la Concepción, mediante "papel de contrata", la hechura de "dos Ángeles lampareros y dos imágenes, para los nichos del retablo, del

[30] APSME, Papeles varios, sin clasificar.
[31] *Cfr.* AA. VV. *Fiestas…, op. cit*., p. 90.
[32] *Cfr.* LLORDÉN, P. Andrés. *Miscelánea artística antequerana.* Málaga: Colegio de los Olivos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, pp. 117-118. La escritura de obligación en Archivo Histórico Municipal de Antequera (AHMA), Protocolos Notariales de Antequera, Oficio 08, C-1467, 239, f. 239r-240v.

Señor San Joaquín y *Señora Santa Ana*, estofados y con sus hierros correspondientes, en que no hubiera más que ponerlos en dichos sus nichos", ajustándose el precio total en dos mil reales de vellón, de los que Márquez llegó a recibir la mitad en tres pagos sucesivos, obligándose a entregar las esculturas por el día de Todos los Santos, primero de noviembre, de aquel año. Llegado el plazo de entrega de las imágenes estipulado en el papel de la contrata, el escultor no cumplió su parte del trato, por lo que la hermandad estepeña comisionó a su teniente de hermano mayor, el presbítero Moreno, para que se desplazase a Antequera con el fin de arreglar el asunto, incluso por vía judicial, para lo cual le otorgó poder bastante en la villa de Estepa el 14 de septiembre de 1774 ante el escribano José de Rivera y Juárez;[33] tres días después, Moreno y Márquez se hallaban en Antequera dando forma ante notario al acuerdo a que habían llegado: el escultor antequerano se comprometía a tener terminadas las cuatro esculturas para el día primero de noviembre de 1774 y a su entrega en Estepa, recibiría los restantes mil reales que le debía la hermandad del Rosario de la Concepción.

Que las cuatro esculturas se hicieron parece quedar fuera de toda duda; así, el inventario de bienes de la hermandad del Rosario de la Concepción del año 1791 cita entre ellos "dos Ángeles de cuerpo entero, grandes, de quienes penden las lámparas del presbiterio";[34] por su parte, Aguilar y Cano, describiendo el retablo mayor de la ermita de la Concepción a finales del siglo XIX dice que "en su composición se dio lugar preeminente a las imágenes de *San Joaquín* y *Santa Ana*, que ocupan los lados, y a la de *San Miguel*, que corona el arco del camarín".[35] Otro inventario de la ermita, de comienzos del siglo XX (1909-1911), cita los cuatro elementos: "Altar Mayor.- (…) con las imágenes de *San Joaquín* y *Santa Ana* (…), dos Ángeles para las lámparas (…)".[36]

Tras el cierre al culto del templo en 1928 debido a su estado semi-ruinoso, comenzó la dispersión de su patrimonio mueble; la

[33] APNE, Leg. 305, 1774, f. 396.
[34] AHN, Consejos, Leg. 7008, Exp. 2 (4).
[35] AGUILAR Y CANO. *Memorial…, op. cit*., T. II, p. 106.
[36] APSME, Inventarios.

imagen de la titular de la ermita, que presidía el retablo mayor, pasó a la iglesia de Los Remedios aquel mismo año, donde aún permanece; del paradero del resto de las imágenes del retablo mayor nada se sabe con certeza, pero no fueron a parar a la localidad onubense de Galaroza junto con el mencionado retablo mayor, que lo hizo en 1936. Los dos Ángeles lampareros es muy posible que pasasen en 1931 a la iglesia de las hermanas de la Compañía de la Cruz, donde aún permanecen, según consta por una diligencia de entrega: "*Dos Ángeles lampareros*, de talla, de un metro aproximadamente de altura, que estaban en las pilastras del arco del presbiterio, bajo la media naranja".[37]

Esculturas y relieves del camarín de la ermita de los Remedios (1777-1778)

Una vez más fue Aguilar y Cano quien habló primero de la intervención de Diego Márquez en las obras de embellecimiento que se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII en la antigua ermita de la Vera Cruz hoy de Los Remedios; dice este autor en el *Memorial* que "el estofado [del camarín] se hizo de 1776 a 1778, por don Diego Márquez, en precio de 11.600 reales".[38] Y de nuevo vuelve Aguilar a realizar una mala lectura de los libros de cuentas, pues, según el detalle de las mismas publicado por los autores del *Catálogo* fue a Salvador Romero a quien se le pagaron 11.600 reales por el estofado del camarín, siendo los pagos relacionados con Diego Márquez por los siguientes conceptos: 6.600 reales "de la escultura del camarín"; 160 reales "por los portes de dos viajes a Antequera para traer las esculturas"; 15 reales a Diego Márquez "por el alquiler del caballo do vino a traer las primeras medallas"; 24 reales "por el alquiler de tres bestias cuando don Diego Márquez vino a traer las últimas esculturas"; pagos todos ellos realizados entre mayo

[37] Los detalles pueden verse en JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. "La dispersión de los bienes muebles de la iglesia de la Concepción de Estepa (1928-1938)" en Fílter Rodríguez, José Antonio *et al*., eds. *Actas XV Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la Provincia de Sevilla: La provincia de Sevilla entre la dictadura de Primo de Rivera y el final del franquismo.* Sevilla: ASCIL, 2019, pp. 433-447.

[38] AGUILAR Y CANO. *Memorial…, op. cit*., T. II, p. 89.

de 1777 y mayo de 1778.[39] Según estos mismos autores se deben a Márquez las esculturas exentas del camarín que representan a dos *Arcángeles*, *san Antonio de Padua*, *san José*, *san Joaquín* y *santa Ana*, todas ellas "de escaso mérito", así como también los relieves "en madera policromada, enmarcados en cartelas decoradas con rocalla" representando los misterios gozosos y gloriosos del Rosario: *Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento*, *Circuncisión*, *Jesús hallado en el templo*, *Resurrección*, *Ascensión*, *Pentecostés*, *Asunción* y la *Coronación de la Virgen*;[40] todo ello puede verse aún en su ubicación original, aunque necesitado de una perentoria restauración.

Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de San Sebastián (1783-1784)

Fue el franciscano P. Martín Recio quien hizo pública por vez primera la atribución documental de esta imagen escultórica al quehacer de Diego Márquez y lo hizo en un pequeño artículo aparecido en 1976 en la revista *Archivo Español de Arte*; allí, el buen fraile, por entonces conventual en el de Estepa, se hizo eco del testimonio oral que le había transmitido el escultor estepeño Manuel Escamilla Macías acerca de esta imagen, que acababa de ser restaurada por él en su taller sevillano: "Al hacer la restauración de la imagen, encontró una inscripción que decía, más o menos, no recuerda exactamente el texto: *Esta imagen la hizo Diego Márquez el antequerano*; la fecha exacta tampoco la recuerda, pero parece ser que era el año 1780".[41] La declaración así formulada, modelo de falta de concreción, se presta a todo tipo de especulaciones en torno a su verosimilitud, sospechas que han desaparecido gracias a los nuevos aportes documentales realizados en investigaciones posteriores.

El historiador del arte estepeño Ezequiel Díaz dio a conocer hace unos años algunas noticias sobre esta escultura que había exhumado de los libros de fábrica de las iglesias de Estepa del siglo XVIII conservados en el archivo de la extinta Vicaría de Estepa, que

[39] *Cfr.* AA. VV. *Catálogo…, op. cit*., p. 105.
[40] *Cfr.* AA. VV. *Catálogo…, op. cit*., p. 62.
[41] RECIO, P. Martín (OFM). "Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez". *Archivo Español de Arte,* 1976, n. 195, pp. 346-347.

venían a concretar las vagas referencias conocidas hasta entonces; se trata de un pago de 1.282 reales de vellón, recogido en las cuentas del año 1783-1784, que realizó el mayordomo de la fábrica de las iglesia de Estepa, Blas de Navarrete, al escultor Diego Márquez por la hechura de una imagen de la *Virgen del Rosario* destinada a una de las capillas nuevas que entonces se estaban haciendo en la iglesia parroquial de San Sebastián de dicha villa; un poco más adelante, en las cuentas del año 1785, aparece otro pago de 30 reales "por las coronas de la *Virgen del Rosario* y el *Niño* traídas de Écija"; la nueva imagen sería colocada en el nicho principal del retablo que para su capilla estaba realizando el tallista ecijano Juan Guerrero. Todo ello conservado actualmente en el mismo lugar para el que fue concebido: la segunda capilla de la nave del evangelio de aquel templo, contando desde la cabecera.[42]

Santísima Trinidad de la iglesia de San Sebastián (1784-1785)

El mismo Ezequiel Díaz descubrió en la citada fuente las noticias que permitían adjudicar al escultor antequerano la hechura del grupo escultórico de la *Santísima Trinidad* que se conserva hoy en una de las capillas de la iglesia parroquial de San Sebastián de Estepa, abierta a la nave de la epístola; en las cuentas de fábrica del año 1784 halló la anotación correspondiente a un pago de 1.200 reales a Diego Márquez por la hechura de las imágenes de la *Santísima Trinidad*, y en las del año siguiente, sendos pagos de 75 reales "por traer las imágenes de Antequera" y de 150 reales en concepto de "gratificación a Diego Márquez por la magnífica labor escultórica realizada".[43]

La imagen fue encargada por la parroquia para presidir el retablo de su capilla, obra asimismo del maestro Guerrero, que se hizo por entonces; por el contrario, la capilla ya existía en la iglesia:

[42] *Cfr.* DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel. "La iglesia parroquial de San Sebastián en los inventarios y cuentas de fábrica desde el siglo XVII al XIX" en *Actas de las V Jornadas sobre Historia de Estepa. La época contemporánea.* Estepa: Ayuntamiento, 2003, pp. 385-399, en concreto, pp. 394-395. Las cuentas de fábrica en Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Vicaría de Estepa, Leg. 405.
[43] *Ibíd.*, p. 395.

había sido adquirida por la parroquia a la hermandad del Santísimo Sacramento, que la había edificado a su costa en sitio cedido para tal fin por Rodrigo de Melgar y Córdoba (1713-1785) en el año 1760, durando las obras de construcción, costeadas por dicha hermandad, hasta el de 1767.[44] Tanto la capilla como el retablo y el grupo escultórico que la preside se conservan en su lugar original.

Nuestra Señora del Mayor Dolor de la ermita del Carmen (1787)

Volvemos a tener noticia de la adjudicación de la autoría de esta escultura a Diego Márquez gracias al erudito pontanense Aguilar y Cano, quien, una vez más, en su *Memorial* anotó, describiendo la ermita de Ntra. Sra. del Carmen, que "continuando a la derecha [según se entra] se encuentra el altar y retablo de la preciosa imagen de *Nuestra Señora del Mayor Dolor*, de manifiesto mérito, hecha en 1787 por el escultor de Antequera don Diego Márquez".[45] La noticia la debió sacar Aguilar de los libros de la hermandad del Carmen, que pudo consultar en su tiempo,[46] pero ya sabemos que el autor no siempre hace una lectura correcta de estos libros; como quiera que esos libros de la hermandad se encuentran hoy perdidos, no podemos confirmar la noticia aportada por Aguilar y hemos de darla por cierta, como se ha hecho hasta el presente; lo único que vamos a añadir es que, según el inventario de la cofradía del Carmen del año 1791, la imagen de la *Dolorosa* no se encontraba entonces donde la vio Aguilar y Cano sino que recibía culto en una de las dos hornacinas que hoy están junto al retablo mayor de la ermita, estando colocado en la otra hornacina compañera la imagen del *Señor de las Penas*;[47] hoy se encuentra en un retablo del lado de la epístola de aquella iglesia.

[44] *Cfr.* DÍAZ FERNÁNDEZ. "La iglesia…", *op. cit*., p. 394 y APNE, Leg. 289, escribano Juan José del Pozo, año 1767, f. 372r-373v.
[45] AGUILAR Y CANO. *Memorial…, op. cit*., T. II, p. 98.
[46] *Ibíd.*, T. II, p. 100.
[47] *Cfr.* JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. "Las imágenes del Cristo de Humildad y Paciencia en Estepa (I). El Señor de Humildad y Paciencia de la ermita del Carmen". *Pasión y Glorias,* 2020, n. 4, pp. 48-51

Beatos mínimos de la iglesia de la Victoria (1787)

Para finalizar nuestro trabajo, nos hacemos eco de la noticia aportada en su día por el franciscano fray Alejandro Recio sobre la autoría de las esculturas de los beatos *Gaspar Bono* y *Nicolás de Longobardo*, de la orden mínima, que se hicieron para la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Estepa, hoy desaparecida, y que actualmente se encuentran, el primero, en la iglesia parroquial de San Sebastián, y el segundo, en dependencias de la ermita de Nuestra Señora del Carmen; este último retirado del culto tras el estado en que quedó debido a la incalificable labor de restauración a que fue sometido por mano inexperta.

Volviendo a la noticia, anota de pasada fray Alejandro, en la introducción que hace a la edición de cierto manuscrito: "como sería salirme del argumento de esta introducción, omito las gestiones que el P. Barco hizo para que el escultor Diego Márquez de la Vega tallara las imágenes de los nuevos beatos que se veneraron en Estepa y en Torredonjimeno, según refiere el mismo religioso mínimo".[48] La noticia, según el P. Recio, se encontraba en otro manuscrito del P. Barco que el franciscano pudo consultar en la biblioteca del canónigo jiennense Montijano Chica y que llevaba por título: *Ligero rasgo de las célebres funciones que en su Sagrado Triduo celebró la M. R. Comunidad de religiosos Mínimos de la villa de Torredonjimeno, con motivo de la beatificación de los Siervos de Dios Fr. Gaspar de Bono y Fr. Nicolás Longobardo (...) en los días diez, once y doce de septiembre de 1787.* Dicho manuscrito, según el franciscano, medía 30 x 20 cm. y constaba de 139 folios sin numerar.[49] En un trabajo posterior, el P. Recio volvió a referirse a la noticia que nos ocupa, diciendo que "Las imágenes de los dos bienaventurados [beatos mínimos], concretamente en bulto o escultura, fueron encargadas por el P. Barco, y por él, en parte costeadas, para las iglesias de la Victoria de Torredonjimeno y de Estepa. (…). De las cuatro figuras en talla,

[48] BARCO, P. Alejandro del (OM). *La antigua Ostippo y actual Estepa.* (ms. 1788). Edición e introducción a cargo del P. Alejandro Recio (OFM). Estepa: Ayuntamiento, 1994, p. 15.
[49] *Ibíd.*, p. 13.

el mismo P. Barco y García afirma que *las hizo el gran escultor antequerano D. Diego Márquez de la Vega*".[50]

Como quiera que el manuscrito a que alude el franciscano no está hoy localizado, no podemos cotejar la información que nos da el religioso, por lo que cada cual le dará el crédito que considere oportuno. Como curiosidad, añadiremos que los retablos en piedra que se hicieron para albergar las imágenes de los nuevos beatos todavía se conservan *in situ*, amenazando ruina definitiva también.

[50] RECIO VEGANZONES, P. Alejandro (OFM). "Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezmado conjunto monumental de la iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa. Patrimonio Histórico.* Estepa: Ayuntamiento, 1999, pp. 545-595, en concreto, p. 551.

LA IGLESIA DE SANTA ANA DE LA REAL Y NUEVA POBLACIÓN DE CAÑADA ROSAL: DE CAPILLA DE RAMAJE A TEMPLO PARROQUIAL (1769-2014)

The church of Santa Ana de la Real y Nueva Población of Cañada Rosal: from branch chapel to parish temple (1769-2014)

José Antonio FÍLTER RODRÍGUEZ

Resumen

Cañada Rosal, al ser una de las últimas Nuevas Poblaciones creadas por el Superintendente Pablo de Olavide en la segunda mitad del siglo XVIII, pocos fueron los recursos que llegaron a ella en comparación con las demás, lo que supuso que no se construyeran edificios públicos, ni siquiera una capilla o iglesia digna para el culto. Han tenido que transcurrir cerca de dos siglos y medio para que esta colonia carlostercerista disfrute de un templo con cierta categoría patrimonial. A lo largo de esta comunicación iremos desarrollando el largo proceso vivido por esta Nueva Población para pasar, en sus inicios, de una capilla de ramaje al templo parroquial que hoy disfruta.

Palabras clave

Cañada Rosal, Fuero, Olavide, Nuevas Poblaciones, feligresía, iglesia, inventario, patrimonio, templo, parroquia.

Abstract

As Cañada Rosal was one of the last Nuevas Poblaciones founded by Superintendent Pablo de Olavide in the second half of the 18th century, it got little resources if we compared to the others, that is why no public buildings were built not even a chapel or church worthy of worship. Nearly two and a half centuries have passed and this Carlos Third colony has got a temple with a certain heritage status. In this paper we will develop the long process experienced by this Nueva Población to go from a branch chapel to the parish temple that we have today.

Keywords

Cañada Rosal, Jurisdiction, Olavide, Nuevas Poblaciones, parishioner, church, inventory, heritage, temple, parish.

Introducción

Un 5 de julio del año de 1767, el rey Carlos III firma la *Real Cédula de su Magestad y señores de su Consejo que contiene la Instrucción y fuero de población, que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierramorena con naturales, y extranjeros Católicos*. Esta Real Cédula se conocería como *Fuero de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía*, en cuya autoría tuvieron una implicación importante el ministro Campomanes y el ilustrado Pablo de Olavide.

Un fuero, una ley que no sólo regulaba los aspectos principales de cómo debían fundarse y regirse las Nuevas Poblaciones, sino que le confería la protección especial del Estado, creando una provincia administrativa nueva y totalmente independiente del resto de España. No sólo era necesario un reparto de la propiedad, sino también una mejor organización del territorio y una efectiva implantación de la población que acercara el tajo a la casa y la casa al tajo. Una sintonía perfecta entre *"una tierra sin brazos y unos brazos sin tierra"*, como diría el geógrafo francés Michel Drain.[1]

Con esa intención nacen nuevos pueblos en Andalucía como Almuradiel, en Ciudad Real; La Carolina, Santa Elena, Arquillos, Carboneros, Guarromán, Aldeaquemada y Montizón, en Jaén; La Carlota, Fuente Palmera, San Sebastián de los Ballesteros, Fuente Carreteros y Ochavillo del Río, en Córdoba; Cañada Rosal y La Luisiana, en la provincia de Sevilla; y Prado del Rey, en Cádiz, además de decenas de núcleos y aldeas diseminadas por la geografía de estas provincias andaluzas.

La feligresía de La Luisiana estuvo integrada en sus inicios por los vecinos de la localidad luisianera, además de los habitantes de El Campillo, Los Motillos (desaparecido a mediados del siglo XIX) y Cañada Rosal, que fueron a la sazón los últimos núcleos de

[1] *Vid.* FÍLTER RODRÍGUEZ, José Antonio. *Orígenes y fundación de La Luisiana, El Campillo y Cañada Rosal. La colonización de Carlos III en la campiña sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de La Luisiana, 1983.

población, junto con Prado del Rey, creados por Pablo de Olavide en su afán de llegar *"hasta Cádiz poblando caminos y fertilizando baldíos"*, en palabras del visitador Pérez Valiente en su crítica a la gestión del limeño, alma y motor de la colonización auspiciada por el monarca Carlos III en pleno siglo XVIII con colonos centroeuropeos.

Sus tierras, segregadas a la ciudad de Écija, comprendían 9.161 fanegas de las dehesas de Yeguas y Mochales, más las 905 fanegas del cortijo de la Orteguilla, propiedad del marqués de Peñaflor, quien recibió a cambio las tierras de Barranco Bermejo, colindantes con su cortijo del Alamillo al que las incorporó.

Los primeros colonos comenzaron a llegar a las colonias de La Luisiana a finales del año 1768, aunque el mayor contingente de llegada abarca desde el mes de marzo de 1769 a octubre de ese mismo año.

La partida de nacimiento de Cañada Rosal como aldea dependiente de la feligresía de La Luisiana se firma el 16 de julio de 1769, día en que al comandante civil de la feligresía de La Luisiana, Ceferino Ximenes, se le ocurre la feliz idea de crear un nuevo pueblo en los baldíos de Mochales, en una zona conocida como Cañada Rosal:

> "con un gran pozo de agua, una fuente, un arroyo permanente, otra fuente que llaman de la Alcoba y el pozo de los Albercones; todo el terreno vestido de palmas y otras malezas a propósito para barracas, cuyas tierras son de la mejor calidad".[2]

Esa iniciativa, apoyada por el subdelegado de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, Fernando Quintanilla, y por el superintendente Pablo de Olavide, hacía de Cañada Rosal el último lugar de acogida de colonos centroeuropeos y la colonia más joven de las NN. PP., y con ello se cumplía *el último sueño ilustrado*.

[2] Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Gobernación, Leg. 328, n. 17.

La capilla provisional

En la distribución eclesiástica de las llamadas *Nuevas Poblaciones de Andalucía* se establecía una Capellanía Mayor en La Carlota, central administrativa, de la que dependían las feligresías de La Luisiana, Fuente Palmera, San Sebastián de los Ballesteros y la propia de La Carlota, con sus respectivas capillas en las aldeas, como fue el caso de Cañada Rosal y El Campillo, integradas en la parroquia de La Luisiana. El artículo 46 del Fuero ya establecía que:

> "estando las Iglesias de los Regulares de la Compañía actualmente cerradas, con noticia del Juez que entiende en la ocupación de las temporalidades, y del Reverendo Obispo Diocesano, se trasladarán a las Nuevas Poblaciones los Vasos Sagrados y Ornamentos necesarios para las Iglesias o Capillas, que allí se erijan, respecto de estar destinados a Parroquias e Iglesias pobres, y ninguna lo son más que éstas".

Y, efectivamente, así se hizo, según nos demuestran los inventarios publicados de algunas de las Nuevas Poblaciones tanto de Sierra Morena como de las de Andalucía.[3] A buen seguro, las iglesias de estas últimas se amueblaron y ornamentaron con muebles, imágenes, ornamentos y objetos procedentes de las iglesias, colegios y conventos de los jesuitas expulsados de las ciudades de Sevilla, Córdoba, Carmona, Marchena o Écija, cuyos bienes incautados conformaron y siguen conformando la mayor parte del patrimonio artístico de los pueblos que integran las Nuevas Poblaciones.

Pero Cañada Rosal llegó tarde a este reparto. Su creación como aldea coincide con uno de los peores momentos del proyecto colonizador debido a la visita de inspección de Pérez Valiente, a la grave epidemia de tercianas, a la retirada de ayuda económica a las colonias y a la falta de confianza por parte de la Administración en la

[3] NIETO CUMPLIDO, Manuel. "La Iglesia en las Nuevas Poblaciones de Andalucía (1767-1835)". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 1968, n. 88, pp. 33-92; PALACIOS ALCALDE, María. "Mobiliario litúrgico distribuido a las iglesias de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena" en Avilés Fernández, Miguel y Sena Medina, Guillermo, coords. *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1988, pp. 189-214; VÁZQUEZ LESMES, Juan Rafael. *San Sebastián de los Ballesteros. Historia de un pueblo carolino.* Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1997; y GARCÍA CANO, María Isabel. *La colonización de Carlos III en Andalucía: Fuente Palmera (1768-1835).* Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1982.

persona de Olavide. Todo ello implicó que apenas disfrutara de los privilegios y recursos que otras colonias consiguieron en sus primeros años de vida, hasta el punto de que diez años después de su creación sólo tenía una capilla provisional de ramaje sin pila bautismal y teniendo que trasladar a La Luisiana a sus muertos por no disponer de cementerio propio, según el escrito de reivindicación que firmaron las familias carrosaleñas y que fue remitido al subdelegado de las Nuevas Poblaciones, Fernando de Quintanilla, haciéndole saber "*de la grande e intolerable infelicidad que passan por carecer de Yglesia, Cruz, Pila y Cementerio*".[4]

Los firmantes suplicaban que se atendieran "*los justos y muy graves motivos"* y buscaran *"un remedio eficaz a tantos males, facilitándoles una Iglesia Parroquial con los requisitos para el exercicio de todas las funciones eclesiásticas*".[5]

Sin embargo, seis años después, concretamente en 1786, la situación seguía igual, como se desprende del informe emitido el 1 de noviembre de este año por el cura de La Luisiana, José Serrano de Rojas, dirigido al Arzobispo de Sevilla.[6] En dicho informe, Serrano de Rojas atribuía a la feligresía de La Luisiana –integrada por ésta, El Campillo y Cañada Rosal– doscientos setenta y dos vecinos, incluidas las casas repartidas por las suertes, cuyo número de "*almas de comunión*" ascendía a ochocientas dieciséis. La aldea de Cañada Rosal contaba entonces –según Serrano de Rojas– con veintiséis vecinos y con un número de almas de ciento seis, datos de población muy diferentes de los que daban los alcaldes de la aldea en su escrito, aunque en el mismo se incluían a todas las familias e individuos que por ese tiempo trabajaban en las faenas agrícolas de la colonia. Según Serrano de Rojas, la población de La Luisiana contaba solamente con un solo cura-párroco, a cuyo cargo estaba toda la feligresía, no pudiendo atender las necesidades espirituales de la comunidad por lo que solicitaba otro sacerdote. Gozaba de una renta de cinco mil reales, casa y una senara o haza de tierra, aunque *"ésta no*

[4] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Gobierno, Asuntos Despachados, Sig. 04554.
[5] *Ibíd.*
[6] AGAS, Fondo Arzobispal, Gobierno, Asuntos Despachados, Sig. 04567.

la goza el Párroco por habérselas separado y extraído el Intendente de estas poblaciones cuando dio principio a servir este curato".[7]

En la aldea de Cañada Rosal había un sacerdote secular que disfrutaba de una renta de cuatrocientos ducados, casa y seis fanegas de tierra. Tenía como única obligación decir misa y administrar el sacramento de la Eucaristía, así como llevar el viático a los enfermos. Ello demuestra a las claras que en ese momento Cañada Rosal no sólo no disponía de parroquia propia, sino que el sacerdote que atendía a sus vecinos no contaba con las autorizaciones necesarias para impartir los demás sacramentos. Peor aún era la situación de la aldea de El Campillo, que no tenía sacerdote propio, acudiendo los domingos y días festivos uno de la villa de Fuentes de Andalucía a decir misa, recibiendo quince reales por cada una de ellas. Por último, el cura Serrano manifiesta en su informe que el estado de la Parroquia y las capillas anexas están servibles en cuanto a lo material pero por lo respectivo al interior, hay muchas faltas, y algunas de consideración, contando con una dotación de ciento cincuenta reales al mes, insuficiente a todas luces para el sostenimiento de las mismas.[8]

El templo parroquial

La capilla de la que habla el cura Serrano de Rojas en Cañada Rosal se construyó provisionalmente en el lugar que hoy ocupa el templo parroquial de este municipio. Sin embargo, se inició en el solar que actualmente ocupa una vivienda de la calle Arrecife, frente al Callejón San Joaquín, una iglesia de mucha mayor extensión y que figura en el plano de Ampudia y Valdés de 1794. Esta iglesia, pensada como definitiva para el núcleo poblacional, no llegó a concluirse por falta de fondos y se quedó para siempre en eterno proyecto. Así, en la visita que realizara a Cañada Rosal González de Carvajal, el intendente describió la situación de esta capilla como:

[7] *Ibíd.*
[8] *Ibíd.*

> "Iglesia en dicha aldea, que se halla principiada a la entrada: consta de suficiente longitud y latitud, más que la que existe provisionalmente. Debe seguirse y continuarse la disposición interior que se haya cerca de los arranques de los arcos (…), hace suma falta a la población por ser muy pequeña y no caber la gente que hay en la actual, que es de poca duración".

La visita tuvo lugar el 12 de agosto de 1796 y veinte años después el director de La Luisiana, don Bernardo Vicente de Oviedo, realizó un informe en el que se quejaba de la lamentable situación en la que se encontraba la iglesia de Cañada Rosal, construida provisionalmente de ramajes. El lugar elegido para la construcción del nuevo edificio estaba próximo a una alberca que servía de herrería y el presupuesto para concluirla ascendía a 80.000 reales, fondos que nunca llegaron y todo quedó en buenas intenciones.

Desconocemos la fecha en la que Cañada Rosal dispuso de pila bautismal para que los recién nacidos pudieran recibir las aguas bautismales sin necesidad de trasladarse a la parroquia de La Luisiana y también del momento en el que empezó a contar con cementerio para enterrar a sus muertos. Mientras Nieto Cumplido[9] dice que ya existía pila bautismal en Cañada Rosal en 1818, hasta el inventario del 4 de noviembre de 1850, firmado por Nicolás de Arespacochaga,[10] no encontramos ningún documento que acredite su existencia en la iglesia carrosaleña. En los libros sacramentales del Archivo de La Luisiana no aparecen partidas de bautismos ni de defunciones donde figure Cañada Rosal como lugar de bautizo o lugar de enterramiento, al menos, hasta el 27 de febrero de 1858,[11] fecha en que por primera vez se especifica en sus partidas la aldea de Cañada Rosal como lugar de celebración del sacramento del bautismo o su cementerio público como lugar de enterramiento. No obstante, ya en 1850 Pascual Madoz menciona en su Diccionario la existencia de un cementerio en Cañada Rosal, aunque en *"mal estado"*.[12] Ahora bien, sí hemos encontrado algunos bautizos celebrados entre los

[9] NIETO CUMPLIDO, M. "La Iglesia en las Nuevas Poblaciones de Andalucía (1767-1835)...", *op. cit.*
[10] AGAS, Administración General, Inventario Bienes Parroquiales, Leg. 14557.
[11] Archivo Parroquial de La Luisiana (APLL), Defunciones, Lib. 6, f. 1.
[12] MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Est. Literario-Topográfico de P. Madoz, 1846, T. V, p. 483.

años de 1809 y 1813 por don Juan Antonio Caro, don José Gutiérrez Fernández y don Juan Casaubon, tenientes de cura de la aldea de Cañada Rosal en la parroquia de La Luisiana, especificando en dichas partidas que lo hacen en presencia del cura-párroco de La Luisiana, firmando ellos la correspondiente partida, y apareciendo también, en ocasiones, la firma del cura-párroco de la feligresía.[13] Por lo tanto, nos certifica que por estos años todavía no se disponía de pila bautismal en Cañada Rosal y había que desplazarse hasta la capital de la feligresía para celebrar este sagrado sacramento.

Los inventarios

No hemos podido conseguir el inventario inicial de los bienes que surten las iglesias de las Nuevas Poblaciones de La Luisiana, El Campillo y Cañada Rosal procedentes de las temporalidades. El primer inventario de *ornamentos y demás efectos* que disponemos de las iglesias de estas colonias es el de la visita de inspección que realizó el intendente Tomás González de Carvajal en agosto de 1796, acompañado por el entonces cura párroco de La Luisiana, José Rodríguez Muriel.[14] Suponemos que dicho inventario coincide con el inicial, ya que los veinticinco años que transcurren entre la fundación y la visita de Carvajal no es tiempo suficiente para haber sufrido modificación alguna. En dicho inventario, en relación con Cañada Rosal, sólo se recoge los *ornamentos y efectos* existentes en dicha iglesia, no haciendo ninguna mención sobre retablos o imaginería.[15] El siguiente inventario que hemos encontrado tiene fecha del 4 de noviembre de 1850 y lo firma el cura Nicolás María de Arespacochaga.[16] Esta relación es mucho más completa y detallada que la realizada por González Carvajal en su visita a finales del siglo XVIII. En el inventario destacan varios detalles de gran interés para el patrimonio y la devoción popular de las citadas colonias sevillanas.

[13] APLL, Libros sacramentales, Bautismo, Lib. 4.

[14] SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Carlos e HITA FERNÁNDEZ, Juan José. "Las Nuevas Poblaciones de Andalucía a finales del siglo XVIII" en Avilés Fernández, Miguel y Sena Medina, Guillermo, coords. *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1988, T. II, y FÍLTER RODRÍGUEZ, J. A. *Las colonias sevillanas de la Ilustración: La Luisiana, El Campillo y Cañada Rosal, 1767-1835.* Cañada Rosal: Ayuntamientos de La Luisiana y Cañada Rosal, 1996.

[15] FÍLTER RODRÍGUEZ, J. A., *op. cit.*

[16] AGAS, Administración General, Inventario Bienes Parroquiales, Leg. 14557.

Concretamente, en la iglesia de Cañada Rosal aparecen dos retablos, uno dedicado a la Virgen de los Dolores y otro de San Joaquín y Santa Ana, patronos de esta Nueva Población. Sin embargo, el inventario de 1850 no recoge en sus registros ningún cuadro ni pinturas que pudiera haber en aquellas iglesias coloniales carolinas, registrándose por primera vez en el que se lleva a efecto el 15 de julio del año de 1886, firmado por el cura-párroco de La Luisiana, Francisco Lozano Pérez.[17]

En cuanto a la iglesia de Cañada Rosal, aparte de la relación de ornamentos y objetos de plata y metal dorado que recoge el mencionado inventario, destaca un altar en el que se venera a la Purísima Concepción colocada en un retablo de madera tallada sobredorada (es la primera vez que encontramos esta imagen inventariada en dicha iglesia), dos cuadros de lienzo que representan el uno a la Virgen del Rosario y el otro a Santa Ana, una talla de San Joaquín y una talla de Santa Ana con la Virgen, que va ataviada con corona de plata. Se echa en falta, con respecto al inventario de mediados de siglo, la imagen de la Virgen de los Dolores.

Hasta el año de 1918 no encontramos un inventario exhaustivo y detallado de la iglesia de Cañada Rosal. Lo realiza el cura coadjutor, residente en esta localidad, Salvador Fernández Rueda, con el visto bueno del cura párroco de La Luisiana, José Muñoz Pacheco. En el mismo detalla lo siguiente:

> "INVENTARIO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SRA. SANTA ANA DE LA ALDEA DE CAÑADA ROSAL ANEJA A LA PARROQUIA DE LA LUISIANA"
> "Esta Iglesia consta de una sola nave y un pórtico, titular Sra. Santa Ana; dicha nave mide catorce metros de larga por cuatro de ancha, con puerta de madera de dos hojas; el pórtico mide seis metros de largo por tres de ancho, cerrando una cancela de hierro; entre la nave y el pórtico se levanta la torre o campanario con una sola campana y tiene unos quince metros de elevación.
> La nave de la Iglesia tiene a la derecha una capillita de tres metros cuadrados donde se halla la pila bautismal, de piedra blanca, cierra esta capilla una cancela de hierro. En el mismo lado y próximo al altar mayor

[17] *Ibíd.*

está la sacristía que mide seis metros de largo por tres de ancho y tiene una ventana a la calle.
Esta Iglesia tiene el altar mayor y dos altares pequeños; el mayor está situado en el muro frente a la puerta; sobre una mesa altar de madera descansa en el centro el Sagrario de madera pintado y dorado, sobre él y en el mismo muro hay un dosel de madera pintado y dorado en el que está colocada la Inmaculada Concepción, que es de madera, en estado regular y de un metro aproximadamente de alta; a la derecha del Sagrario y descansando sobre la mesa altar esta la Sra. Sta. Ana que es de cartón piedra, sentada en un sillón teniendo delante de pié a la Santísima Virgen, niña aún, también de cartón piedra, tiene la Santa sentada metro y medio de alta y se halla en buen estado; el manto es lo que está algo desconchado; al otro lado del Sagrario está el Sr. San Joaquín que es de madera, mide dos metros y está en buen estado. Sobre la Santa y colgado en la pared hay un cuadro de lienzo con marco dorado y tallado que representa la Virgen del Carmen sacando a las benditas almas del Purgatorio, en buen estado; al otro lado sobre el Sr. San Joaquín hay colgado otro cuadro como el anterior y que representa a San José y el Niño también en buen estado, ambos cuadros miden metro y medio de alto por uno de ancho".

También recoge dicho inventario:

"Un cuadro de lienzo con marco dorado y tallado que representa a la Virgen y el niño de la mano de dos metros y medio de alto por uno de ancho, está colgado a la entrada de la Iglesia. Otro cuadro también de lienzo con marco dorado que representa el Bautismo del Señor por San Juan Bautista y mide cerca de metro y medio de alto por uno aproximadamente de ancho y se halla en la capilla bautismal. Dos cuadros también de lienzo de un metro aproximadamente con marco dorado y representa los milagros de San Nicolás. Cuatro cuadros de cromos en papel con marcos de madera que representan dos al Sagrado Corazón de Jesús, uno al de María y el otro a Santa Teresa de Jesús. Un cuadro pequeño con un crucificado pintado en lienzo de medio metro. Otro cuadro dorado el marco de medio metro que representa a la Virgen de Belén en papel y otro cuadrito que lo forma un doselito de madera de medio metro con la imagen de San Antonio en papel y dos cuadritos pequeñitos con marcos de madera en negro ovalados".

El 31 de mayo del año 1921 se añade al inventario el siguiente texto:

> "A lo anteriormente enumerado hay que añadir para que figure en éste inventario, cuatro imágenes de las llamadas de candelero y una de talla: esta es la de San Juan. Las tres anteriores son la de la Magdalena, la Verónica y la Virgen de los Dolores. Todas miden aproximadamente metro y cuarto de longitud y de ningún valor artístico. Están provistas de dos correspondientes vestiduras, una bastante inferior y otra de alguna más valía. Proceden por donación de Don Rafael Cabrilla, natural de Posadas. Además debe añadirse a este inventario un comulgatorio con su paño correspondiente el cual afecta la forma de dos reclinatorios separados, teniendo cada uno por medida aproximadamente metro y medio y procede por donación de la Congregación de las Marías de Écija. Además se ha recibido por donación de las Marías de Écija un capillo de seda terminado en puntas tejidas al parecer de oro, lo que también se agrega a este inventario".

Dicha donación fue efectuada –según el documento que obra en el Archivo del Arzobispado de Sevilla– el 16 de mayo de 1920, y lo firma el coadjutor Salvador Fernández y el donante Rafael Cabrilla Herrera, cuya vinculación con la localidad de Cañada Rosal desconocemos. También hemos encontrado el escrito que dirige el párroco de La Luisiana al Vicario General del Arzobispado en el que solicita autorización para llevar a cabo algunas reformas en la iglesia de Cañada Rosal, consistentes en una nueva pavimentación del templo y dos nuevos altares para colocar las cuatro imágenes que han sido donadas recientemente. Dichas reformas se llevarían a cabo a expensas del vecino de Cañada Rosal Antonio Bernáldez Martínez.[18]

En los días en que el pueblo estuvo en manos de los republicanos, concretamente el 22 de julio de 1936, un reducido grupo de exaltados desalojan totalmente la iglesia y destrozan prácticamente todos los enseres e imágenes, acabando con su reducido patrimonio. En el año de 1937 se acomete la restauración de la iglesia, después del mal estado en que quedó tras los acontecimientos citados. Ésta fue sufragada de nuevo por la familia Bernáldez Martínez. Coincidiendo con dicha rehabilitación tienen lugar varias donaciones de imágenes para el templo. El vecino Salvador García Ruiz y su señora, María Fernández Utrilla, donan en diciembre de 1936 una Virgen del Carmen, los hermanos Manuel y Pedro García Moreno donan

[18] *Ibíd.*

una Virgen Milagrosa, y Juan Fílter Fernández encarga en 1937, por propia iniciativa, al imaginero sevillano Castillo Lastrucci una imagen de Santa Ana con la Virgen Niña, cuyo coste ascendió a mil quinientas pesetas. Un año después, el pueblo, por suscripción popular, encarga al mismo imaginero una talla de San Joaquín por igual importe que la de Santa Ana.

También, aunque sin que se conozca el donante, llega de la ciudad de Écija una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, en el año de 1940 el duque del Infantado dona la talla del Cristo de la Buena Muerte, y Francisco Morales, Comandante de la Remonta de la ciudad de Écija, lega un pequeño crucificado. Posteriormente, el pueblo, también por suscripción popular, adquiere un San José para reponer el que existió en su día.

Una década después, concretamente en el año de 1951, se adquiere por suscripción popular una Virgen de los Dolores procedente de Valencia, cuyo coste ascendió a 3.000 pesetas, y en 1958 el carrosaleño Ignacio Álvarez Molina, regala el Cristo de la Misericordia, procedente del taller ELARTE en Olot.

Por último, completando la nómina de imágenes que llenan el templo carrosaleño, el 24 de marzo del año de 1966, Antonia Ramírez Alba dona un Cristo Yacente –procedente de Málaga– en una urna de madera realizada en los talleres de Antonio Cruz Flores en Baena (Córdoba), procesionando desde entonces el Sábado Santo por las calles de la localidad.

El 26 de julio de 1964, la iglesia de Santa Ana de Cañada Rosal se erige, por decreto del Cardenal José María Bueno Monreal, en Parroquia, siendo su primer párroco don Fernando Flores Pistón.

En el año de 1977 se decide echar abajo la primera capilla construida entre la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, y se construye un nuevo templo en el mismo lugar, más amplio y luminoso, pero que no satisface las expectativas creadas. La obra se acomete bajo la dirección facultativa y proyecto del técnico apare-

jador ecijano José Luis González Rabat, con la colaboración de los maestros albañiles locales Rafael Fernández, Enrique Fílter, Manolito Naranjo, Pepichi y Pepe Lola. La carpintería estuvo a cargo, en su mayor parte, por el maestro carpintero carrosaleño Pepe Sequera. Toda la obra tuvo un coste aproximado de siete millones de pesetas. Después de quince meses de obra se bendice el nuevo templo el 23 de julio de 1978 por el Obispo Auxiliar de Sevilla don Antonio Montero Moreno.[19]

Este se mantiene hasta el año de 2013 cuando, coincidiendo con la celebración del cincuentenario de la creación de la Parroquia, se decide acometer una gran rehabilitación que ha transformado íntegramente la imagen del anterior templo. El 4 de agosto se desaloja la iglesia de enseres e imágenes y son llevados a un local provisional mientras duran las obras. La idea y el proyecto que se baraja desde el principio es intentar materializar el sueño que Pablo de Olavide, por diversas circunstancias, no pudo concluir en los años 1770-1780, lográndolo exitosamente, sin embargo, en los núcleos de La Luisiana y El Campillo.

En cuanto al interior, se diseñan bóvedas, arcos, lunetos, huecos de ventanas y pinjantes similares a los construidos en la época fundacional en la comarca y, en relación a la fachada, se conjugan los elementos ornamentales de ladrillo trabajado en la mayoría de los edificios construidos por los Ruiz Florindo a mediados del siglo XVIII, tomándose para la torre los modelos de las torres barrocas de la ciudad de Écija, a cuyo término municipal se le segregaron terrenos baldíos para la fundación de estos núcleos de población, culminando con un hermoso chapitel en memoria de los lugares centroeuropeos de los que provinieron los colonos que dieron vida a estas colonias sevillanas.

Esta idea inicial se pone sobre la mesa y se plantea al artista ecijano Rafael Amadeo Rojas para que realice el diseño de la fachada y elementos interiores del nuevo templo, modificado poste-

[19] FÍLTER RODRIGUEZ, J. A. *Cañada Rosal. Crónica del siglo XX*. Cañada Rosal: Ayuntamiento de Cañada Rosal, 2011, T. II, pp. 112-115.

riormente por los arquitectos Fernando Martín Sanjuán y Fernando Gómez Moreno, el cual ejecuta el proyecto de la torre-campanario. La ejecución de la obra, tanto en el interior como en la fachada y torre, la lleva a cabo la empresa constructora de Jesús García Carrillo, participando como maestro de obra Rafael Pradas García y como maestro escayolista Ismael Gómez López, con la colaboración del equipo del taller de empleo.

Al mismo tiempo que se ejecutan las obras, se trabaja en el diseño y realización del retablo del altar mayor y los demás retablos que configuran el interior del templo carrosaleño. El retablo mayor es diseñado por Rafael Amadeo Rojas y el maestro carpintero Miguel Ángel Balmaseda, retocado posteriormente y ejecutado por una empresa afincada en la ciudad de Murcia, propiedad de Victoria Delis y Medhat Bayoumy. El retablo que preside la iglesia parroquial se realiza en su totalidad en Alejandría (Egipto), siendo trasladado en barco, una vez terminado, hasta la ciudad de Valencia y de allí a Cañada Rosal. En dicho retablo, que ocupa todo el frontal del templo, se coloca, en la parte superior, el Cristo de la Buena Muerte, y San Pedro y San Pablo a ambos lados; los patronos San Joaquín y Santa Ana de Castillo Lastrucci en la parte central, más cuatro pinturas sobre la vida de los Santos Titulares realizadas por Agustín Martín de Soto y Soledad Pérez Martín, y el Sagrario.

Los retablos donde reciben culto las imágenes titulares del Cristo Yacente, la Virgen de los Dolores y el Cristo de la Misericordia son ejecutados por el maestro artesano ecijano Miguel Ángel Balmaseda.

Completan el interior del templo un conjunto de vidrieras realizadas por José Manuel Castro y una central artística de 1,5 metros con las imágenes de San Joaquín y Santa Ana realizada por el artista de Coria del Río Antonio J. Salgado, así como imágenes de culto y una magnífica colección de pinturas de las que a continuación se reflejan los detalles más sobresalientes.

El coste total de la rehabilitación, incluido los retablos y las restauraciones, asciende a 300.000 euros aproximadamente. Una parte importante es sufragada por la Parroquia de Santa Ana y el Ayuntamiento, y otra por empresas locales y foráneas vinculadas a Cañada Rosal, junto a la aportación económica de más de seiscientas familias carrosaleñas que con su cuota o donativo han hecho posible la realidad del sueño.

El 19 y 20 de julio de 2014, en solemne procesión desde los lugares en que habían estado ubicado durante el tiempo que duró la rehabilitación, hicieron su entrada en el templo los patronos San Joaquín y Santa Ana, el Cristo de la Misericordia, la Virgen de los Dolores, el Cristo Yacente y la Santísima Virgen Milagrosa. El 26 de julio, tras su solemne función religiosa, salen por la puerta del nuevo templo por primera vez en procesión los Titulares San Joaquín y Santa Ana. El 1 de febrero del año 2015 el Sr. Arzobispo de Sevilla, don Juan José Asenjo Pelegrina, preside la Solemne Dedicación de la Iglesia Parroquial de Santa Ana y la Consagración de su Altar Mayor.

Coincidiendo con la bendición del templo parroquial totalmente rehabilitado y transformado, su patrimonio es enriquecido extraordinariamente con la donación de esculturas y pinturas religiosas realizada por el carrosaleño Salvador Delis Rodríguez, gesto por el que el pueblo de Cañada Rosal le estará eternamente agradecido.[20]

[20] Agradecemos la importante aportación de los historiadores del arte, Juan Luis Ravé Prieto y María Teresa Ruiz Barrera, al inventariar y catalogar todas las obras.



Altar Mayor antigua iglesia



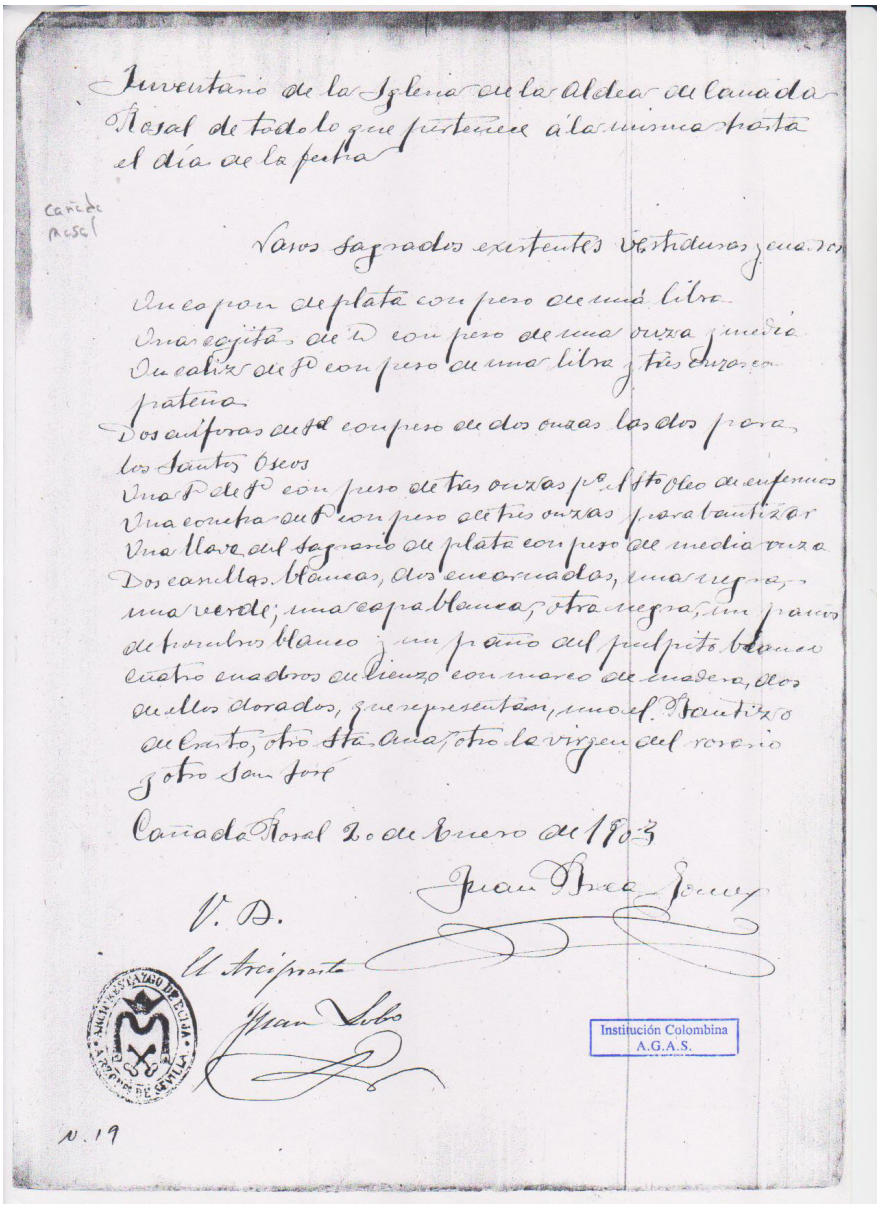
Callejón Párroco Flores Pistón



Fachada actual templo



Fachada antigua Iglesia-capilla



Inventario de la Iglesia de la Aldea de Cañada Rosal de todo lo que pertenece á la misma hasta el día de la fecha

Cañada Rosal

Vasos sagrados existentes Custodias y cuatro
Un copon de plata con peso de una libra
Una acetre de id con peso de una onza y media
Un caliz de id con peso de una libra y tres onzas en plateria
Dos crismeras de id con peso de dos onzas las dos para los Santos Oleos
Una de id con peso de tres onzas p.a el Sto Oleo de enfermos
Una concha de id con peso de tres onzas para bautizar
Una llave del sagrario de plata con peso de media onza
Dos casullas blancas, dos encarnadas, una negra, una verde; una capa blanca, otra negra, un paño de hombros blanco y un paño del pulpito blanco
Cuatro cuadros de lienzo con marco de madera, dos de ellos dorados, que representan, uno el Santisimo Cristo, otro Sta Ana, otro la virgen del rosario y otro San José

Cañada Rosal 2 de Enero de 1903

Juan Diaz Lopez

V. D.

El Arciprete

Juan Lobo

Institución Colombina
A.G.A.S.

N.19

Inventario Parroquia de Santa Ana (1903)



Retablo Altar Mayor



Desposorios de José y María. Obra de José María Arango (siglo XIX)



Pila bautismal

MOBILIARIO CORAL DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO APÓSTOL DE PEÑAFLOR (SEVILLA)

Choral furniture from the parish church of San Pedro Apóstol of Peñaflor (Seville)

Antonio MARTÍN PRADAS

Resumen

En el presente artículo pretendemos dar a conocer el mobiliario coral que formaba parte de la desaparecida iglesia parroquial gótico-mudéjar de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla). Este mobiliario, bastante desconocido hasta la fecha, estaba formado por una modesta sillería de coro, un facistol, bancos, libros de coro y órgano, situado este último en una tribuna a los pies de la iglesia. Tras el terremoto del 1 de noviembre de 1755, se realizaron varias reparaciones en el templo, derribándose su fábrica en 1779 para construir una de nueva planta siguiendo las directrices clasicistas del momento. Para este nuevo templo se realizó una nueva sillería de coro, unos tintinábulos o ruedas de campanillas y un órgano, así como una reja para protegerlo en su frente. A pesar de la pérdida de su funcionalidad, el mobiliario coral de esta iglesia se ha conservado hasta nuestros días.

Palabras clave

Coro, facistol, iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, mobiliario coral, órgano, Peñaflor (Sevilla), sillería de coro, tintinábulos.

Abstract

In this article we aim to show the choir furniture that was part of the missing Gothic-Mudejar parish church of San Pedro Apóstol de Peñaflor (Seville). This furniture, quite unknown up to now, was made up of a modest choir stalls, a lectern, some benches, some choir books and an organ, the latter located in a gallery to the foot of the church. After the earthquake of November 1st, 1755, several repairs were fulfilled in the temple, it was demolished in 1779 to build a new one following the classicist guidelines of the time. For this new temple, a new choir stalls, *tintinabuli* or bell wheels and an organ were made, as well as a grille to protect its frontal part. Despite the loss of its functionality, the choral furniture has been preserved till today.

Keywords
Choir, lectern, parish church of San Pedro Apóstol, choir furniture, organ, Peñaflor (Seville), choir stalls, tintinabuli.

A la hora de llevar a cabo una investigación sobre el mobiliario coral, no solo de esta iglesia sino de otras del arzobispado hispalense, nos encontramos con un antes y un después de lo acontecido el 1 de noviembre de 1755, el llamado terremoto de Lisboa.

Este fenómeno natural fue, en algunos casos, la excusa ideal para derribar templos gótico-mudéjares y volver a construirlos dentro del barroco clasicista imperante en la época y auspiciado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada por iniciativa de Felipe V, el esfuerzo de Fernando VI y el empuje de Carlos III.

La iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor, fue uno de los más claros ejemplos del derribo y nueva construcción, aunque gracias a una serie de condiciones y coyunturas propicias, la villa puede considerar su iglesia como uno de los mejores ejemplos de la arquitectura de la época.

La antigua iglesia parroquial de Peñaflor pertenecía al estilo gótico-mudéjar, siguiendo las líneas constructivas de otros templos de la Sierra norte y de otras comarcas de la provincia de Sevilla, denominadas iglesias de torre-fachada, como indican Sancho Corbacho y otros historiadores.

El templo era de planta basilical con tres naves separadas por columnas,[1] aunque en algunos documentos aparecen como pilares blancos. La nave central era más ancha que las laterales, con cubiertas de madera, nos atrevemos a afirmar que la central contaba con un artesonado de lacería y las laterales en artesa o colgadizo. La cabecera, al igual que las de su estilo, era poligonal de cinco lados,

[1] HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel. *La iglesia de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla). Paisaje, arquitectura y construcción en el contexto clasicista de finales del siglo XVIII.* Tesis Doctoral inédita, p. 180.

rodeada de sendas capillas, una de ellas usada como sagrario, otra como sacristía, patio y sitios comunes como letrinas.[2] En cuanto a los materiales sus muros eran de sillares hasta una altura determinada, continuándose de tapial (Lám. n. 1). Según la planimetría conservada del siglo XVIII, contaba con dos puertas de acceso, situadas entre el segundo y tercer tramo de las naves, enfrentadas en la nave del Evangelio y de la Epístola. En origen debió de contar con una puerta bajo la torre, de ahí su denominación torre-fachada, como queda constatado en el informe realizado por el maestro de obras Tomás José Zambrano, meses antes del terremoto de 1755.[3] Tras analizar este informe creemos que esta puerta fue tapiada, evitando así el acceso al templo por los pies de la iglesia. Esta teoría nos la refuerza el análisis de la planimetría que realizó en 1780 Antonio de Figueroa, en la que aparecen solo las puertas laterales. Los suelos de las naves y dependencias estaban enlucidos con ladrillos, sobre los que se disponían esteras que eran renovadas cada varios años.



Lám. nº 1.- Recreación de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, siguiendo las directrices del plano, realizado en 1628, para delimitar el término de la Villa, conservado en el Archivo General de Simancas. Acuarela de Francisco Salado Fernández (IAPH).

[2] Datos extraídos del estudio de la fotografía de la iglesia de Peñaflor, conservada en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Autor, Antonio Sancho Corbacho, realizada el 15 de julio de 1947, registro 3-6300.

[3] [en línea]. [Consulta: 11-05-2022]. Disponible en: https://www.turismoyculturapenaflor.com/patrimonio/patrimonio-monumental/iglesia-san-pedro-ap%C3%B3stol2/

El coro se encontraba situado en el penúltimo tramo de la nave central, cerrado por canceles de madera, como el coro de la iglesia de Santa María de la Granada de Llerena (Badajoz) (Lám. n. 1), el coro del Panteón de la Colegiata de Osuna y el desaparecido de Santa María la Blanca de Sevilla, dejando tras de sí un pasillo de comunicación de la puerta principal con las naves laterales. Se encontraba situado frente al presbiterio al que debió unirse a través de la crujía o vía sacra, evocando la idea de la Jerusalén celeste, aunque no hemos encontrado ni en los mandatos ni en las anotaciones de gasto cantidades destinadas a su construcción y mantenimiento. Los sitiales, al igual que sucedía en otras parroquias de otras localidades, obedecían al apelativo de escaños rasos, corridos o individuales, completándose el conjunto con varios bancos, facistol, campanilleros y un órgano, éste último colocado posiblemente en el muro de la torre que daba a la nave central.

A principios del siglo XVII, la iglesia contaba con un cura, varios beneficiados, mayordomo, sochantre, sacristán mayor, a veces aparece mencionado el sacristán menor, o acólitos, y dos mozos de coro. Ante esta situación, el coro debió de ser modesto y de medianas proporciones ya que el número de beneficiados era poco numeroso o casi inexistente. Además en el coro se alojaban los invitados como el Visitador general en sus visitas trianuales, el Vicario que residía en Constantina y otras personalidades, así como algunos monjes, a partir del traslado a la villa del convento de San Luis de Monte. También se situaban en el recinto coral los invitados a determinados eventos procedentes de Palma del Río u otras localidades.

Los primeros gastos que encontramos sobre parte del mobiliario del coro se remontan a 1627, año en el que se abonaron 110 reales a Cristóbal de Oñate por llevar a cabo el arreglo y afinado del órgano. Este mismo año se abonaron 10.012 maravedís por la compra de un libro para el coro *"de los oficios de las dominicas"*, este gasto incluía el aderezo de otros libros y no se menciona ni quien lo hizo ni donde se compró. En los mandatos de la visita, de este mismo año, se encomendó al mayordomo que encargase una

estera nueva para el cuerpo de la nave central y para el coro.[4] Cuatro años más tarde, concretamente en 1631, el mobiliario del coro se vio incrementado con la compra, por parte del mayordomo, de una banca que costó 10 reales.[5]

Tenemos constancia documental que en los Mandatos de Visita de 1631 se ordenó que se hiciese una tribuna y se colocase el órgano sobre ella y se *"ade / rece poniéndole los cañones que le faltaren"*, de igual forma se encargó que se comprasen dos libros de canto, uno para la vísperas y otro para las misas.[6] En 1633 el mayordomo presentó un gasto de 1.451 reales en concepto de la tribuna nueva que se había construido *"con sus már / moles y ladrillo labrado redondo"*. En la obra intervinieron Fernando de Medina, carpintero, quien realizó el diseño y trabajos de la tribuna; Alonso de León, herrero que se ocupó del herraje para la obra y Andrés Muñoz, albañil, quien se encargó de hacer *"las columnas del órgano / y en la demás obra"*.[7] Este mismo año se abonaron 22 reales por la hechura y realización de dos bancas, una para el órgano y otra para el coro.

En las siguientes visitas realizadas a la parroquia observamos la preocupación por el órgano y su mantenimiento. En 1636, se abonaron 6 ducados a Alonso de Liñán, maestro ministril, por llevar cabo un nuevo reparo y afinar el instrumento haciéndolo apto para las funciones litúrgicas.[8] Tres años más tarde se volvería a realizar una nueva reparación de manos de Matías Fonseca al que se abonó la cantidad de 100 reales. Este aderezo del instrumento consistió en sustituir cañones antiguos por otros nuevos que facilitasen el paso del viento y la sonoridad, concluyendo con el afinado y comprobación de los registros.[9]

[4] Archivo Parroquial de San Pedro Apóstol (APSPA), Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) (1627-1662), 1627, s/f.
[5] *Ibíd.*, 1631, s/f.
[6] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1631, s/f.
[7] *Ibíd.*, 1633, f. 59v.
[8] *Ibíd.*, 1636, f. 76r.
[9] *Ibíd.*, 1639, f. 93r.

No será hasta 1645 cuando se mencione por primera vez la existencia de un facistol, ya que se abonaron, al maestro carpintero, 7 reales por su aderezo.[10]

En los mandatos de visita de este mismo año, el visitador general, encargó al mayordomo, que se finalizase el aderezo del instrumento y abone la cantidad que estaba concertada, siendo muy necesario para la celebración de las funciones litúrgicas.

En los mandatos de visita de 1659 se ordena al mayordomo, que encargue la reparación de los fuelles del órgano ya que están rotos y el instrumento no suena bien cuando se toca. También se indica que se ha de reparar la escalera de subida al órgano, que es de madera, y le faltas dos peldaños.[11] En 1662 se volverá a incidir en la necesidad de que se aderece el órgano.

No será hasta 1668 cuando encontremos nuevas referencias y gastos relacionados con el coro. Este año, el mayordomo abonó la cantidad de 30 reales a Juan de Aguilar, maestro carpintero, por *"el aderezo / del escaño del coro de la iglesia / y los catorce restantes de la madera / y guarnición para dicho escaño"*. En 1674 el mayordomo entregó, 80 reales, a Miguel de Sola por llevar a cabo una reparación en el instrumento.[12] Seis años más tarde, el mayordomo realizó un gasto de 8 reales en un nuevo aderezo en los fuelles del órgano, incluidos los materiales que usaron como piel de cabritilla nueva y engrudo,[13] siendo reparado de la misma forma tres años más tarde.

A partir de este año aparecen varias partidas en los que se menciona el aderezo del órgano, sin indicar la persona que los llevó a cabo. Los gastos se presentan unidos, en un solo apunte, como el de los años de 1683 a 1685 en los que el mayordomo dio por gastados la cantidad de 51 reales.[14]

[10] *Ibíd.*, 1645, f. 112r.
[11] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1659, f. 221r.
[12] APSPA, LCF (1662-1683), 1674, f. 27.
[13] *Ibíd.*, 1680, f. 31.
[14] APSPA, LCF (1688-1703), 1688, f. 49 y ff. 52-53.

En el mandato n. 12 de la visita de 1688, el visitador general ordenó que se aderezase el órgano *"por estar muy mal tratado y no poderse tocar en él, lo cual se haga cuanto antes",*[15] dando de plazo cuatro meses para llevar a cabo su reparación. Unos meses después, se abonó a Juan de Figuera, maestro de hacer órganos, la cantidad de 363 reales y tres cuartillos. De ellos, 150 reales del jornal del maestro; 17 reales y 7 maravedís de la comida de los 30 días que le llevó la reparación, y los 103 reales y medio restantes en diferentes gastos para efectuar dicho arreglo. Por este tiempo el organista de la iglesia era Joaquín Mejías, quien vio la necesidad de llevar a cabo un nuevo aderezo al año siguiente de 1689. El encargo lo realizó Antonio de Rivera, organero, al que se abonó la cantidad de 42 reales.[16]

A lo largo de estos años y ante el uso continuado del mobiliario coral, quedan reflejados pequeños gastos en composiciones y reparos en el facistol, escaños y órgano de la iglesia. Pero no será hasta 1702 cuando se lleven a cabo nuevas obras relacionadas con el coro, realizándose una sillería y bancos que formaban la estructura del espacio coral. En primer lugar se compró la madera necesaria a Juan de Blanca, en 207 reales. A continuación se abonó la cantidad de 51 reales a Francisco Díaz, maestro aserrador de la Villa de Palma del Río, por el su trabajo y el de un compañero en aserrar la madera que se usó para la construcción del coro. Por último se pagaron 372 reales a Francisco Gamero y Andrés López, maestros carpinteros vecinos de Palma del Río, ayudados por un oficial, por el trabajo de 13 días en llevar a cabo la construcción del coro. Una vez finalizadas las obras del coro se llevaron a cabo una serie de aderezos en el órgano, a cargo de Sebastián de la Peña, maestro carpintero, al que se entregó la cantidad de 22 reales. De forma paralela se llevó a cabo la realización de una escalera nueva para subir a la tribuna del órgano y terminar de solar la iglesia, para lo que se compraron seis cahices de cal en 102 reales que fueron abonados a Juan de Cárdenas. La realización de la escalera corrió a cargo de Domingo Alonso, portugués, junto a otros trabajadores, ajustada en 387 reales, junto a otros reparos.[17]

[15] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1668, n. 12, s/f.
[16] *Ibíd.,* 1693, ff. 41-42.
[17] *Ibíd.*, 1705, ff. 34-37.

Ante el mal estado de conservación en el que se encontraban los fuelles del órgano se procedió a llevar a cabo su reparación. Las obras estuvieron a cargo de José de Aranda y Chevarría, maestro organero, con quien se concertó la obra en la cantidad de 755 reales. Para ello hubo de solicitarse licencia al provisor don Juan de Monrroy, quien lo autorizó el 14 de julio de 1704. La obra consistió en *"echarle dos fuelles nuevos ade / rezar el secreto y veintiocho cañones nu / evos y en ellos uno grande del flautado mayor / y un puente con su caño de viento"*, los trabajos finalizaron el 22 del mismo mes y año.[18]

En la resulta de la Visita pastoral realizada el 7 de enero de 1705 a la parroquia, se hace referencia al coro de la siguiente forma: *"Ase hecho también en esta visita un Choro muy bastante / para esta iglesia, de Cancel con cinco asientos llanos al testero y dos bancos / respaldares a los lados"*.[19] Por lo que como indicamos con anterioridad el coro era de modestas proporciones, acorde con el conjunto de la iglesia y asistentes al mismo. Estaba formado por cinco asientos en el frontal, flanqueado por dos bancos corridos, uno a cada lado, creando la estructura de U abierta a la nave central frente al retablo mayor.

Gracias a la visita pastoral que realizó el 15 de enero de 1709 don Jerónimo Romero, Visitador general del Arzobispado hispalense, tenemos constancia de cómo era el edificio:

> "La iglesia, aunque no es grande es más / que mediana, tiene sus tres naves los / pilares son mármoles blancos, está cuasi / nueva por el cuidado que se ha tenido en su / aliño, y la sacristía está ahora hecha nue / vamente con su taller que cae encima para / guardar todos los bienes que son de la / fábrica y también hay otras divisiones, / y en una de ellas está el archivo don / de se guardan los papeles y escrituras // de la fábrica y los libros antiguos que pertene / cen al curato, y también otra división / donde se guarda la plata que sirve a la / dicha iglesia…".

[18] APSPA, LCF (1688-1709), 1705, ff. 43-44.
[19] Institución Colombina (IC), Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Visitas, Leg. 05171, *Resulta de Visitas pastorales de 1705 a 1708.*

En esta misma visita podemos hacernos una idea de cómo era su interior y de cómo estaba decorado:

> "Y al lado del Evan / gelio en el mismo retablo de dicho altar / mayor,[20] que es pequeño, y el altar de pintura / en medio el Glorioso Apóstol Sr. San Pedro / y al lado derecho el Señor Santiago y al // izquierdo Sr. San Juan Evangelista y en la / planicie de dicho altar, al lado derecho / está San Restituto y al izquierdo San Crís / pulo, ambos mártires y patronos de este /lugar de talla y cuerpos enteros, y dentro / y en referido lugar del Evangelio está el / Sagrario antiguo, con su altar pequeño, manteles…inmediato… visité los altares que son por todos / cinco sin el mayor. Al lado del Evangelio / dos y una capilla dedicada a la Purísima / Concepción, otro de la Reina de los Ángeles, María / Nuestra Señora y en ella está un nicho pequeño / y decente y en él colocada una hechura, de / talla de un Niño Jesús, de muy lindo primor, / hecho en Sevilla, a devoción de una buena / mujer de este lugar y que se llama Gregoria / Sánchez, que es beata. Al lado de la Epís / tola hay otros dos, en el uno está Nuestra Señora de / el Rosario y en el otro el Santo Cristo / de la Vera Cruz, todos tenían sus aras, manteles, crucifijos, sacras, atriles, frontales y / candeleros…".[21]

En el mandato n. 4 de la visita realizada en 1715, el señor visitador ordenó al mayordomo de esta iglesia, que se mudase el órgano *"de suerte que el organista tenga vuelta la espalda a los / pies de la iglesia y no al Altar mayor como hoy está"*.[22] Este mandato no se cumplirá y se seguirá insistiendo en que el órgano ha de ser aderezado, como sucede en el mandato n. 4 de 1722, donde se indica *"que se aderece el órgano según está manda / do en otras visitas, lo cual se ejecutará con intervención / del Cura de esta iglesia para que se le abone al Mayordomo"*.[23] Unos años después, concretamente en el mandato n. 8 de la visita de 1726, se volverá a incidir sobre la mala colocación del órgano, como sucedió en 1715. De igual forma en el mandato nº 7, el Visitador general, indica que hay que modificar la capilla mayor de esta iglesia debido a que *"hemos reconocido, que*

[20] En la resulta de la Visita del 7 de enero de 1705, antes mencionada, se dice que el retablo mayor es de un solo cuerpo dorado y de pintura sobre tabla, muy antiguo, ocupando la mitad del testero del altar. Respecto a los demás altares indica que son de nichos en la pared sin retablo alguno.

[21] IC, AGAS, Fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Visitas, Leg. 05170, *Visita a la Iglesia de San pedro de la Villa de Peñaflor, por don Jerónimo Romero, Visitador General el 15 de enero de 1709.*

[22] APSPA, LCF (1712-1738), Mandatos de Visita de 1715, n. 4, s/f.

[23] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1722, n. 4, s/f.

la Capilla Mayor / de esta iglesia es sumamente pequeña y baja, que la / hace sumamente desautorizada", por ello mandaron que una vez tengan claras las cuentas se proceda a llevar a cabo una nueva más acorde con la iglesia.[24]

En la visita de 1730 se indica que el mayordomo intentó llevar a cabo la obra de la capilla mayor, llevando a cabo algunos gastos en maderas y tejas, pero no llegó a contar con la licencia del Provisor, por lo que no llegó a realizarse.[25]

No será hasta 1747 cuando gracias al memorial que presentó el 5 de septiembre, don Francisco Sánchez, cura y beneficiado de esta iglesia, al señor provisor y Vicario general don Pedro Manuel de Céspedes, en el que expresaba el mal estado del órgano de esta iglesia indicando que para el culto se necesitaba un órgano nuevo porque el que había no funcionaba y añade que "*mediante se hallaba esta fábrica con / caudal bastante para comprar uno que / se vendía en la ciudad de Écija en el Convento / de Nuestra Señora de la Merced Calzada"*. Además hacía referencia a que la compra del órgano se había ajustado con Juan Ruiz en 110 pesos, previo reconocimiento de Francisco Albornoz, organista de la iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén de dicha localidad. El Provisor emitió su licencia el 13 de enero de 1747, autorizando la compra del instrumento en la cantidad concertada, equivalente a 1.640 reales. En dicha compra se les entregó al convento ecijano el viejo órgano de esta iglesia, incrementándose el gasto en 20 reales, por llevar el viejo a Écija y transportar el nuevo a Peñaflor. Además se abonó la cantidad de 32 reales a Mateo José Navarro, maestro carpintero, por el trabajo de colocarlo en la tribuna.[26]

En el mandato n. 2 de la visita de 1747, el visitador encargó al mayordomo que se le ponga una barandilla al *"sitio donde está el órgano"*, haciendo una escalera proporcionada para acceder al instrumento y que esta ocupe poco lugar en la iglesia. Además

[24] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1726, n. 8 y 7, s/f.
[25] *Ibíd.*, año 1730, s/f.
[26] APSPA, LCF (1742-1763), 1747, ff. 51-53.

encargó la realización o compra de un breviario nuevo para el coro y la reparación de otro que está en mal estado. Por último encargó que se realizaran opas nuevas para los mozos de coro.[27]

Por otro lado, tenemos constancia de que el coro contaba con tintinábulos o campanilleros, ya que el mayordomo incluyó dentro de las partidas destinadas a menudencias, la cantidad de 12 reales que costó *"una campanilla para los campanilleros del coro"*.[28]

En las cuentas de la visita realizada en 1753, el mayordomo anotó una serie de partidas destinadas a la modificación y adorno de la tribuna, cuyos gastos se iniciaron en 1751. Para completar la obra se compraron una partida de madera que tras ser aserrada fue usada para hacer la barandilla del órgano. De forma paralela se adquirieron a Juan prieto, maestro tornero de la ciudad de Córdoba, 59 balaustres, *"incluidas las / bolas y remates"* de la barandilla del cierre de la tribuna del órgano. La obra se completó con el trabajo de Sebastián de Lora, maestro carpintero, quien aportó *"las tablas, guarni / ción, clavos, cantoneras / que se gastaron"* en la finalización de dicha baranda, quien dio recibo el 15 de septiembre de 1753.[29]

Por último, una vez finalizada la nueva tribuna se llevó a cabo la colocación del órgano en su lugar. El trabajo fue encargado al padre Fernando Pulido, de la Orden de Predicadores, al que se pagaron 50 reales por su colocación en la tribuna y llevar a cabo la limpieza de sus cañones, finalizando con la afinación del instrumento, dejándolo idóneo para acompañar el canto en las funciones litúrgicas.[30]

Llegados a esta fecha, mediados del siglo XVIII, la iglesia debió de presentar un estado alarmante de conservación que fue denunciado en varias ocasiones por su mayordomo, remitiendo escritos e informes al Arzobispado hispalense como el que envió el 23 de agosto de 1754. En él hace hincapié en el deterioro de la torre y el peligro que podría causar a la ciudadanía, solicitando se lleven

[27] *Ibíd.*, Mandatos de la Visita de 1747, s/f.
[28] *Ibíd.*, f. 57.
[29] APSPA, LCF (1742-1763), 1753, ff. 53-65.
[30] *Ibíd.*, f. 67.

a cabo obras de reparación. Esto llevó al Arzobispado a solicitar una serie de informes a maestros alarifes como Juan Martín de Sousa, de Palma del Río,[31] y después a Tomás Zambrano, maestro mayor de obras del arzobispado, en septiembre de 1755.[32]

Unos días después, concretamente el 1 de noviembre, se produjo el famoso terremoto de Lisboa, que afectó a muchas parroquias y fue la excusa ideal para derribar algunas y construirlas siguiendo el gusto imperante de la época, como ya hemos mencionado. Un año después se llevaron a cabo una serie de reparaciones, para consolidar la torre, muros y otros elementos arquitectónicos del templo.[33]

En 1759 se encargaron a Pedro Moreno, maestro carpintero, la realización de dos bancas para el coro y que a la vez sirviesen para el cuerpo de la iglesia. El coste ascendió a 175 reales incluidos siete tablas de Flandes, clavos y diseño. Este mismo año se llevaron a cabo una serie de reparos en el órgano que corrieron a cargo de Francisco Martínez Rosales, maestro organero, al que se abonó la cantidad de 150 reales.

En los mandatos generales de visita de 1760 el visitador general ordenó al mayordomo que hiciese un retablo mayor nuevo, para lo cual era necesario recaudar la limosna necesaria, aunque no llegaría a realizarse.[34]

A pesar de que la iglesia continuaba con sucesivas reparaciones en muros y tejados, la idea del Arzobispado era la de mantener el edificio gótico-mudéjar, ya que se continuaron encargando nuevo mobiliario para determinadas dependencias,[35] así como realizando obras y reparaciones

[31] IC, AGAS, Fondo Arzobispal, sección Justicia, serie Pleitos Ordinarios, Fábrica, Leg. 11722, 23 de agosto de 1754.
[32] [en línea]. [consulta: 15-05-2022]. Disponible en: https://www.turismoyculturapenaflor.com/patrimonio/patrimonio-monumental/iglesia-san-pedro-ap%C3%B3stol2/
[33] APSPA, LCF 1753-1763, 1756, f. 60-63.
[34] *Ibíd.*, 1760, f. 65 y 69, Mandatos de Visita de 1760, sin numerar y sin foliar.
[35] APSPA, LCF (1766-1791), 1764-1766, ff. 62-64 y 67-69.

Los gastos en reparaciones y reformas continuaban, así en 1773 el maestro organista abonó la cantidad de 120 reales a Santo Martino, *"un Napolitano"*, por soldar la campana chica de la torre que estaba cascada.

Este mismo año de 1775 se llevó a cabo un reparo en el órgano que consistió en colocarle cuatro *"Baldreses"* para componer los fuelles y secretos del instrumento incluido su afinarlo, ascendiendo el gato a 25 reales. Desconocemos quién llevó a cabo esta reparación ya que no se especifica el nombre del maestro, aunque pensamos que pudo hacerlo el maestro organista de la propia parroquia.[36]

En el mandato nº 3 de la visita realizada en 1777 se ordenó la realización de un escaño nuevo para el coro *"que iguale con el que hay"*. De forma paralela se encargó que se comprasen tres libros de pergamino de canto llano *"uno / de comunes, otro para misas y otro Pasionero y para la Semana / Santa"*.[37]

Ante el estado que presentaba el inmueble parroquial en 1778, se encargó a Pedro de Silva, maestro mayor de obras del Arzobispado, llevase a cabo un reconocimiento exhaustivo del edificio, y ver la necesidad de construir un templo nuevo, valorando el coste total del nuevo edificio en 300.000 reales de vellón. Esta propuesta fue rechazada por su elevado coste, dándose comienzo a las obras indicadas como urgentes y necesarias para mantener el edificio gótico-mudéjar en el segundo informe presentado el 17 de octubre de 1778.[38] Entre ellas se acordó mudar el coro y reformar algunas dependencias para conseguir mayor capacidad en el interior del templo, construyéndose un nuevo osario y sepulturas.[39] Una vez iniciadas las obras aparecieron ciertos imprevistos al encontrar piedra muy superficial que impedían efectuar excavación de tierras, por lo que fueron paralizadas.[40]

[36] *Ibíd.*, 1777, ff. 38 y 41.
[37] *Ibíd*., Mandatos de la Visita de 1777, s/f.
[38] HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel. "Nuevos datos sobre la autoría de la iglesia de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla)". *Laboratorio de Arte*, 2019, n. 31, p. 408.
[39] SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1984, p. 220.
[40] HIGUERA MELÉNDEZ, J. M. "Nuevos datos sobre la autoría de la iglesia de San Pedro…", *op. cit*., p. 408.

El 21 de abril de 1779 entregaba recibo, por valor de 264 reales, Antonio de Figueroa, maestro mayor de fábricas del Arzobispado de Sevilla, por la visita que hizo a esta iglesia para llevar a cabo su reconocimiento y el estado en el que se encontraba el edificio.

Tras observarse el informe emitido por Antonio de Figueroa, el Arzobispado lo tuvo claro y decidió derribar la antigua iglesia, llevándose a efecto entre los meses de octubre y noviembre de 1779. La parroquia fue trasladada a la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, encargándose del traslado de los sagrarios a la ermita a Antonio Romero, maestro carpintero.[41] No hemos localizado datos referentes a si el coro fue o no trasladado a la nueva sede de la parroquia, aunque pensamos que debido a su reducido tamaño pudieron ser trasladados los cinco sitiales del frontal y colocados a los pies de la nave de la ermita.

Ante las reducidas proporciones de la ermita y la prolongación de las obras de la nueva iglesia, la parroquia fue trasladada a la iglesia del convento de San Luis del Monte. Así, en virtud del mandamiento del Licenciado don Juan Miguel Pérez Tafalla, canónico y provisor general, emitido el 5 de febrero de 1795, otorgó 200 reales para ayudar a los gastos ocasionados para componer el órgano del convento de San Francisco, que estaba sirviendo de parroquia. En esta partida no se menciona el maestro organero que llevó a cabo la reparación, en cambio sí aparece que el padre fray Juan Antonio Gómez, Guardián del convento, emitió el recibo del gasto el 1 de marzo de dicho año.[42]

La nueva fábrica parroquial, inaugurada el 14 de febrero de 1801,[43] es el fruto de la fusión de las ideas, trabajos, informes, modificaciones y propuestas realizadas y desarrolladas por maestros como Pedro de Silva, Antonio de Figueroa, Antonio Caballero y García, Fernando Rosales y José Echamorro.

[41] APSPA, LCF 1766-1791, 1781, ff. 36-37 y 40-41, Mandatos de la Visita de 1781, s/f.
[42] APSPA, LCF 1794-1836, 1797, ff. 56-57.
[43] HIGUERA MELÉNDEZ, J. M. "Nuevos datos sobre la autoría de la iglesia de San Pedro…", *op. cit.*, pp. 341-342.

El 10 de febrero de 1797, Fernando Rosales, maestro mayor de obras de albañilería del Arzobispado, llevó a cabo un reconocimiento de las obras de esta iglesia, indicando que "Así mismo se haya construida y / finalizada la tribuna que hay a los pies y solado el sitio del coro, que / está con sus rejas conforme a las antedichas de la capilla / mayor o presbiterio con su grada también de la misma clase de piedra…".[44]

Por estas fechas se estaba realizando la sillería del coro, según se desprende de una anotación en la que Manuel Riesgo, maestro herrero, recibió del administrador de la fábrica de Peñaflor la cantidad de 118 reales del trabajo que había realizado hasta el 1 de marzo de 1797. Este trabajo consistió en hacer "veintidós bisagras y ochenta y ocho redoblones para la sillería del coro".[45] A pesar de esta anotación, no hemos localizado en la documentación consultada el autor de la sillería de coro. Creemos que José Echamorros, que en esas mismas fechas estaba construyendo la iglesia de San Ildefonso de Sevilla, encargó al mismo maestro carpintero la realización de las sillerías de ambos templos.[46]

El resultado fue una iglesia de planta basilical de tres naves y testero plano. Las naves se encuentran separadas por pilares sobre los que cabalgan arcos de medio punto, sobre los que corre un entablamento, friso y cornisa. Sobre éste se apoya la bóveda de cañón con lunetos de la nave central y arcos fajones, y las bóvedas baídas de las laterales. Cuenta con dos portadas de acceso enfrentadas en ambas naves, mientras que la torre se sitúa a los pies de la nave de la Epístola.

Tras la inauguración del templo se procedió a finalizar su decoración interior ya que, en parte, habían sido reutilizados algunos de los muebles litúrgicos realizados a lo largo del siglo XVIII para el demolido templo.

[44] IC, AGAS, Fondo Arzobispal, sección Justicia, serie Pleitos y Ordinarios, Leg. 10.534, s/f.
[45] *Ibíd.*, Los trabajos fueron abonados el 24 de agosto de 1798, s/f.
[46] MARTÍN PRADAS, Antonio. *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir et al., 2004.

De esta forma encontramos una anotación dentro del epígrafe *"Aderezo del órgano"* en la que se indica el gasto del traslado, colocación y adaptación del nuevo órgano que había donado un devoto. Los gastos se presentaron en diez recibos en los que se especifican los gastos de madera, manutención de oficiales y portes, ascendiendo a 2.776 reales y 18 maravedís.[47] Esta cantidad fue abonada por el notario provisor doctor Torres el 4 de marzo de 1802. Para algunos investigadores el órgano fue construido por Antonio Otín Calvete,[48] maestro organero de Sevilla que se formó con Bono. No encontramos ninguna nueva partida relacionada con el instrumento hasta 1817, año en el que gastaron 66 reales en la composición de los fuelles.[49]

En 1803, el procurador mayor del Cabildo informó que las obras estaban concluidas, solicitándose al provisor que los maestros mayores emitiesen sus respectivos informes. Así el 22 de octubre de 1804, se realizaron las declaraciones de Francisco del Valle, maestro mayor de carpintería y Fernando Rosales, maestro mayor de obras. Ambos concluyeron que las obras estaban perfectamente finalizadas en demasía. Por su parte Francisco del Valle, expresó

[47] APSPA, LCF 1794-1836, 1803, f. 17.

[48] MARTÍN PRADAS, A. "Sillerías de coro de Sevilla. Análisis…" *op. cit*., p. 80. Hay que distinguir en el padre y el hijo, ambos con los mismos nombres y apellidos. Maestro organero. Realizó una serie de órganos para parroquias del arzobispado de Sevilla e incluso para la Capilla Real de la Catedral de Sevilla en 1807. Estos fueron:
1801-1810. Renovación del órgano de la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen, Casa Grande del Carmen Calzado.
1806. Órgano nuevo para el convento de Santa Paula.
1810. Traslado del órgano del convento de San Francisco, colocación y afinación, en la tribuna de San Bartolomé, asistido por Manuel María Martel.
1810. Desmonte y traslado del órgano del convento de la Merced calzada a Santa Catalina.
1817. Tasación de las partes utilizadas por Valentín de Verdalonga del órgano de la Merced calzada, para construir el órgano de Santa Catalina.
1817. Aderezo del órgano de San Pedro.
1829. Reparación de los fuelles del órgano de San Vicente.
1852. Aderezo del órgano de San Esteban.1854. Composición de las voces y afinar el órgano de San Bartolomé.
1856. Composición y afinado del órgano de la parroquia de Santa Cruz.
Además también realizaron, posiblemente el padre, el órgano de San Luis de los Franceses, y el hijo el del convento de la Encarnación en 1834, ambos en Sevilla.

[49] *Ibíd.*, 1817, f. 34.

"ser de aumento a lo declarado la Sillería del choro, y su reja de fierro, como las del presbiterio".[50] ((Lám. n. 2).



Lám. nº 2.- Coro bajo y alto situado a los pies de la nave central de la iglesia. Se parecían en la parte inferior la Sillería de Coro y en los laterales las ruedas de campanillas. Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP).

[50] IC, AGAS, Fondo Arzobispal, sección Justicia, serie Pleitos y Ordinarios, Leg. 10.534, 22 de octubre de 1804, s/f.

No será hasta 1833 cuando se vuelva a reparar el órgano, ya que no funcionaba bien, en este caso se gastaron 59 reales, que incluida su limpieza interna algún reparo que no se especifica, aunque en el apartado de obras se indica que se compuso la cigüeñuela del órgano por el maestro Ignacio Ximenez.[51]

En 1864, se realizaron una serie de trabajos de pintura en la iglesia, entre la que destacamos la pintura de la reja del coro, primera referencia que encontramos sobre ella. Dos años más tarde se compuso el eje del órgano de manos del maestro cerrajero.[52]

No será hasta 1881 cuando encontramos una anotación por la que se abonan al maestro organero la cantidad de 300 reales por llevar a cabo su composición y afinarlo.[53]

A partir de esta fecha las cuentas de fábrica se van simplificando cada vez más, a pesar de que pasan de trianuales a anuales. En estos años no aparece reflejado ningún gasto en la composición del órgano ni referencias a reparar ningún elemento que formase parte del mobiliario coral. En este tiempo creemos que el instrumento continuaba en funcionamiento ya que en la partida de 1897 aparece reflejado el gasto anual por mantener al organista de la iglesia, cuyo gasto ascendía a la cantidad de 720 reales, cantidad que se siguió abonando hasta 1900.[54]

En 1884, se realizó un inventario de la parroquia, anotándose la existencia de un órgano y un facistol, obviando por completo la sillería del coro y los campanilleros.

Las primeras noticias que encontramos sobre la sillería del coro se presentan mencionadas en el inventario que se realizó en 1910, en él se indica que el coro es de pino de Flandes pintado y se cierra al frente por una verja de hierro plateada *"con purpurina"*. También se menciona el facistol, que es de nogal, rematado por un

[51] APSPA, LCF (1794-1836), 1836, s/f.
[52] APSPA, LCF (1861-1900), 1864, s/f.
[53] *Ibíd.*, 1881, s/f.
[54] *Ibíd.*, 1897, s/f.

pequeño templete que alojaba una imagen de la Purísima Concepción realizada en madera tallada.

Normalmente los coros contaban con tintinábulos o campanilleros, cuya estructura era similar a un campanario de dos o tres vanos con una pequeña campana en su interior. En el caso de esta iglesia se menciona que cuenta con dos ruedas de campanillas, cada una de ellas con ocho campanas. Además en el centro del coro bajo se situaba un melodium y junto a este un atril, mientras que en el centro del coro alto se encontraba ubicado el órgano, con caja de madera de pino de Flandes y un banco para uso del organista.[55]

El 24 de noviembre de 1922 se volvió a realizar un nuevo inventario de la parroquia, en él se repite casi con exactitud lo contenido en el inventario de 1910, aunque presenta pequeñas variaciones. En cuanto a las ruedas de campanillas, indica que eran de metal dorado y que la imagen de la Purísima Concepción portaba una corona de plata.[56]

En el inventario realizado con posterioridad a 1936 se refieren al coro de la siguiente forma: *"Coro bajo: se encuentra una sillería bastante deteriorada, facistol con un resucitado bastante mutilado, aunque ya algo ha sido restaurado, dos melodios pequeños en mal uso y en el coro alto un Órgano antiguo y hoy ya restaurado por completo"*.[57]

El 20 de febrero de 1936 se produjo, por diversos motivos políticos, el asalto, robo e incendio muchas parroquias y conventos a nivel nacional. En nuestro caso tampoco se salvó la parroquia de San Pedro que fue asaltada por parte de un grupo de lugareños, sufriendo graves destrozos y pérdidas, mediante el robo de algunos elementos. En la parroquia se conserva un documento realizado por el párroco

[55] APSPA, caja P-4. *Inventario de todo lo contenido en la iglesia parroquial del Señor San Pedro Apóstol*, 1910, s/f.
[56] *Ibíd*., 1922, s/f.
[57] *Ibíd. Inventario de la Iglesia parroquial de San Pedro*. Creemos que es unos años posterior a los atentados sufridos en la parroquia en 1936, ya que se menciona ese acontecimiento al referirse al altar mayor. Sin año y s/f.

don Andrés Guillén, donde se detallan todos los desperfectos y destrozos que sufrió el mobiliario del templo. En lo que respecta al coro, detalla graves desperfectos en el facistol, siendo destrozado el templete y desaparecida al imagen de la Purísima Concepción que se situaba dentro. También fue destruido un misal *"antiquísimo de 80 x 40, con viñetas"*, así como el atril del coro, y destrozado el Armonium.[58]

En la actualidad encontramos en el coro una sillería formada por dos sillerías de coro de distinta procedencia. El panel frontal, creemos que se hizo exprofeso para la nueva iglesia, y los paneles laterales, que a simple vista se observan mucho más antiguos y desgastados que podrían proceder de otra iglesia o convento, e incluso podemos aventurarnos que fuesen los restos del antiguo coro de San Luis del Monte e incluso fuesen trasladados desde la iglesia parroquial de San Ildefonso de Sevilla, como la reja de la capilla del bautismo que en origen eran del coro de esta iglesia sevillana. Fuera del recinto coral, junto a la puerta de acceso de la nave del Evangelio, se encuentra situado el facistol, creemos que se trata del facistol antiguo, que fue realizado para la iglesia gótico-mudéjar, aunque cabe pensar que proceda de la iglesia del convento de San Luis del Monte, debido a sus grandes proporciones, o simplemente fuese trasladado de alguna iglesia sevillana, como la parroquial de San Ildefonso.

Mobiliario coral conservado

La sillería del coro de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol sigue en su construcción las reglas generales establecidas para esta clase de obras, con la salvedad de que en su composición sólo posee un cuerpo de asientos.

Su planta es rectangular de 6,74 m. de lado por 5,68 m. de ancho. Desde la nave central se accede a ella por medio de una reja de hierro sobredorada de 5,68 m de lado por 1,10 m. de alta. Su

[58] APSPA, caja P-4. *Relación de los daños causados en la noche del veinte de febrero de mil novecientos treinta y seis en la parroquia de San Pedro Apóstol de la Villa de Peñaflor (Sevilla)*, 1936, s/f.

realización se debe a lo concertado por el maestro mayor de obras, de ahí su marcado sabor neoclásico, repitiendo la decoración de las rejas que se sitúan en el presbiterio. Sobre la reja y a ambos lados de la parte frontal del coro, se situaban los tintinábulos, llamados en la documentación ruedas de campanillas, de las que solo se conserva su estructura lignaria, habiendo desaparecido las campanillas y su rueda central. Desconocemos si este coro llegó a poseer crujía.

Se ubica en el último tramo de la nave central, siguiendo los planos de Antonio de Figueroa, obras continuadas por Antonio Caballero, disponiendo el coro a los pies de la nave central. Ubicación similar a obras realizadas por este último como Santa Cruz en Jerusalén de Écija, San Bernardo o San Bartolomé de Sevilla, etc., siguiendo las modificaciones y directrices impuestas en reformas anteriores llevadas a cabo como en las parroquias de San Vicente, San Lorenzo, ambas en Sevilla. Idea de unificar el coro y su tribuna a los pies de la nave central, despejando el penúltimo de esta nave, como estaba dispuesto en la mayoría de las iglesias gótico-mudéjares, consiguiendo así mayor espacio dentro del templo.

Cuenta con un solo cuerpo de asientos, en el que los sitiales no formaban un todo continuo, sino que se asociaban en grupos separados unos de otros, concretamente tres. Tras realizar el trabajo de campo, hemos advertido que la sillería de coro está formada por la unión de dos conjuntos de sitiales diferentes. Posiblemente al inaugurar la iglesia y proceder a su decoración interior se llevó a cabo el testero frontal formado por 11 asientos, destinando los tres centrales a los presidenciales. A este testero se le unieron, posiblemente, tras la desamortización de Mendizábal realizada en 1836, los dos grupos de sitiales que forman sus laterales, cuya procedencia pensamos que era el convento de San Luis del Monte de esta misma localidad. También cabe la posibilidad de que, al igual que la reja de la capilla del bautismo, fuese parte del coro de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Sevilla.[59] (Lám. n. 3 y 4)

[59] MARTÍN PRADAS, A. "Sillerías de coro de Sevilla. Análisis…" *op. cit*., pp. 193-201. IC, AGAS, Fondo Arzobispal, sección Justicia, serie Pleitos y Ordinarios, Leg. 10.534, s/f. Compra y traslado de la reja del coro de la parroquia de San Ildefonso de Sevilla a la de San Pedro Apóstol de Peñaflor, 20 de mayo de 1800.



Lám. nº 3.- Testero frontal de la sillería de coro, con el sitial presidencial al centro. Fotografía: AMP.



Lám. nº 4.- Lateral del lado de la Epístola de la Sillería de coro. Fotografía: AMP.

Partiendo de la reja y en el lado de la nave de la Epístola, se encontraba un primer grupo de cuatro asientos y medio, seguidos de una rinconera reaprovechando partes de ambas sillerías, testero frontal y lateral. El segundo de once asientos, forman el testero central, separado de los asientos del lado del Evangelio por otra rinconera similar a la anteriormente descrita. Este lateral es de iguales proporciones y asientos que el del lado de la Epístola. En el testero se sitúa el sitial presidencial, que, junto a los dos que los flanquean se encuentran rematados por un penacho decorativo, a modo de pinjante invertido, que se eleva hasta el óculo abierto a mediados del siglo XIX en el testero, a través del que entra luz en el

espacio coral. Estos grupos constituían total de 19 asientos, incluido el sitial presidencial, sin contar los medios que hacen las veces de rinconeras.

La sillería se elevaba del suelo sobre una tarima de pino de Flandes de 10 cm., conservando restos de pintura a imitación de la caoba. Los paños de sitiales laterales parten directamente del suelo, careciendo de tarima.

El conjunto se completa con el facistol, que debido a sus grandes proporciones, más de 3 metros de altura, se encuentra ubicado junto a la puerta de acceso a la iglesia en la nave del Evangelio (Lám. n. 5). El órgano se dispone en el centro de la tribuna situada sobre el coro. Por último de las ruedas de campanillas o tintinábulos solo se conservan sus soportes. Para finalizar hemos de indicar que no hemos localizado la tablilla del *Hic est Chorus*, ni en la documentación ni en las dependencias parroquiales.



Lám. nº 5.- Facistol. Fotografía: AMP.

APUNTES SOBRE EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE ESPARTINAS, VILLANUEVA DEL ARISCAL, OLIVARES, ALMENSILLA, BORMUJOS, AZNALCÓLLAR Y CASTILLEJA DEL CAMPO. SIGLOS XVIII Y XIX.

Notes on the artistic heritage of Espartinas, Villanueva del Ariscal, Olivares, Almensilla, Bormujos, Aznalcóllar and Castilleja del Campo. 18th and 19th centuries.

Francisco AMORES MARTÍNEZ

Resumen

En el presente trabajo ofrecemos noticias inéditas acerca del patrimonio artístico que atesoran algunos de los pueblos que integran la comarca sevillana del Aljarafe y su entorno más inmediato, relativas a los siglos XVIII y XIX. Se refieren fundamentalmente a los campos de la arquitectura y la escultura, aunque también se incluyen algunos datos sobre pintura, dorado y bordado, que suponen nuevas aportaciones al catálogo de artistas sevillanos de aquel periodo. Asimismo se aborda el asunto del mecenazgo particular, de notable importancia en esta comarca.

Palabras clave

Aljarafe, patrimonio, mecenazgo, siglo XVIII, siglo XIX.

Abstract

In this work we offer unpublished news about the artistic heritage treasured by some of the towns that from the Seville region of Aljarafe and its nearest surroundings, dating since the 18th and 19th centuries. They are basically refered to the fields of architecture and sculpture, although some data of painting, gilding and embroidery are also included, which represent new contributions to the catalog of sevillian artists of that period. Likewise, the issue of private patronage us tackled because of its notable importance in this region.

Keywords

Aljarafe, heritage, patronage, 18th century, 19th century.

Introducción

Afortunadamente los pueblos del Aljarafe y su entorno no se vieron en su mayor parte gravemente diezmados en su patrimonio artístico durante los sucesos de la Guerra Civil, como sí ocurrió en otras zonas de la provincia de Sevilla. Por el contrario, podemos admirar, sobre todo en los templos parroquiales, valiosas obras de arte de considerable antigüedad en buen estado de conservación. Las que se han perdido, lo han hecho por causas relativas a las periódicas renovaciones, a los cambios de gusto o puntualmente a accidentes de origen natural o fortuito. Ofrecemos en este trabajo un conjunto de noticias inéditas sobre algunas de estas obras, relativas a los siglos XVIII y XIX y procedentes de diversas fuentes documentales, que confiamos sirvan para aumentar nuestro conocimiento acerca de la evolución histórica de estos conjuntos patrimoniales, algunos ya estudiados con cierta profundidad en diversas monografías. Especialmente interesante será precisar la datación de algunas interesantes esculturas, con el consiguiente apoyo para futuras atribuciones, así como conocer el contexto en el que estas y otras obras fueron llevadas a cabo, y las personas que lo hicieron posible.

La iglesia parroquial de Espartinas, un templo en permanente transformación

El principal edificio religioso de la villa es el resultado de un largo proceso constructivo iniciado probablemente en el siglo XVI y que ha durado hasta época muy reciente, si bien una parte importante de lo que hoy vemos se debe a las reformas y ampliaciones acometidas en el XVIII. En su momento estudiamos con detalle toda esa serie de obras y modificaciones,[1] que afectaron aún más profundamente al ornato interior, es decir, a los altares, retablos y pinturas, siendo así que no son muchas las obras de época barroca que han llegado hasta nuestros días, pues hay que tener en cuenta que algunas llegaron aquí durante los siglos XIX y XX con distinta procedencia,

[1] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción" en Schlatter Navarro, Ángel Luis, coord. *Espartinas. Historia, arte y religiosidad popular*. Espartinas: Ayuntamiento, 2006, pp. 311-348.

y otras que existían sufrieron significativas modificaciones. En esta ocasión haremos algunas nuevas aportaciones documentales que servirán para enriquecer aún más nuestro conocimiento del pasado de este conjunto patrimonial.

En primer lugar nos referiremos a un acaudalado señor natural de Espartinas, llamado Blas Tello Barrasa, que actuó como mecenas de este templo y del cercano convento de Ntra. Sra. de Loreto, dejando dispuestas en este sentido diversas mandas en su testamento, que fue otorgado en esta villa el día 16 de octubre del año 1726.[2] En el caso de la iglesia de su pueblo, mandaba que se diesen a la fábrica parroquial 500 pesos y el valor de 52 toneles de vino de su propiedad, deduciendo de aquí una pensión mensual de 60 reales para su hermana María mientras esta viviese; el resto de este caudal debía destinarse "*para hazer un retablo en el Altar mayor de dha yglesia, y que esté S. M. Sacramentado con la mayor desenzia, y si algo sobrase se inbierta en el adorno y mayor desenzia del culto divino*". Tenía razón don Blas porque el antiguo retablo mayor había sido desmantelado en 1714, por su mal estado; de todas formas el nuevo no se pudo hacer inmediatamente, porque en 1727 dieron comienzo las obras de ampliación del templo, que afectaron de lleno a la capilla mayor, y hasta julio de 1732 no se pudo contratar el retablo con el escultor sevillano Luis de Vilches, que es el mismo que hoy existe con algunas modificaciones. Además de la anterior e importante limosna, Blas Tello mandó también que de sus bienes se costease la hechura para la misma iglesia de un manifestador o sitial "*de media tela o medio tisú de oro blanco*" con su cortina y viso de terciopelo y flecos de oro. La pieza fue realizada por Pedro de Matamoros, maestro de sastre con tienda en la calle Génova de Sevilla, el cual dio cuenta detallada de su coste con fecha 16 de julio de 1727; dicho coste ascendió a una total de 1.428 reales, correspondiendo la mayor parte a los 960 gastados en las ocho varas de tela blanca, los 127 que importaron los flecos de la gotera, los 75 pagados por el bordado del viso y los 37 que cobró el propio sastre por la hechura de todo el conjunto.

[2] Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor (AHPSM), Leg. 434, Escribanía de Bartolomé Salcedo.

La imagen de candelero para vestir de Ntra. Sra. de Consolación es la más antigua que se conserva en la iglesia de Espartinas, pudiendo datarse a finales del siglo XVI o comienzos del XVII, aunque luego ha sido retocada y policromada varias veces, permaneciendo la talla del Niño Jesús en un estado más próximo al primitivo. Desde que tenemos noticia, se ha venerado en un altar lateral. Sabemos ahora por una nueva referencia documental que el año 1770 se hizo un nuevo retablo para dicho altar: con fecha 6 de noviembre el mayordomo de la fábrica parroquial Francisco Sánchez Zambrano, encargado de esta obra, declaraba haber recibido de los herederos de Bartolomé Zambrano la cantidad de 200 reales "*que el dicho debía a Ntra. Sª de Consolacion sita en esta Parroquial de limosna ofresida para un retablo, que se está haziendo para dicha Imagen*".[3] De este retablo, que quizá mostraría el estilo propio del rococó, no existen más noticias, como tampoco del que en el mismo siglo se labró para la capilla sacramental, siendo así que la Virgen de Consolación recibe culto hoy en una desornamentada capilla de gusto neogótico, colateral al presbiterio en el lado del Evangelio.

A comienzos del siglo XIX se efectuó otra importante reforma en el templo, motivada por el estado deplorable en el que se encontraba fundamentalmente la cubierta, como pasaba en tantas otras iglesias de la diócesis. El reconocimiento y la dirección de la obra se encomendó al maestro mayor de albañilería del arzobispado de Sevilla, Santiago García de la Llosa, se desarrolló durante todo el año 1802, y consistió fundamentalmente en la nueva construcción de la media naranja o cúpula del crucero, la sacristía y un cuarto taller o de servicio de la parroquia.[4] Pero al propio tiempo se desmontó por completo la techumbre, lo que hizo que las obras se demorasen más de la cuenta y durante mucho tiempo el espacio del culto se trasladó exclusivamente a la capilla mayor. Al comenzar el nuevo año 1803, teniendo en cuenta que la cubierta de las tres naves se hallaba todavía desmantelada, y estando próxima la celebración de la cuaresma, las justicias o capitulares del ayuntamiento de la villa tuvieron a bien dirigirse por escrito al arzobispo coadministrador de Sevilla, Juan

[3] AHPSM, Leg. 435.
[4] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Arzobispal, Sig. 4617.

Acisclo de Vera y Delgado, que era natural de la vecina localidad de Villanueva del Ariscal, para exponerle la situación. En el escrito fechado el día 9 de enero criticaban que no habría hecho falta en absoluto desmontar la techumbre, que a su juicio se hallaba en buen estado, y pedían que se solventase este problema cuanto antes, para que los fieles no se viesen perjudicados en el próximo tiempo santo. Por su parte, el cura párroco Eduardo Castaño emitió un informe corroborando todo lo dicho por los munícipes, señalando que el púlpito no tenía más techumbre que el cielo, y añadiendo que en la capilla mayor no cabían los feligreses, por mucho que el pueblo fuese realmente pequeño. La respuesta de la autoridad eclesiástica no se hizo esperar, y cuatro días más tarde aconsejaron a los suplicantes que acudiesen con su petición al Cabildo de la Catedral, que era la institución competente para solucionar el problema de las cubiertas de la iglesia.

Durante la segunda mitad del siglo XIX continuaron realizándose modificaciones en la fábrica del templo parroquial, si bien de menor envergadura que las ya referidas. Una de ellas fue la instalación de un reloj con campana junto a la torre. Efectivamente, con fecha de 20 de octubre del año 1866 los principales capitulares del Ayuntamiento de Espartinas se dirigieron por escrito al gobernador eclesiástico de la diócesis, a fin de exponerle "*que constantemente se ha venido deplorando en este pueblo la falta de un relox de campana, que si en todas las localidades es conbeniente, en esta Villa es esencialmente necesario, por estar este pueblo situado en Carretera de primer orden*".[5] Por falta de recursos no se había acometido su instalación, pero ahora un relojero se había ofrecido a hacerlo a coste razonable y cobrarlo a plazos, lo que el ayuntamiento se ofrecía a hacer con la colaboración de los vecinos. Pero había que solventar dos problemas, "el edificio en que se ha de colocar y la campana que ha de publicar la hora". Decían los munícipes que no existía en el pueblo ningún edificio comunal donde colocar el reloj, por lo que el único sitio a propósito para ello era la torre de la iglesia parroquial. Respecto a la campana, proponían que se trajera una que existía en el cercano convento de Ntra. Sra. de Loreto, perteneciente a un viejo

[5] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4810.

reloj abandonado. El cura párroco Manuel Roa y Peralta daba la razón a los autores del escrito, y respecto a la obra necesaria en la iglesia decía que la había hecho reconocer por persona inteligente, "*y resuelto que a muy poco costo y sin que el edificio sufra el más leve perjuicio puede ponerse* (el reloj) *sobre la escalera de modo que las pesas jueguen en el hueco que hay entre el caracol de la escalera y la pared de la calle, sobre este hueco se formaría un pequeño cuarto para colocar la máquina, al cual se da paso por la media naranja que está encima del caracol, subiéndose a esta por la misma escalera de la torre*". El gobernador dio su permiso para ambas peticiones, obra y campana, el día 20 de noviembre. Pero cinco días más tarde se recibió en el arzobispado una carta del marqués de Moscoso, que acababa de llegar de Madrid acompañando a la duquesa de Montpensier; decía que como patrona que su familia era del convento de Loreto, la campana que se pretendía quitar había sido donada al mismo por uno de sus antepasados, con la intención de que el reloj sirviese a la comunidad franciscana pero también a los trabajadores de la hacienda que los marqueses poseían junto al cenobio. Por ello pedía que se no se sacase de allí la campana, y efectivamente la autoridad eclesiástica inmediatamente suspendió el permiso para ello. Pero el Ayuntamiento siguió adelante con su propósito, adquirió una campana por otros medios, y en el mes de mayo del año siguiente de 1867 el mencionado cura solicitaba de nuevo licencia al gobernador eclesiástico para comenzar las obras, la que fue concedida el día 24 de aquel mes y año.[6] Fue entonces cuando para satisfacción de los vecinos se pudo instalar en la iglesia el nuevo reloj con su flamante campana, que aún podemos contemplar en nuestros días. A todas estas noticias añadiremos una para finalizar, y es que el año 1871 se adquirió una nueva pila bautismal de mármol para esta iglesia de Espartinas,[7] que debe ser la misma que hoy sirve para la administración del sacramento de la iniciación cristiana.

[6] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4813.
[7] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4826.

La imagen del apóstol Santiago, patrón de Villanueva del Ariscal

La vinculación de este pueblo con la orden militar de Santiago desde los tiempos del Repartimiento, trajo consigo que sus habitantes se acogiesen al patronazgo del apóstol, y desde tiempo inmemorial una imagen suya fue venerada y sacada en procesión en el día de sus festividad, el 25 de julio, que se hacía coincidir con la del Corpus Christi, que aquí por especial privilegio se trasladó al verano, como ocurre en otros pueblos cercanos como Umbrete o Salteras. La imagen del santo que hoy conocemos fue antaño objeto de algunas leyendas relativas a su procedencia, y ciertamente no fueron desechadas hasta que el recordado profesor don Antonio Herrera, natural de esta localidad, pudo aclarar documentalmente cómo llegó la escultura hasta su actual propietaria, la parroquia de Santa María de las Nieves. Lo hizo mediante un artículo publicado en la revista municipal de fiestas del año 1995, dando a conocer un testamento en el que se hablaba de la familia que poseyó la imagen durante el siglo XIX y hasta bien entrado el siguiente. Se trataba de las últimas voluntades declaradas ante notario en enero de 1879 por doña Rosa Ortega Sánchez, quien afirmaba que se había casado el año 1818 con Francisco Suárez López, siendo ambos naturales y vecinos de Villanueva. El matrimonio no tuvo hijos, y al fallecer su esposo heredó Rosa todos sus bienes, entre los cuales se hallaba la imagen de Santiago, con su paso correspondiente, la cual custodiaban en el domicilio familiar de la calle del Horno, y la prestaban a la Hermandad Sacramental para la procesión del mes de julio, volviendo después a su lugar. Cuando falleció esta señora, heredó la imagen su sobrina Rosa Ortega Aguilar, hija de su hermano Cristóbal, la cual siguió haciendo lo mismo que su tía hasta su fallecimiento, ocurrido en 1909, aunque antes hubo algunos intentos por parte de la parroquia y de muchos vecinos del pueblo de obtener la cesión de la imagen y depositarla de manera permanente en el templo parroquial.[8]

Pues bien, en el presente trabajo damos a conocer un nuevo documento que, por una parte, prueba que efectivamente la talla

[8] HERRERA GARCÍA, Antonio. *El apóstol Santiago el Mayor, su devoción y su imagen ecuestre en Villanueva del Ariscal.* Villanueva: Pro Asociación de Santiago, 2010, pp. 13-14.

del apóstol perteneció a la familia de don Francisco Suárez, pero es que además nos permite afirmar que fue este señor quien encargó su hechura, que lo hizo en el año 1817, y que su deseo fue legarla a la Hermandad del Santísimo de Villanueva. Este Francisco debió ser el padre del señor del mismo nombre que un año más tarde se casó con Rosa Ortega. Todo lo dicho anteriormente se recogía en una de las cláusulas de su testamento, por lo que no cabe dudar de su veracidad. Efectivamente, durante las últimas décadas del siglo XIX, la imagen como hemos señalado se hallaba en el domicilio de Rosa Ortega Aguilar, por considerarla propiedad de su familia, y cada año en el mes de julio se producían desagradables incidentes para poder sacarla en procesión desde la parroquia. Pero llegado que fue el año de 1894, el cura párroco de Villanueva don Miguel de los Santos Ruiz, y ante el cariz que ya habían tomado los hechos, decidió ponerlos en conocimiento de la máxima autoridad eclesiástica, mediante un escrito que dirigió al arzobispo de Sevilla don Marcelo Spínola con fecha 15 de mayo de aquel año 1894, en el que decía en primer lugar que en el testamento que hizo Francisco Suárez, natural y vecino de esta Villa, el día 4 de Junio de 1817, una de sus cláusulas decía textualmente lo siguiente: "*que habiendo hecho de su peculio particular la Imagen de Santiago, solo faltaba pintarla, lo que encargaba que se hiciese con fondos de su caudal, legándola después a la Hermandad del Santísimo*".[9] Dejando por tanto aclarada la propiedad de la imagen y su datación, se refería después el cura a la anómala situación que acerca de la mencionada imagen se vivía en el pueblo:

> "Desde esa fecha, Emmo. Sr., se le viene tolerando a sus herederos, conservaran como camareros dicha Imagen en su casa; cosa que al encargarme de esta parroquia, no me pareció bien, porque efigies de cierta laya, y en casa tan reducida, la irreverencia sería continua, esto a nadie manifesté, por más de dolerme estas cosas mucho. Presidí, después de tomar posesión de este Curato, el día 29 de Junio 1889, el Cabildo que esta Hermandad del Santísimo acostumbra celebrar para distribuir los cargos, pero el día de la función del Sto. Patrón, y cuando se tocava a avisar a la Camarera, que tubiera dispuesto dicho Santo, para hacerle su fiesta y novena, ninguno quería encargarse, por lo mal recibidos por dicha Sra., pero este año, se ha negado en absoluto a ello, diciendo que es de su propiedad, y que se abstengan en lo sucesivo de molestarla, estando dispuesta a venderle en cuanto encuentre quien".

[9] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4885.

La actitud de la camarera y su familia era al parecer absolutamente rebelde no sólo con la Hermandad Sacramental, sino con el propio párroco, lo cual no podía tolerar don Miguel, que por ello se preocupó de buscar el testamento de Francisco Suárez, en el que efectivamente este señor manifestaba su voluntad de trasladar la propiedad de la imagen a la citada corporación una vez ocurriese su fallecimiento. Algo que no sucedió, disponiendo por el contrario sus herederos de la talla a su voluntad en los años siguientes. Sin embargo, ni siquiera la intervención del Arzobispado en el asunto, que no sabemos si llegó a producirse cuando el cura recurrió a él en 1894, pudo solucionar el conflicto. Por el contrario, hubo que esperar a que, algunos años después del fallecimiento de Rosa Ortega, la parroquia y los vecinos de Villanueva llegasen a un acuerdo con su hijo Cristóbal Falces Ortega, quien a regañadientes llegó a un acuerdo con el entonces cura Carlos Martín Mateos, y firmó un contrato de cesión o venta de la efigie a la parroquia, con fecha de 22 de julio de 1924, por el cual don Cristóbal recibió una contraprestación de 400 pesetas, cantidad que había sido recogida entre los vecinos del pueblo, según escribió don Antonio Herrera en su mencionado estudio. Desde aquel año la imagen pasó a venerarse en un altar de la iglesia de Santa María de las Nieves. A pesar de esta satisfactoria solución, no llegó a hacerse justicia con lo que había dispuesto don Francisco Suárez en su testamento, en el sentido de que el santo pasase a ser propiedad de la Hermandad del Santísimo, pero al menos se pudo extraer definitivamente del domicilio de la familia Ortega y darle un culto más digno en la parroquia, su nueva propietaria hasta nuestros días.

El mencionado escrito de don Miguel de los Santos nos permite también datar la ejecución de la talla, que por tanto sabemos que tuvo lugar el año 1817, estofándose y policromándose en los meses siguientes al del otorgamiento de la escritura, que fue a comienzos de junio. Hay que señalar que la imagen del patrón de Villanueva representa al apóstol de Jesucristo, quien según la tradición se ocupó de evangelizar las tierras de Hispania en el siglo primero, en su versión ecuestre, siguiendo la iconografía de raigambre medieval que recoge la legendaria aparición del santo a las tropas cristianas en la llamada

batalla de Clavijo, uno de los episodios de la Reconquista; vemos por tanto al santo montado en un caballo blanco, enarbolando en una mano una espada y en la otra una cruz (en otros casos aparece una bandera), mientras que bajo las patas delanteras del equino figura un moro derribado intentando frenar con pierna y brazos su avance, así como una cabeza de otro enemigo. A pesar de que la composición ofrece no pocas dificultades para el artista, podemos decir que se ha resuelto con oficio. La datación en 1817 abre asimismo la posibilidad de especular con la autoría de esta obra de arte, porque podemos analizarla teniendo en cuenta los escultores que estaban activos en Sevilla y su zona de influencia en aquellas décadas iniciales del siglo XIX. Entre ellos despuntaba ya Juan de Astorga, de cuyo obrador de la calle Trajano saldrían numerosas obras sobre todo en las décadas de los años veinte y treinta, pero había otros talleres muy prolíficos como el de Juan Bautista Patrone, y otros artífices también muy solicitados aunque de menor talento, como es el caso de Cesáreo Ramos. Probablemente entre este ramillete de aristas, menos probable en el caso de Ramos, se halle el que talló la imagen de Santiago en 1817, sin que por el momento podamos realizar una atribución más precisa de la misma.

Nuevas aportaciones sobre el enriquecimiento patrimonial de la Colegiata de Olivares en la época del abad Bernardo Poblaciones

La llegada a la abadía de Olivares de don Bernardo Poblaciones Dávalos en 1773 iba a suponer un notable impulso a la ornamentación de la iglesia colegial, como ya nos ocupamos de detallar en la monografía sobre el templo que en su momento dimos a la imprenta,[10] proceso que incluyó la construcción de las capillas del lado del evangelio, la adquisición de numerosas piezas de plata, entre ellas el notable manifestador, o la nueva reja para el coro. En esta ocasión añadiremos a ello algunas otras noticias que de algún modo complementan el conocimiento del formidable conjunto artístico forjado en buena parte durante aquella segunda mitad del siglo XVIII. En primer lugar, hacemos mención a una obra desaparecida, el monumento que se hizo para la reserva del Santísimo Sacramento durante los ofi-

[10] AMORES MARTÍNEZ, F. *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.

cios del Jueves y Viernes Santo. Se trataba de un elemento esencial del mobiliario litúrgico, generalmente de envergadura, y que en esta época conoció un notable proceso de renovación en templos de toda la diócesis, según se desprende de la documentación conservada. En Olivares nos consta por las actas capitulares que en abril del año 1766 se estaba ejecutando un monumento para la Semana Santa,[11] obra que probablemente no llegó a finalizarse, pues lo cierto es que no sería hasta trece años más tarde cuando se estrenase uno nuevo. Efectivamente, con fecha 31 de marzo del año 1779, el maestro Tomás Mínguez solicitaba al cabildo de la colegial un anticipo a cuenta del importe del monumento que acababa de realizar, obra que había sido supervisada directamente por el abad y por el mayordomo.[12] Se trataba de un maestro tallista cuyo nombre completo era Tomás Mínguez Teruel y Santizo, y de hecho en la mayoría de los documentos que sobre él se conocen, datados entre los años 1781 y 1783, aparece firmando como Tomás Santizo. Vivía entonces en la plaza de Pilatos de Sevilla, collación de San Esteban, y era hijo de Gregorio Antonio Mínguez.[13] Este monumento que documentamos en Olivares sería por el momento su primera obra conocida, entre una producción en la que figuran un paso para la Virgen de la Salud de la hispalense parroquia de San Isidoro y un retablo hoy desaparecido para la iglesia parroquial de Moguer,[14] contratados respectivamente en los años 1782 y 1783. Aportamos asimismo el dato de que este monumento fue dorado el año 1790 por Francisco de Paula Hernández, quien con fecha 27 de marzo declaraba haber recibido 820 reales por dorar no sólo el monumento sino también el tenebrario.[15] Esta última pieza sí se ha conservado afortunadamente, en buen estado aunque con algunos repintes; dorada y pintada en verde, muestra una talla y una decoración de rocalla en las tres cartelas de la base y la que ocupa la parte superior, así como varios querubines alados. A tenor de estas características, es probable que el tenebrario hubiera sido realiza-

[11] Archivo de la Parroquia de Santa María de las Nieves de Olivares (APSMNO), Fondo Antigua Colegiata, Libro de Actas Capitulares (1765-1776), f. 29v.
[12] APSMNO, Libro de Actas Capitulares (1777-1789), s. f.
[13] ROS GONZÁLEZ, Francisco S. "Noticias de escultura (1781-1800)" en *Fuentes para la historia del arte andaluz*. Sevilla: Guadalquivir, 1999, vol. XIX, pp.703-706.
[14] PRIETO GORDILLO, Juan. "Tomás Santizo realiza un paso procesional para la Virgen de la Salud de San Isidoro en 1782". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1999, n. 483, pp. 79-80.
[15] APSMNO, Libro de Actas Capitulares (1789-1797), f. 18v.

do también en el taller de Tomás Santizo durante la década de los años 80 de aquella centuria. Y en cuanto al maestro dorador Francisco Hernández, podemos decir que se ha documentado su actividad desde el año 1783, que era hijo de otro artífice del mismo gremio llamado Miguel Hernández Pareja, vivía en la calle Calderería de la collación de San Vicente de Sevilla, y consta que mantuvo alguna relación personal con el pintor José Guerra y con los doradores Diego Rodríguez y José Caro,[16] maestro este último que como se sabe había intervenido algunos años antes en la adquisición del Crucificado de la Salud por parte de la hermandad de la Vera Cruz de Olivares.

Otra obra de esta época es el retablo que ocupa el testero principal de la sacristía, que fue realizado a comienzos de la década de los ochenta. De perfil rectangular y decorado con roleos y hojarasca de talla menuda, su elemento más interesante es su prominente cornisa, en cuyo centro se halla un pinjante en forma de venera, y que se remata con una gran palmeta simétricamente conformada por roleos y hojas de acanto. Aloja una imagen de bulto del Crucificado sobre una cruz plana, flanqueado por sendas imágenes en altorrelieve de la Virgen y San Juan, sobre peanas. Sabemos ahora que este retablo fue dorado el año 1784 por un maestro llamado José Gutiérrez, al cual se le pagaron por su trabajo 1.650 reales con fecha de 30 de octubre de aquel año.[17] Se trata del pintor y dorador José Gutiérrez de la Vega, el mismo que en 1782 había obtenido el segundo premio de Pintura de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, dotado con la cantidad de 450 reales de vellón. Vecino de Sevilla en la collación de San Lorenzo, en algún documento se titula también escultor, y su labor está documentada entre los años 1781 y 1787, pero lo que nos parece más significativo es que era hermano de Dionisio José Gutiérrez de la Vega, un conocido y prolífico tallista de retablos activo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Decimos esto porque es posible que a Dionisio se le hubiese encargado la talla de alguno de los retablos que se hicieron en estos años para la iglesia colegial, como este mismo de la sacristía, o los de las nuevas capillas del Na-

[16] ILLÁN MARTÍN, Magdalena. "Noticias de pintura (1780-1800)" en *Fuentes para la historia del arte andaluz*. Sevilla: Guadalquivir, 2006, vol. 19, pp. 118-119 y 329.
[17] APSMNO, Libro de Actas Capitulares (1777-1789), f. 136.

cimiento, San Cristóbal, la Virgen de los Desamparados. En este sentido, nos consta que fue el propio abad Poblaciones quien se encargó personalmente del adorno de estos nuevos espacios, aprovechando cuadros ya existentes pero contratando nuevos retablos. De todas formas, no descartamos tampoco la posible participación en estas obras del ya mencionado Tomás Santizo, en cualquier caso tanto él como Gutiérrez sendos artífices de suficiente prestigio en aquella época y que compartían entonces un estilo semejante, a caballo entre el rococó y el neoclasicismo.

Pieza de singular interés debió ser la custodia de madera dorada que se había estrenado el día del Corpus del año 1750, la cual tuvo un coste de 2.596 reales, incluidos los faldones de "*lana de plata*", a los que se añadieron el año siguiente unos galones de oro que costaron otros 730 reales.[18] Pues bien, el año 1781 los claveros de la colegial libraron 1.800 reales por el dorado de esta custodia,[19] si bien en este caso no conocemos el artífice que lo hizo. Llegado que fue el año 1795, el cabildo se planteó sustituir esta custodia por otra nueva realizada en plata de ley. Con este fin se había pedido un proyecto a "un platero de Córdoba", diseño que llegó a ser visto en la reunión de los capitulares del día 21 de noviembre, pero en ella uno de los canónigos manifestó que antes de proceder a tan importante encargo era necesario "*concluir el manifestador, sagrario del altar mayor y cillería del coro*", posponiéndose la decisión "*para el primer cabildo extraordinario que ocurra*".[20] La nueva custodia de plata no llegó a ejecutarse, como tampoco el sagrario para el altar mayor, seguramente por la falta de medios que ocasionó el gran desembolso que se hizo para pagar el gran manifestador de plata. Lo cierto es que en el siguiente inventario que se hizo de los bienes de la colegial el año 1809, se mencionaba "una custodia grande dorada que sirve en la procesión del Corpus" y "quatro faldones y quatro mangas de tela con galón y flecos de oro, para el paso de la Custodia",[21] piezas todas que debían ser las mismas estrenadas a mediados de la anterior centuria. Sobre esta custodia podemos añadir una cu-

[18] APSMNO, Leg. 16.
[19] APSMNO, Leg. 44. Lib. de Clavería (1756-1783), f. 174.
[20] APSMNO, Lib. de Actas Capitulares (1789-1797), f. 153v.
[21] AHPSM, Leg. 574, ff. 119-133.

riosa noticia, cual es que el año 1802, una señora natural de Olivares pero avecindada en Bollullos de la Mitación, llamada María García Maldonado, disponía en su testamento que de sus bienes se sacara el importe necesario para comprar la custodia de madera dorada que poseía la Colegiata de Olivares, si es que esta se llegaba a poner en venta, con el fin de que la fábrica parroquial de Bollullos la utilizase para la procesión del Corpus.[22] Esta última voluntad sabemos que no llegaría a cumplirse, pues el año 1839 no se había efectuado dicha compra, según el testimonio que entonces daba el mayordomo de la fábrica parroquial de Bollullos, don Peregrino Romero,[23] y con toda probabilidad no llegó a cumplirse nunca. Pero todo lo dicho demuestra que se trataba de una obra de arte de relevante calidad y por ello muy apreciada por doña María, cuya acaudalada familia aparece en muchos documentos de la época como mecenas de la colegial y de las hermandades de Olivares. Actualmente conserva la parroquia una custodia de madera sobredorada de tres cuerpos, con columnas corintias pareadas en todos ellos y decoración vegetal de talla menuda; no sabemos si es la misma que nos ocupa, porque realmente no se conocen apenas ejemplares de su tipo fechados en las décadas centrales del siglo XVIII que permitan alguna comparación estilística, pero lo cierto es que no consta documentalmente que se hiciese otra nueva custodia en Olivares durante la primera mitad del siglo XIX. También es cierto que el estilo de la que hoy existe no difiere mucho del de otras labradas en esta última centuria en diversas localidades de la comarca.

Finalmente damos a conocer otra noticia que, si bien no atañe estrictamente a una obra de arte, sí afectó su estreno al aspecto exterior de la iglesia colegial, pues a ella fue incorporada. Nos referimos a la colocación de un reloj en la torre, con vistas a la actual plaza de España, el primero de estas características que hubo en el pueblo. Efectivamente, con fecha de 18 de abril del año 1784, don Antonio Deschamps, maestro relojero vecino de Sevilla, aunque

[22] ÁLVAREZ OSORIO RIVAS, Alfonso y RIVAS RIVAS, Francisco. *Historia de la Hermandad Sacramental y Vera Cruz de Bollullos de la Mitación (Sevilla)*. Bollullos: Hermandad Sacramental, 2007, p. 73.
[23] AGAS, Leg. 4727.

probablemente de ascendencia francesa, declaraba que el cabildo de la Colegiata le había comprado:

> "un relox nuebo fabricado por mí de mucha imbención con treinta y ocho pulgadas de longitud, treinta y dos de latitud y cincuenta y seis de altitud, con sus dos muentras (sic) una interior y exterior y otra exterior a la Plaza que se halla colocado en la torre de dicha Insigne Iglesia y corriente desde el Domingo de Ramos quatro del presente mes de abril en precio de catorce mil setecientos y cinquenta reales de vn".[24]

Se obligaba el artífice a repararlo a su costa cuando fuese necesario. Hacía entonces 15 años que se había construido el cuerpo superior de la torre. Aquel importante artilugio no ha llegado a nuestros días, pues el que hoy existe ostenta una inscripción alusiva a una autoría posterior, pero su encargo pone de manifiesto una vez más el brillante momento que la Colegiata vivió en aquellas décadas finales del siglo XVIII, gracias a unos abundantes recursos económicos desconocidos allí hasta la fecha, pero también a las acertadas decisiones del abad Bernardo Poblaciones y de los canónigos que con él gobernaban la abadía.

Fray Manuel Fernández y el Niño Jesús de Juan de Astorga de la iglesia de Almensilla

En la capilla sacramental de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Antigua de esta localidad se venera una imagen de Jesús Niño de notable calidad artística, una versión infantil del Sagrado Corazón que al mismo tiempo remite a la del Buen Pastor, evocando en cierta forma la pintura de este mismo tema de Bartolomé Murillo. En el ámbito escultórico se trata de una iconografía surgida en la segunda mitad del siglo XVIII, alcanzando altas cotas de calidad en diversas obras en terracota del imaginero sevillano Cristóbal Ramos. En esta ocasión, el artista que la ha tallado en madera policromada, ha representado al divino infante de pie, con la pierna derecha apoyada en una peña, vestido con túnica hasta los pies, que en el pecho se descubre con la mano derecha para dejar ver su Sagrado Corazón, mientras que con la otra mano sujeta un cordero, el cual se apoya en

[24] AHPSM, Leg. 567, f. 96.

el cuerpo del Niño y le dirige su mirada implorante, como lo haría el alma cristiana a su Creador. La cabeza de Jesús, de melancólica expresión, aparece orlada con tres potencias de plata. En su monografía sobre el escultor Juan de Astorga, José I. Ruiz atribuía esta obra al maestro de Archidona, recogiendo una opinión ya vigente en la historiografía hispalense;[25] porque efectivamente este Niño Jesús presenta las características del inconfundible estilo de Astorga, calificado de romántico. Pero hasta el momento no ha podido ser documentado, ni se conocían otras noticias sobre su llegada a esta parroquia. Por nuestra parte aportamos un dato nuevo que puede servir para apoyar la mencionada atribución, pues se refiere a la fecha de su ejecución y a la posterior bendición y primer culto que se tributó a esta singular imagen.

En un libro de registro de títulos y despachos del Arzobispado de Sevilla, se recoge la siguiente cita literal: "En 6 de Septiembre de 1836 se dio licencia al P. Fr. Manuel Fernández Presbítero Exclaustrado del Convento de Loreto para bendecir la efigie del Niño Jesús que estaba en la villa de Almensilla, y para predicar en el día que se acabase la Novena que al mismo se le estaba haciendo".[26] No nos cabe duda de que la imagen que fue bendecida aquel día es la que estamos reseñando, y pensamos además que el encargo de la misma debió haber sido hecho por el propio padre Fernández, quien, como señalan sus biógrafos, tenía en el Sagrado Corazón de Jesús una de sus devociones predilectas desde que era un niño.[27] Además, el hecho de organizarle a la nueva imagen una novena solemne y de ocuparse él mismo de predicarla, sugiere su participación directa en la llegada de la misma a Almensilla, para lo cual seguramente se valió de algunos devotos con posibilidades económicas. Porque no parece muy razonable que la parroquia invirtiese en ello por propia iniciativa sus escasos fondos en unos años en los que se había tenido prácticamente que reconstruir el templo, tras haberse hundido en

[25] RUIZ ALCAÑIZ, José Ignacio. *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, p. 134.
[26] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 16.263, f. 287.
[27] PABÓN GALINDO, J. *Vida del Venerable Padre F. Manuel Fernández, Religioso Franciscano Observante del Convento de Nuestra Señora de Loreto*. Sevilla: Tipografía de El Correo de Andalucía, 1901.

gran parte en 1831 a consecuencia de un temporal, habiendo tenido que trasladarse temporalmente la parroquialidad a una casa particular alquilada.[28]

Conviene recordar que el franciscano Manuel Fernández López (1807-1855), natural de Espartinas, fue un sacerdote de gran personalidad que sirvió como párroco en varios pueblos de la provincia desde que fue ordenado presbítero en 1831 y celebrase su primera misa en el convento de Loreto. Cuando se produjo la exclaustración de la comunidad, el hoy Venerable padre Manuel permaneció unos meses en la casa familiar de Espartinas, hasta que en 1838 fue nombrado cura párroco de Almensilla, al que ya había acudido antes a predicar en varias ocasiones. Siete años más tarde se le trasladaría a Gerena y en 1850 a Valencina, donde permaneció hasta su fallecimiento en agosto de 1855. La celebridad que alcanzó gracias sobre todo a sus sermones y la ejemplaridad de su vida le granjearon pronto la fama de santidad, y virtud de ello sus restos reposan bajo el camarín de la Virgen de Loreto en su santuario, junto a los del padre Miguelito. En el convento se conservan dos retratos suyos. La imagen de este Niño Jesús que nos ocupa es la principal obra de arte que conserva la iglesia parroquial de Almensilla, junto a la del Santo Cristo de las Penas, goza de considerable devoción y en nuestros días sale en procesión en la fiesta del Sagrado Corazón, en un paso de templete, acompañado por la Virgen de la Antigua, titular de la parroquia y patrona de la localidad.

El templo parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Bormujos

El templo parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Bormujos cuenta en su altar mayor con un retablo de estilo neoclásico que se ha venido datando en los últimos años del siglo XVIII. En el camarín central de este retablo se halla un grupo escultórico de la Anunciación del Señor, en el cual podemos ver sobre una peana jaspeada a la Virgen María arrodillada, con las manos cruzadas sobre el pecho, a su lado al arcángel Gabriel alzado sobre el suelo con

[28] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 16.263, f. 109.

una vara de azucenas de plata en la mano izquierda, y en el centro la Paloma del Espíritu Santo entre un haz de rayos. La imagen mariana porta corona de plata y viste túnica color jacinto y manto azul, siendo la del arcángel de tonos dorados, vestiduras todas cuya sencilla policromía plana y con pequeñas cenefas doradas obedece al gusto neoclásico. En cuanto a la posible autoría de este grupo de la Anunciación o la Encarnación, el profesor Jesús Porres la ha puesto en relación con el imaginero de origen italiano afincado en Sevilla Juan Bautista Patrone y Quartín, atendiendo a la semejanza general de su estilo con otras obras documentadas salidas de su mano, visible especialmente en los rasgos que se aprecian en el rostro de estas dos imágenes del grupo de Bormujos,[29] la de la Virgen y la del arcángel.

Por nuestra parte damos a conocer un documento que acredita la fecha de la ejecución de este grupo escultórico, que hay que datar por tanto con precisión en el año 1806. El día 14 de diciembre de aquel año, el párroco de Bormujos, don Francisco María de la Cuesta, comunicaba al arzobispo coadministrador don Juan Acisclo de Vera, que con las limosnas de los fieles y las que había facilitado el propio prelado, se habían costeado diversos ornamentos necesarios para el culto en su parroquia, entre ellos un viril, "y un Misterio de la Encarnación para colocarlo en el Altar mayor por ser la titular".[30] Y a continuación solicitaba la oportuna licencia para proceder a su bendición. No resultaría extraño que el párroco hubiese encargado esta nueva obra a Patrone, porque el suyo era uno de los talleres sevillanos de escultura más solicitados en los primeros años del siglo XIX, que producía obras que estaban muy acordes con el gusto imperante, y dotadas de la suficiente unción como para resultar del agrado de los fieles, además de contar con una calidad artística más que aceptable. En base a todo ello, en el pueblo que nos ocupa se ha revitalizado últimamente la devoción a esta imagen mariana de la Encarnación, hasta el punto de ser sacada por los fieles en procesión en la festividad del Corpus Christi, si bien en este caso sin el acompañamiento del arcángel San Gabriel.

[29] PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras marianas y seráficas de Juan Bautista Patrone". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2022, n. 757, p. 82.
[30] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4620.

La pintura y el dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aznalcóllar

Una vez que hubieron concluido las obras de reedificación del principal templo de Aznalcóllar, el día 16 de septiembre del año 1798 se bendijo el retablo que se había hecho para su altar mayor.[31] La obra fue ejecutada por Francisco de Acosta el Mozo, que era entonces maestro mayor tallista del Arzobispado de Sevilla, hijo de otro artífice del mismo nombre y nieto de Cayetano de Acosta. El retablo, tallado en madera en estilo neoclásico, fue destruido en 1936, pero se conserva alguna fotografía anterior que nos permite conocer su aspecto; constaba de un gran cuerpo articulado en tres calles por columnas corintias, con sagrario y hornacina central para la titular, Ntra. Sra. de Consolación, entablamento muy moldurado con frontón central curvo y partido, y cuerpo superior o ático ocupado en su centro por una hornacina con frontón recto sobre ménsulas y flanqueada por columnas compuestas. Jarrones, guirnaldas y otros frontones más pequeños ocupaban el resto de su superficie. Los nuevos datos que damos ahora a conocer permiten afirmar que este gran retablo se mantuvo sin dorar ni pintar durante toda la primera mitad del siglo XIX, seguramente por la falta de medios de la fábrica parroquial para acometer esta labor imprescindible.

El año 1853 el párroco de Aznalcóllar, don José María Ortiz, se decidió a acometer por fin el jaspeado del retablo y el dorado de sus filetes, basas y capiteles de las columnas.[32] Para ello contactó con una familia acaudalada de la localidad, los herederos de Rodrigo Bejarano, quienes aportaron a cargo de su testamentaría 4.800 reales para este fin. Siendo esto insuficiente, el propio cura acompañado de Manuel María Moreno, albacea testamentario del mencionado señor Bejarano, salieron a pedir limosnas por el pueblo, consiguiendo reunir de este modo la importante suma de 5.000 reales. Finalmente, el cardenal arzobispo Judas José Romo hizo llegar a la parroquia una limosna de otros 2.000 reales, con lo cual se pudo abordar el proyec-

[31] NOGALES MÁRQUEZ, Carlos F. *La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar: Historia y Arte*. Sevilla, ASCIL, 2013, pp. 140-144. En esta obra el autor reproduce una antigua fotografía del desaparecido retablo mayor.

[32] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4776.

to. La obra fue encomendada al maestro dorador sevillano Manuel García, quien con fecha de 18 de diciembre de 1853, estando en el propio pueblo, declaraba haber recibido del citado Manuel María Moreno la cantidad de 11.200 reales "*en que ajusté con el susodicho la obra de dorado y pintado que se ha hecho en la única Iglesia de esta villa, sin que en esta cantidad se incluya la parte de andamiada, leña para los engrudos, carpintería, agua, asistencia y habitación de los operarios y madera; habiéndose hecho este ajuste con intervención del Sr. Cura*". Respecto a Manuel María García, se trata de uno de los principales artífices de su gremio activos en Sevilla a mediados del siglo XIX, junto a Juan Escacena; pensamos que debe ser el mismo Manuel García que llevó a cabo en 1852 la restauración de varios altares por encargo de la Hermandad de la Santísima Vera Cruz cuando la misma se estableció en la iglesia del ex convento de Pasión.[33] Y quizá sea hijo de un tal José García que para la misma corporación había dorado y pintado veinte años antes los nuevos pasos para sus imágenes titulares.

Por la cuenta detallada que presentó a comienzos de febrero ante la autoridad eclesiástica el albacea de Rodrigo Bejarano, sabemos que Manuel García estuvo trabajando en la obra de Aznalcóllar durante cuatro meses, y lo hizo acompañado de tres oficiales. Y asimismo que se aprovechó la intervención para realizar algunas reparaciones en el retablo, que ya contaba con medio siglo de existencia. Al maestro carpintero local Tomás Escobar se pagaron 1.300 reales por esa labor de restauración y por la madera utilizada, y al alarife Vicente Romero otros 520 reales por diversos materiales y poner y quitar los andamios. Junto a otros gastos menores, la cantidad gastada en la obra fue de 13.920 reales. Diremos finalmente que, aprovechando esta data de cuentas, el mencionado Manuel Moreno pidió al arzobispo que facilitase a la parroquia los 2.100 reales que se necesitaban para adquirir un órgano del que carecía el templo, ofreciéndose a suplir de su peculio lo que faltase. De esta última petición no conocemos el resultado, pero nos habla de una modestia que era común entonces a la mayor parte de las localidades de la zona.

[33] DELGADO ABOZA, Francisco Manuel. "La Hermandad de la Vera Cruz entre 1851 y 1853. Un intento de reanimarla bajo unas condiciones muy difíciles". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2018, n. 709, pp. 195-199.

Un retablo para la iglesia de Castilleja del Campo

Sobre el patrimonio de este templo parroquial de San Miguel Arcángel, ofrecemos dos noticias relativas al estreno de dos imágenes y un retablo con un siglo de diferencia. Antes debemos recordar que a consecuencia de los graves daños sufridos por el templo con el terremoto de Lisboa, tuvo que ser reedificado entre los años 1761 y 1762,[34] aunque posteriormente sería reformado y reparado en diversas ocasiones. La primera de las noticias se refiere, como decíamos anteriormente, a que en 1793 se realizaron para la iglesia dos imágenes de pequeño tamaño costeadas por varios devotos del pueblo, siendo así que con fecha de 4 de julio el párroco José María Liberal Ribas solicitaba permiso al arzobispo don Alonso de Llanes para proceder a la bendición de estas dos tallas,[35] cuya iconografía sin embargo no detalla. Según los datos que proporciona el plan de erección y dotación de curatos que fue implementado por el citado prelado el año anterior de 1792, la villa de Castilleja contaba entonces con 209 personas mayores de 7 años, y el mencionado cura párroco llevaba algo menos de dos años ejerciendo en esta parroquia.[36] El dato referente a aquellas dos esculturas, que no hemos podido identificar entre las hoy existentes, se contiene en un escrito del propio cura en el que informaba además al arzobispo de su intención de promover entre los vecinos la fundación de la Congregación del Alumbrado y Vela del Santísimo Sacramento, a semejanza de la que se había fundado en el Palacio Real de Madrid en 1789, y dos años más tarde su homónima en la ciudad de Sevilla, favorecida por el mismo arzobispo Llanes. El cura de Castilleja manifestaba que:

> "he exortado a estos mis Parroquianos con la posible sencillez, y les he declarado la necesidad que tenemos todos de acudir frequentemente a la sagrada precencia del Sor a pedir el remedio de nuestros males espirituales y temporales aflicciones: con la mayor eficacia y solicitud he procurado el verdadero bien y felicidad de los fieles que me están

[34] MIRANDA DÍAZ Díaz, Bartolomé. "Las parroquias de Carrión de los Céspedes y Castilleja del Campo". *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 2016, vol. 9, pp. 169-172.
[35] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig. 4589.
[36] RODRÍGUEZ LUQUE, Miguel Ángel. "La Vicaría de Paterna del Campo en el siglo XVIII. El caso de Castilleja del Campo (Sevilla)". *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 2016, vol. 9, pp. 133 y 142.

> encargados, promoviendo en este Pueblo el establecimiento importante de esta nueva congregación; y he tenido el gusto y alegría de ver en un Pueblo tan pequeño e infeliz como este, haberse juntado para establecer la dha Congregación cerca de setenta hermanos o cofrades de ambos sexos, y espero que exitados del ejemplo de estos muchos más se incorporen".

Pedía que se le autorizase a formalizar la nueva congregación con la redacción de sus correspondientes reglas o estatutos. No sabemos si las referidas dos nuevas imágenes guardaban alguna relación con esta fundación, pero es razonable pensar que la misma tendría en aquellos años finales del siglo XVIII alguna repercusión positiva en el acrecentamiento del patrimonio artístico de la iglesia.

Un siglo más tarde, el 23 de mayo del año 1890, otro cura párroco de Castilleja, en este caso don Manuel de Paz Gómez, volvía a dirigirse al arzobispo de Sevilla, que lo era don Benito Sanz y Forés, comunicándole la "*necesidad hacer de nuevo el Retablo del sagrario por estar muy deteriorado y casi destruido hasta el punto de ser indecoroso e indigno de celebrar en su altar el Santo Sacrificio de la Misa, y reparar otros de pintura*".[37] Pedía que se le autorizase a efectuar estas obras invirtiendo en ellas los recursos excedentes de la fábrica parroquial, y de paso solicitaba al prelado que, si lo tenía a bien, ofreciese algún donativo para las mismas. Al escrito adjuntaba el cura el presupuesto de las intervenciones proyectadas, firmado por un oficial de carpintería vecino de Castilleja del Campo, llamado José María de Paz Rivera. Este artífice, del que no conocemos ningún otro dato, valoraba la "construcción de un retablo nuevo, pintura y dorado de otro antiguo". El coste total de todo ello ascendería a 2.500 reales, distribuidos de la siguiente manera: 400 reales para comprar la madera necesaria para el retablo nuevo, 500 para su pintura y dorado, y 900 para satisfacer el trabajo del maestro, sumando por tanto 1.800 reales en este apartado. A ello habría que añadir otros 700 reales para pintar y dorar un "retablo viejo", no especificando de cual se trataba entre los varios que adornaban los muros el templo. El día 2 de junio de aquel mismo año 1890 se concedía el permiso para "las obras de que hace méritos invirtiendo en las mismas 2.500 rs se-

[37] AGAS, Fondo Arzobispal, Sig.4870.

gún el presupuesto pericial y pudiendo utilizar los fondos escedentes de fábrica, sin perjuicio de las más perentorias atenciones del culto, y contando con una limosnita del Prelado para ayudar a costear las expresadas reparaciones". Actualmente preside la capilla sacramental del templo parroquial un retablo de estilo neoclásico que en principio podría ser el que ahora documentamos, sobre todo por su sencillez, ya que está conformado por un banco y sobre el mismo dos pilastras cajeadas que sostienen un entablamento clásico adintelado, sin frontón ni ménsulas de ningún tipo. Sin embargo la pintura que ostenta el retablo no parece ser la original, sino otra que se le debió aplicar posteriormente, y que en el banco representa cuatro escenas alusivas a la Eucaristía. La mesa de altar, pintada con motivos pasionistas, parece reaprovechada de otro retablo. Si bien en torno a 1890 se estaba comenzando a imponer el estilo neogótico en los retablos, consideramos que el de este tipo que conserva la parroquia, dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, debe ser ya una obra de las primeras dos décadas del siglo XX. Por tanto, el que hoy preside la capilla del Sagrario es el que podría corresponderse, con reformas posteriores, con el labrado por el carpintero local José María de Paz Rivera.



Figura 1. Reloj y campana en la iglesia de Espartinas



Figura 2. Santiago apóstol. Villanueva del Ariscal



Figura 3. Retablo de la sacristía.
Iglesia ex colegial de Olivares



Figura 6. Capilla sacramental. Iglesia de
Castilleja del Campo (Bartolomé Miranda)



Figura 5. Grupo de la Anunciación. Bormujos



Figura 4. Niño Jesús. Iglesia
parroquial de Almensilla

HOSPITALES RURALES EN EL SUROESTE SEVILLANO

Rural hospitals in the Southwest of Seville

Antonio ARANDA CAMPOS

Resumen

Desde los siglos medievales hasta el siglo XIX, los hospitales rurales fueron las únicas instituciones encargadas de mitigar en parte los efectos de la pobreza en los pueblos de España. Los pobres, en busca de su supervivencia, deambulaban de un hospital a otro siguiendo una importante red de interconexión entre los mismos. En este trabajo se establece esa relación entre pobreza y caridad al suroeste de la provincia de Sevilla, analizando esas instituciones benéficas con las que muchos pueblos contaron.

Palabras clave

Pobreza, caridad, hospital, asistencia.

Abstract

Since the medieval centuries up to the 19th century, rural hospitals were the only institutions in charge of partially mitigating the effects of poverty in the towns of Spain. The poors, as they looked for their survival, wandered from one hospital to another following an important network of interconnection among them. In this work, this relationship between poverty and charity in the southwest of the province of Seville is established, analyzing those charitable institutions that many towns used to have.

Keywords

Poverty, charity, infirmary, social care.

El hospital como centro de caridad

Desde la propia antigüedad hay constancia de la existencia de centros asistenciales que pueden considerarse como precedentes de las instituciones hospitalarias. Sin embargo, la propagación del Cristianismo en la Baja Edad Media, especialmente en Europa, llevó paralela la fundación con este fin, tras la imperiosa necesidad de ayudar a los más necesitados.

El concepto de hospital, que se propaga con gran fuerza por el continente europeo y Oriente Medio, difiere de la funcionalidad actual. Aunque muchos ejercieron función sanitaria, no fue lo usual, sobre todo en los ambientes rurales. Tenían un objetivo fundamentalmente, asistencial, de carácter benéfico, donde primaba la ayuda a aquellas familias y personas sin recursos. Sin embargo, he de comentar, que a nivel funcional, en muchos de ellos, la asistencia a los necesitados pasaba a un segundo plano, y eran las actividades religiosas las que prevalecían.

Cada hospital se erigía según las directrices de su fundador/a que tenía asociado un patronato cuyo objetivo era garantizar los fines de dicha institución. Por regla general, este patronato estaba ligado a instituciones religiosas. Frente al hospital estaban los administradores, que realmente eran los encargados de hacer cumplir los fines de la institución y dirigirla convenientemente. Así pues, por regla general, la Iglesia, ejerció un gran control sobre estas instituciones hospitalarias. En algunas de las disposiciones del Concilio de Trento (1545-1563) se especificaba que estas instituciones dependían de la Iglesia.

En cualquier caso, hay que entender la proliferación de estos hospitales en el contexto bajomedieval y desde la óptica cristiana. La caridad era una necesidad para el cristiano que veía al pobre como la representación de Cristo en la Tierra. Ello obligaba a que aquéllos que ostentaban mayores riquezas buscaran la reconciliación antes de morir a través del otorgamiento de obras pías como medio para alcanzar la vida eterna. Mediante estas obras, el donante entregaba una

serie de bienes temporales con la intención perpetua de que las rentas anuales se empleasen en sufragios, actos de culto u obras de caridad. El fundador establecía un vínculo sobre determinados bienes que servían de garantía para el cumplimiento de su obra, pues estos bienes no podían ser vendidos o separados de este fin. Las obras pías son fundaciones que surgen por motivo religioso para un fin social. La existencia de los pobres era una necesidad; la limosna por parte de los ricos, otorgaba el favor de la salvación. Sin embargo, en la Edad Moderna, el pobre dejó de ser una necesidad y representación de Cristo en la Tierra, para convertirse en un verdadero problema social, tras la proliferación de los mismos. Considerándolos como foco de conflictos, robos, suciedad y transmisores de enfermedades. Sevilla, centro comercial de la época, fue una ciudad donde el grupo de pobres aumentó considerablemente a partir del siglo XVI. Un grupo amplio de personas con falta de recursos que buscaban algunas posibilidades de supervivencia en la gran urbe. Este aumento de la pobreza originó una actitud de rechazo hacia la mendicidad, propagándose la idea de que la limosna sólo contribuía a incrementar la masa ociosa. De aquí la gran relevancia que tuvo comprender la diferencia entre pobres "buenos" y "malos".

A los "verdaderos" pobres se les podía ayudar con la limosna, pero a los "falsos" pobres se les combatió con la represión por parte de las autoridades. Para pedir limosnas tenían que tener autorización del concejo. De hecho, en 1540, se emite la pragmática de Carlos V contra la mendicidad, prohibiendo la petición de limosna por cuenta propia, sin autorización, obligándoles a trabajar a los que se encuentren en situación de hacerlo. Pero el problema de la pobreza siguió vigente, incluso se agravó a finales del siglo XVI, con la crisis de 1599-1600. España entra en un periodo de decadencia, donde las alternativas conducentes a solucionar o en todo caso, a mitigar la pobreza, eran inexistentes. Los periodos de crisis recrudecían el problema y el Estado no tenía ideas ni recursos suficientes como para solucionar la situación. Solo los hospitales podían amortiguar parcialmente el problema, aunque como se ha dicho anteriormente, a nivel práctico tampoco fue una solución efectiva. En cualquier caso, ejercieron una función importante, especialmente en los años de cri-

sis de subsistencia. El hospital ofrecía la limosna a los necesitados y hospedaje a pobres viajeros e indigentes que llegaban a los pueblos. Gente pobre, sin recursos que buscaban sobrevivir. Vagaban por los pueblos buscando nuevas oportunidades que la gran urbe no podía satisfacer. Para esta clase de pobres, que llegaban a los pueblos y zonas rurales prácticamente sin nada, el hospital era la única institución que podía acogerlos y darles comida, ropa y atenderlos durante un tiempo determinado. Las ayudas solían ser escasas, a veces sólo puntuales y esporádicas y muy pocas personas se beneficiaban de ellas en relación al gran volumen de pobres. No hay más que analizar los libros de cuentas de algunas instituciones hospitalarias en los pequeños pueblos para comprobar cómo la cantidad destinada a la caridad no representaba ni siquiera el 15% del cómputo total de gastos.

A finales del siglo XV, la capital hispalense contaba con más de cien centros y la mayoría de los pueblos erigieron también centros hospitalarios, la mayoría de ellos anexos a la parroquia. El crecimiento fue tan importante que a finales del siglo XV, el arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza, con los apoyos de la Corona y de la Santa Sede, quiso poner en marcha su proyecto de reducir el número de dichas instituciones. El objetivo era la extinción de aquellos hospitales con baja renta y escasa actividad asistencial en pro de grandes instituciones mejor dotadas y más efectivas. Sin embargo, su proyecto quedó simplemente en meras intenciones, pues muy pronto encontró la oposición de cofradías, hermandades, del cabildo e incluso de particulares. No fue hasta finales del siglo XVI, cuando la reducción del número de centros asistenciales fue una realidad tras la intervención directa de la Corona, que a su vez, contaba con el apoyo del arzobispado. Felipe II veía en la reforma de la hospitalidad, grandes atisbos de "modernidad". Sin embargo, esta reducción afectó muy poco, o más bien en nada, a aquellos hospitales de pequeños pueblos de zonas rurales; ya que en la mayoría de los casos, era el único centro asistencial y de caridad que había en la localidad y no tenía sentido su extinción.

No será hasta principios del siglo XIX, con el desarrollo de las ideas liberales, cuando se asienten las bases del Estado moderno, a partir de la Constitución de Cádiz de 1812. La Ley de Beneficencia de 1822 fue un paso muy importante, reflejo del cambio de la caridad religiosa a la beneficencia pública. La atención a los necesitados no era un deber de la Iglesia, sino un derecho de Estado, siendo gestionada por las Juntas de Beneficencia. Posteriormente, mediante la Ley de 1849, estas Juntas pasaron a tener un carácter consultivo y serían los Ayuntamientos, los verdaderos administradores de los hospitales, considerándose como "instituciones municipales", con ello se lograba su secularización y desligarlas del poder eclesiástico

Pobres y pobreza

El grupo de pobres estaba formado por un grupo variopinto cuya característica común era la falta de recursos para su subsistencia. Existen ciertas dificultades para establecer el nivel socioeconómico que marcará la frontera de la pobreza. La edad era un condicionante. Los más sensibles a esta situación eran los niños, muchos de ellos huérfanos, o personas mayores que no tenían familia que pudieran ayudarles. También aquéllos que su condición física le incapacitaba para la realización de un trabajo: ciegos, enfermos, tullidos, etc. La mujer sola, sin marido, estaba abocada de igual modo, al desamparo y a la miseria, además de tenerse que enfrentar a la presión de las autoridades que constantemente obligaban a que fueran recluidas o buscasen marido. Por esta razón el movimiento de las mujeres era menor y muchas de ellas optaron por refugiarse en sus casas con escasas posibilidades de supervivencia. En definitiva, todas ellas, personas que deambulaban por las calles o transitaban de pueblo en pueblo en busca de algo para llevarse a la boca, dedicados a la mendicidad o a robar en los mercados para poder sobrevivir.

Aunque no solamente habría que integrar en este grupo a aquéllos incapacitados para el trabajo por razones físicas, sexo o edad, sino a muchas otras personas activas, que a pesar de tener un trabajo o una pequeña propiedad, difícilmente tenían para el sustento familiar; o a aquéllas que transitoriamente o esporádicamente tenían

algún tipo de ingresos, braceros que trabajaban tierras ajenas. Como se ha dicho, establecer los umbrales de pobreza resulta muy difícil, pues hay que recurrir a las tasaciones que se hacían desde un punto de vista fiscal. En el siglo XV:

> "La cuantía mínima es de valores que oscilan entre 200 y 1.000 mrs., que vienen a corresponder a la posesión de un asno o una cuarta de viña; bienes que siendo únicos sitúan a su poseedor en realidad como pobre (…). A pesar de esto, creemos que en general el pobre de esta comarca rural era bien un jornalero que se empleaba en tierras ajenas, sin ningún tipo de bienes raíces ni ganado, o bien gente vieja, mujeres viudas, o menores de escasos recursos económicos".[1]

Estos grupos eran los más vulnerables a los desastres naturales (riadas, epidemias, malas cosechas, etc...), por lo que, aunque actualmente se sabe que el porcentaje de pobres era bastante elevado, su número fluctuaba en función de cómo se sucedieran estas desgracias naturales, incluso algunos que pertenecían al primer grupo de cuantiosos[2] podían caer por debajo de los umbrales de pobreza, llegando a engrosar su número.

Es curioso comprobar las diferencias del volumen de pobres entre las zonas rurales del Aljarafe y la capital hispalense. En las zonas rurales, los pobres representaban a finales del siglo XV tan sólo un 16% (salvo algunas excepciones en pequeñas mitaciones que podían llegar a un 30%), mientras que ya a principios del siglo XVI representaban casi un 30%.[3] En la ciudad, las cifras son muy superiores, pero también caracterizadas por la controversia, mientras que algunos autores como Borrero, consideran que el grupo de pobres sobrepasaba el 50% de la población, otros establecen cifras superiores de hasta un 70% u 80% en los siglos medievales.[4] En cualquier caso, la ciudad hispalense albergaba respecto a la población total,

[1] BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes. *El mundo rural sevillano en el siglo XV: Aljarafe y Ribera.* Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 356. Son datos válidos para la segunda mitad del siglo XV.
[2] *Ibíd.* Agrupará a todos aquellos que tienen un total de hacienda como máximo de 5.000 mrs.
[3] *Ibíd.*
[4] HERMOSILLA MOLINA, Antonio. "Los hospitales Reales" en *Los Hospitales de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Buenas Letras, 1989, pp. 35-52. La diferencia en los datos puede deberse también por la dificultad del concepto de pobre. Las diferencias en los porcentajes que presentan los diferentes autores es un dato significativo de la dificultad que presenta el estudio de la pobreza.

índices muy elevados. Algunos autores explican esta situación diciendo que el origen de la pobreza estaba en las zonas rurales, ya que se producían movimientos migratorios hacia la ciudad con objeto de buscar mejores condiciones de vida; es la consecuencia por la que este número se eleva en las zonas urbanas. También el control fiscal en las ciudades era mayor que en las zonas rurales, la mayoría son irremediablemente tasados figurando en los padrones como vecinos cuantiosos pero en realidad viven en situación de verdadera miseria. Por lo tanto, existe una controversia entre el pobre real y el pobre fiscal, difícil de definir y valorar.

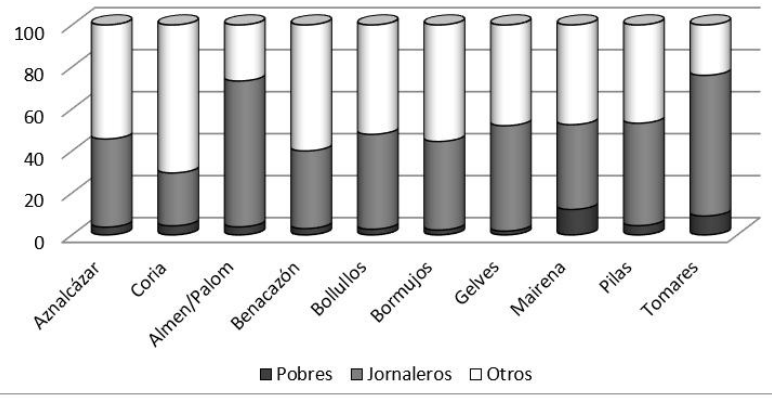
En cualquier caso, los pobres no sólo eran personas que tenían una situación económica deprimida, sino que formaban parte de un grupo excluido del conjunto de la sociedad. Y en ocasiones desacreditados e incluso rechazados en determinadas épocas históricas o incluso, perseguidos. En muchas reseñas del siglo XVII se hace referencia a otro grupo de pobres, los *"pobres vergonzantes"* que han perdido su status y caen en estos grupos de miseria.

La Puebla, durante la segunda mitad del siglo XV arroja unos datos bien diferentes respecto a la primera mitad. El grupo de pobres absolutos lo representaban algo más de un 26%. A ellos se suma el del primer grupo que computaba fiscalmente, cuyos bienes eran insuficientes para su subsistencia, estaba formado por algo más de un 28%.[5] Estos datos conforman un grupo desfavorecido, formado por personas de ambos grupos, y que llegan a representar algo más del 50% de la población total de La Puebla. En pueblos cercanos como Coria del Río, San Juan o Aznalcázar la situación era similar. Si bien, había pueblos como La Rinconada o Aznalcóllar en que los índices de pobres bajaban considerablemente, mientras que en otros, como en Pilas, Valencina o en las mitaciones de Bollullos y de Palomares, estos índices eran bastante significativos. Parece ser que estos datos pudieron mantenerse durante los siglos XVI y XVII, con grandes altibajos en función de cómo se sucedían los desastres naturales.

[5] BORRERO FERNÁNDEZ, M. "Realidad económica y social de los vecinos de La Puebla del Río en la Edad Media tardía" en Escacena, José Luis, coord. *La Puebla del Río. Miscelánea histórica*. Sevilla: Diputación Provincial y Universidad de Sevilla, 2010, pp. 59-78; y GONZÁLEZ ARTEAGA, José Matías y GRAU GALVE, Juan. *El concejo de La Puebla del Río en la Edad Moderna (1578-1590).* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015.

A mediados del siglo XVIII, a través del *Catastro de Ensenada*, en los pueblos de la zona de estudio, la situación era parecida, aunque con algunas diferencias considerables según la localidad: Un grupo de pobres de solemnidad y una gran masa de jornaleros con dificultades para sobrevivir. Las cifras se representan en el gráfico siguiente (gráfico 1).

Gráfico 1 -Grupos de población en los pueblos del suroeste sevillano. Mediados del siglo XVIII (Elaboración propia)



Es difícil cuantificar el número de jornaleros a mediados del siglo XVIII, que estaban en las mismas condiciones económicas que los "pobres de solemnidad". Ganaban 3 reales diarios por jornal, pero es prácticamente imposible establecer qué porcentaje de jornaleros lograban echar jornales suficientes a lo largo del año para no tener una situación de extrema pobreza. Igualmente, habría que tener en cuenta otras variables, como la sucesión de catástrofes naturales y la composición de unidades familiares, a veces, muy numerosas, con personas improductivas (ancianos, enfermos, niños). Por lo tanto, la simbiosis jornalero-pobre siempre hay que analizarla con cautela.

El número de pobres de solemnidad era similar en casi todos los pueblos, en torno a un 3%, con datos más cuantiosos en pueblos como Mairena y Tomares. En lo que respecta al grupo de jornaleros, siempre analizados desde la prudencia, gira en torno a algo menos

del 50%. Con mayores porcentajes en Tomares o en las mitaciones de Almensilla/Palomares y bajando considerablemente en Coria. A nivel general, los índices de pobreza en la zona representaban un 4,6%, el de los jornaleros un 47% y el variopinto tercer grupo un 48,2%.

Pero los movimientos migratorios de los pobres por los pueblos de la zona, fueron constantes, aprovechando las diferentes vías de comunicación que existían entre ellos. Por lo que los censos poblacionales de las clases menesterosas suelen ser demasiado imprecisos a lo largo de la historia porque los datos van fluctuando con cierta asiduidad. Existen movimientos que se mantienen de forma permanente, pobres que deambulaban por el territorio suroeste de Sevilla buscando la caridad o alguna oportunidad para su sustento. Se producen movimientos desde los pueblos a la ciudad hispalense, la capital ofrecía grandes posibilidades, siendo a partir de finales del siglo XV y hasta el siglo XVII puente con América. Otros llegaban a los pueblos cercanos procedentes de Sevilla, decepcionados por la presión de las autoridades hispalenses, buscando en el trabajo de la tierra nuevas posibilidades y aquéllos que pasaban de un pueblo a otro con ese mismo objetivo.

Interconexiones hospitalarias

Como se ha dicho con anterioridad, siempre hubo deseos de que cada pueblo contara con su hospital, como institución de ayuda a los necesitados. El hospital no sólo atendía a los pobres eruditos del lugar, sino a todos aquellos pobres que transitaban entre los pueblos tomando vías principales y secundarias del territorio. Por regla general, estos pobres eran alojados en los hospitales durante pocos días, tras lo cual, debían abandonarlo. Tras su marcha, se dirigían hacia otras localidades que nuevamente les acogía en su hospital, por lo que los movimientos migratorios de estos pobres serían muy frecuentes. Existían tres vías principales que estructuraban el sector suroeste de la actual provincia sevillana y que se han mantenido desde siglos medievales. Éstas serían las rutas que indudablemente tomarían estos vagabundos a lo largo y ancho de este territorio con

el objetivo de demandar ayuda o la búsqueda de alguna oportunidad para sobrevivir.

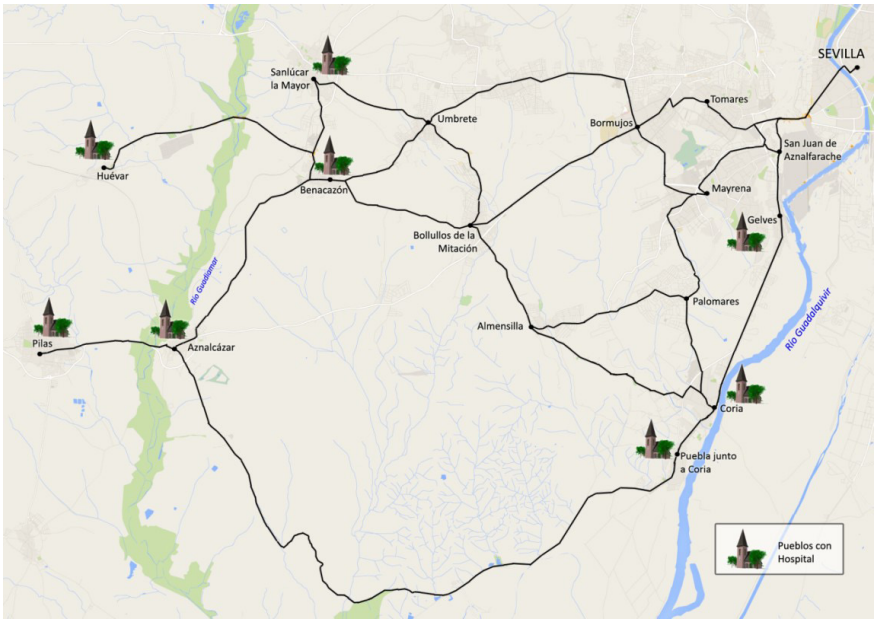
La primera de las vías partía desde Triana, y en dirección oeste, seguía casi el mismo trazado de la actual carretera nacional Sevilla-Huelva, el llamado *camino real* o *calzada de Sanlúcar la Mayor.* Una vez salvada la cornisa del Aljarafe por Castilleja, pasaba por la ciudad de Sanlúcar la Mayor de gran importancia en los siglos XV-XVIII y desde aquí conectaba con el condado de Niebla vadeando el Guadiamar.

La segunda de las vías, partía del mismo punto que la anterior, tomando dirección suroeste, el llamado *camino real de Aznalcázar,* uniendo pueblos como Bormujos, Bollullos de la Mitación, Aznalcázar, Pilas y Villamanrique.

La tercera vía partía desde Sevilla hacia el sur siguiendo la orilla derecha del Guadalquivir, pasando por los pueblos de San Juan, Gelves, Coria y La Puebla. Y desde estas últimas localidades se podía conectar con las rutas existentes en la margen izquierda del río.

A partir de estas tres vías, existieron multitud de caminos y senderos que unían los pueblos entre sí, un entramado de vías de comunicación que se han mantenido casi inalterables desde la época medieval. La conexión viaria de la comarca a mediados del siglo XVIII la hemos representado en el mapa siguiente (mapa 1). Se han obviado algunos núcleos de población que ya en este periodo aparecen como prácticamente despoblados con no más de diez vecinos: Torres del Guadiamar y Quema (Aznalcázar), Torrequemada (Gelves), Robayna (Pilas), Rianzuela, Lopas y Benaxiar (Bollullos de la M.), Castilleja de Talhara y Torre de Martín Cerón (Benacazón) y Gelo. En el siguiente mapa (mapa 1) se señalan además, las localidades del entorno que tuvieron su hospital. Pero no todos estuvieron en funcionamiento durante el mismo periodo de tiempo. Por lo tanto, es conveniente hacer un pequeño estudio de cuál sería el panorama hospitalario en la comarca donde se ubica la villa de La Puebla.

En el mapa figuran aquellos pueblos que tuvieron centros hospitalarios. Hay constancia de hospitales en las siguientes localidades del entorno de estudio: Puebla, Coria, Gelves, Aznalcázar, Pilas, Huévar, Sanlúcar la Mayor, Benacazón y Villamanrique. Aunque la importancia, funcionalidad e incluso las épocas en las que desarrollaron su actividad varían considerablemente entre uno y otro.



Mapa 1.- Red de hospitales rurales en la comarca Aljarafe-Marismas

Los hospitales rurales

Los hospitales rurales solían ser edificios modestos, realizados con materiales de baja calidad. La mayor parte de los muros se construyeron con ladrillos, tapiales y tierra apisonada. Ya en 1598, Pérez de Herrera,[6] exponía ante las Cortes su programa para luchar contra la pobreza, en el que en algunos de sus planteamientos se

[6] Cristóbal Pérez de Herrera nació en 1556 en Salamanca. Su planteamiento se plasma en su obra de 1598, impresa en Madrid: *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos y de la fundación y principio de los albergues destos Reynos y amparo della milicia dellos*. *Cfr.* FERNÁNDEZ MÉRIDA, María Dolores. *Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

hacía alusión a cómo debían ser esos edificios hospitalarios, que él llama *"casas de misericordia":*

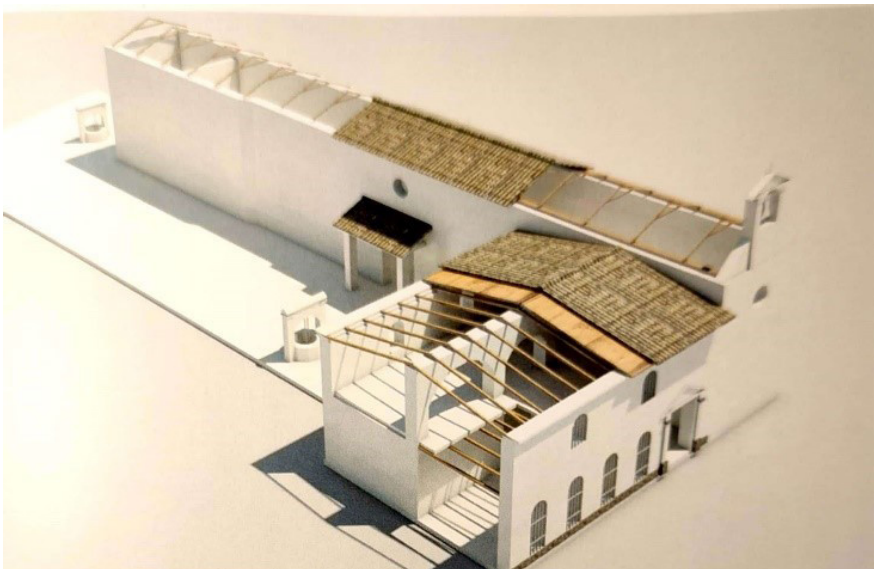
> "que aunque no sean suntuosas, sino de tapias y portales alrededor de un patio espacioso, y salas baxas, y en lugares húmidos altas, donde aya en cada dormitorio lámparas encendidas que los alumbren toda la noche, para que se escusen algunos inconvenientes, y unas camas con xergones de angeo, con paja, o heno, sobre algunas tarimas, y almohadas de lo mismo, o de algun otro lienço rezio, con una o dos fraçadas grosseras en esta primera fundación, que adelante, con ayuda de Dios, yendo creciendo la renta, podrá crecer el ornato de las dichas camas y casas; y en cada cama dos alhazenas en la pared con llave, la una para poner la comida o lo que sobrare de lo que les dan por las casas, la otra, para guardar sus camisas y la demás ropa, porque no se embaracen con arcas los dormitorios, y aya más limpieza en ellos".[7]

La arquitectura de los hospitales rurales sevillanos seguía un mismo esquema constructivo. Tenían dos unidades bien diferenciadas, la capilla y el hospicio, ambos espacios lógicamente intercomunicados. La capilla solía ser una planta rectangular. Con techumbre a dos aguas que ejercía la función religiosa del hospital, erigida bajo la advocación mariana o a instancia de alguna hermandad. En esa capilla se oficiaban determinados cultos coincidiendo con las festividades de los titulares. En algunos casos, en pueblos pequeños, la propia parroquia funcionaba como capilla de dicho hospital. El hospicio solía tener un primer cuerpo de doble planta con salida directa a la calle. La planta baja se utilizaba para habitaciones de los transeúntes varones y la planta alta para almacenamiento de alimentos y objetos. Tras este segundo cuerpo se encontraba el patio con aljibe, En torno a él, si la anchura del solar lo permitía, se disponían otras habitaciones más pequeñas para las mujeres, habitación para el responsable y cuidador/a del centro, cocina y aseo. O en el caso de que el solar no tuviera una anchura adecuada, estas dependencias se disponían en la parte trasera del patio.

Siguiendo la ribera del Guadalquivir, uno de los primeros hospitales es el de Gelves. Aunque no puede considerarse como tal. Se recogía bajo la advocación de la Virgen titular de la parroquial, es

[7] *Ibid.*, 2006, p. 16.

decir, de *Ntra Sra de Gracia*, pero consistía simplemente en una serie de habitaciones anejas a la iglesia que funcionaban para el hospedaje de pobres viajeros, sirviendo la propia parroquia como capilla. Su fundación se debió a la actividad caritativa que ejerció la hermandad de la Vera Cruz durante la primera mitad del siglo XVI. No consta que tuviera rentas, por lo que su funcionalidad era muy limitada. El deplorable estado en que se encontraba en 1706 fue recogido por los visitadores: *"solo hay un hospital con el título de ntra sra de Grazia el qual no tiene renta alguna, sirve de mero acogimiento a pobres pasajeros y está amenazando ruina por la maior parte deel"*.[8] A partir de 1708 no figura en los documentos, por lo que a partir de este entonces, se arruinó, cesando su actividad.



Lám. I. Hospital de Coria (Rojas, 2016)

Siguiendo la ribera del Guadalquivir, se encuentra Coria. Su hospital se funda bajo la advocación de la *Caridad* o de *la Misericordia* en 1566, situado en el centro de la localidad, siendo su fundador D. Álvaro de Temiño que dejó rentas suficientes a través de un patronato de 6.600 r.v. al que se le suman las aportaciones de su hermana Dña. Ana de Temiño a partir de sus mandas testamentarias.

[8] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Gobierno, Visitas, Leg. 5171.

Después de un siglo de actividad, a finales del siglo XVII, el centro hospitalario estaba en ruinas, abandonado y con escasas rentas como para poder sufragar su reedificación. Además, en 1660 la cofradía de la Misericordia, administradora de las rentas del hospital, se había extinguido y el hospital quedaba a su suerte. Sin embargo, la gran repercusión que tuvo la fundación de la Hermandad de la Santa Caridad en Sevilla por Miguel de Mañara (1627-1679) y la creación del hospital del mismo nombre, fomentó y animó a la constitución de la Hermandad de la Caridad en Coria y la reedificación del hospital con ayuda de la iglesia parroquial de la villa. Hay constancia que en 1677 se estaban realizando obras de reconstrucción y que en 1706 ya estaba completamente reedificado. Las rentas durante el siglo XVIII continuaron siendo escasas, entre 300 y 375 r, procedentes casi el 80% de veintitrés tributos y el 20% restante del arrendamiento de dos hazas de tierra.[9] A pesar de los procesos desamortizadores mantuvo sus funciones, pasando a hospital municipal en 1848 ya con una escasa actividad, utilizándose sólo en periodos de emergencia por catástrofes y epidemias, hasta su desaparición en 1866. A partir de este año, parte del hospicio se vende y la capilla se reutilizó como escuela pública de niñas.[10]

El tercero de los pueblos ribereños con hospital es el de Puebla junto a Coria que es erigido bajo la advocación de *Hospital de Belén.* Se construyó por iniciativa particular en un solar cercano al único templo parroquial de la villa. La fundación tiene lugar durante los siglos medievales, coincidiendo con la fundación de la Hermandad de la Vera Cruz, en torno a los años 1370-1380, quien ejerció el patronazgo del hospital. Hacia el año 1500, este patronazgo cambia y comienza a funcionar bajo la administración de la Hermandad de Ntra. Sra. de Belén, aunque la Hermandad de la Vera Cruz no dejó de estar vinculada al hospital. Durante este periodo, la institución hospitalaria gozará de importantes ingresos e irá acumulando un rico patrimonio de bienes inmuebles. Durante estos años se adquiere la imagen de la Virgen de Belén, tiene lugar el desarrollo del culto ma-

[9] AGAS, Gobierno, Visitas, Legs. 5188 y 5155.
[10] ROJAS CASTELLANO, Francisco. "El Hospital de la Misericordia de Coria del Río". *Azotea*. Coria del Río: Ayuntamiento, 2016, n. 21, pp. 35-54.

riano y el incremento de la actividad religiosa. Sin embargo, a finales del siglo XVII, debido a una mala gestión económica por parte de la Hermandad de Belén, el Arzobispado otorga el patronazgo a la Iglesia parroquial, nombrando al mayordomo de la misma como administrador. Tras esta decisión la Hermandad desaparece.



Lám. II. Hospital de Puebla junto a Coria

En el siglo XVIII las rentas fueron creciendo hasta alcanzar un volumen considerable si las comparamos con otros hospitales del entorno. A finales de esta centuria y debido al mal estado en que se encontraba el edificio, tienen lugar dos grandes obras que marcarán el futuro del centro hospitalario. La primera intervención tiene lugar entre los años 1775-1785, con el objeto de reconstruir la parte del hospicio, es decir, el lugar donde se acogían y atendían a los pobres. La segunda intervención tiene por objeto la reconstrucción de la capilla, una obra que se comenzó en 1790 y por una serie de circunstancias, hay evidencias de que en 1809 aún no se había terminado, y posiblemente, nunca se llegó a terminar. A partir del siglo XIX el hospital tiene que enfrentarse a una serie de circunstancias económicas y políticas adversas que traerán graves consecuencias. Las obras de la capilla que se iniciaron en 1790 aún no estaban concluidas, y es más, una mala previsión hizo que el gasto en relación

al presupuesto inicial se disparara, a ello se suma el mal estado en que se encontraba la madera que se compró para la techumbre. Así que, en 1809, la obra aún estaba inacabada, se había gastado casi el doble del presupuesto y precisaba una nueva inversión en maderas. A estas circunstancias se une el proceso de desamortización de los bienes del hospital, privando a la institución de la mayoría de sus ingresos. Y aunque el Estado se comprometió a devolver la cantidad de estas ventas con un interés de un 3%, la invasión francesa paralizó el proceso, no se devolvieron estas cantidades, quedando el hospital con una falta de recursos considerable. A medida que avanzaban los años del siglo XIX, fueron despojando al hospital de sus rentas a través de nuevos procesos de enajenación de bienes y su capacidad funcional era prácticamente residual, ya que como hospital municipal funcionó de forma puntual y esporádica. Su actividad termina en 1866 a instancias de la Junta de Beneficencia Provincial que ordena su cierre. En 1898, el edificio estaba en ruinas y se decide su demolición. Una vez demolido, tres años más tarde, en el solar que ocupó el hospital, se construyeron unas escuelas públicas que estuvieron en funcionamiento hasta 1977. Hoy día, el solar lo ocupa un edificio municipal.

En conexión con Puebla se encontraba Aznalcázar que servía de unión con los pueblos del mencionado *camino real*. Esta villa contaba con dos hospitales de escasa renta y vinculados a dos hermandades. El primero de ellos pertenecía a la hermandad de *Ntra. Sra. de las Angustias* que comienza a funcionar a principios del siglo XVIII cuando se establece en la ermita de Santiago después de haber tenido su sede en la iglesia parroquial. Esta ermita se encontraba cerca de la iglesia junto al *Arquillo*. Su pobreza era tal, que en 1728 se dice: *"no tiene renta alguna en tributos ni pozeciones por componerse de limosnas que se juntan"*.[11] Su actividad se reducía sólo a la asistencia de los hermanos pobres de la hermandad. El otro hospital, se erige bajo la administración de la cofradía de *Los Remedios*, también llamada *del Socorro,* situado extramuros. Su renta era también escasa, en 1728 era de 150 r. y en 1737 estaba en tan mal estado que figura en los documentos como arruinado: *"ai un Hospital que aun-*

[11] AGAS, Gobierno, Visitas, Leg. 5203.

que tiene alguna renta, está harruinado a causa de que los tiempos no dan lugar a la cobranza de sus rentas".[12] En estos años se procede a su reconstrucción y en 1741 aparece con una renta en torno a 350 r. anuales que producían trece tributos y el arrendamiento de dos hazas de tierra. Además de la actividades de culto, festividad de la Natividad, cera, reparos, misas cantadas y rezadas, tenía por objeto la atención benéfica a pobres y niños expósitos: *"llevada de pobres enfermos i de niños expósitos a los lugares sircunbezinos",*[13] refiriéndose al gran centro sanitario de Sanlúcar. En el *Diccionario geográfico* de T. López, en 1785 se dice que este hospital servía *"para viandantes mendigos"*. A partir de 1800 su funcionalidad prácticamente es inexistente. En 1897, con los materiales que se pudieron reaprovechar del antiguo hospital, se edificó la capilla de Ntro. Padre Jesús que se mantuvo hasta el año 1968, edificándose dos años más tarde la capilla actual.



Lám. III.-Azulejo de la refundación del Hospital de la Stma Trinidad de Pilas. (Foto: F.M.Ruiz)

[12] AGAS, Gobierno, Visitas, Leg. 5212.
[13] AGAS, Gobierno, Visitas, Leg. 5203.

Cercano a la villa de Aznalcázar y siguiendo el *camino real de Aznalcázar,* a tan sólo 6 km se encuentra la villa de Pilas. Es bastante difícil reconstruir históricamente el entramado hospitalario de esta localidad por lo que esta investigación se fundamenta en ciertas hipótesis aún por validar. Ya en el siglo XVI, Pilas contaría al menos, con dos hospitales. El primero era el de *Santa Catalina* fundado por los hermanos de la Hermandad del Santísimo hacia el año 1500 cuando comienzan a propagarse por tierras sevillanas este culto. Este hospital tenía como objetivo atender a los hermanos cofrades de la hermandad[14] y en todo caso se sabe de su funcionamiento y actividad hasta mediados del siglo XVII. Posiblemente dejara de funcionar como tal a finales de esta centuria. El segundo de los hospitales bajo la advocación del *Apóstol Santiago*, se fundaría también en el siglo XVI, junto a la antigua ermita de Ntra. Sra. de Belén, que funcionaría como su capilla, sede de la hermandad del apóstol que acabó fusionándose con la de la Vera Cruz a fines del mencionado siglo.[15] Y aún se ha mencionado la existencia de un tercer hospital llamado *"De Nuestra Señora"*. Ya en 1538 hay constancia de que dicho hospital se usaba también como lugar de reunión del cabildo municipal *"con el permiso de sus cofrades"*, lo cual indica ciertamente que estaba a cargo de una hermandad. ¿Pero no se estaría haciendo referencia al mismo hospital *de Santiago*? De hecho, en el caso del hospital de La Puebla se nombra indistintamente al *Hospital de Belén* y al de *Ntra. Señora.* Podría tratarse de un caso similar. Sea como fuere, todos los hospitales dejaron de funcionar en el siglo XVIII[16] en Pilas. El primero de ellos perteneciente a la Hermandad del Santísimo dejó de funcionar como tal y la hermandad orientó su actividad hacia el culto religioso obviando la función benéfica. El segundo de los hospitales dejó de funcionar por la inactividad, si no extinción, de la hermandad de la Vera Cruz y Santiago durante esta centuria. Y no fue hasta bien entrado el siglo XVIII, a partir de 1782, cuando comience nuevamente a funcionar, en esta ocasión bajo el nombre de hospital de

[14] Estas referencias las sabemos gracias a las aportaciones de F.M. Ruiz, tomadas de una interesante documentación sobre la economía de este hospital a mediados del siglo XVII.

[15] PORRES BENAVIDES, Jesús y PÉREZ CANO, Valle. "Análisis histórico-técnico de la imagen de Santiago Apóstol de la Ermita de Belén de Pilas" en *VIII Jornadas sobre Historia de Pilas*. Pilas: Ayuntamiento, 2010, vol. VIII, pp. 59-80.

[16] Los datos se han obtenido a partir de diferentes Libros de visitas del Arzobispado entre 1700-1760.

la *Santísima Trinidad*. Sin embargo, los envites del liberalismo en el siglo XIX dejaron al hospital sin actividad. Este hospital pasará a jurisdicción municipal a partir de 1822 y funcionaría como tal hasta 1845.

Este *camino real de Aznalcázar* confluía con el *camino real* que unía Sevilla con Portugal en la localidad de Sanlúcar la Mayor, que ostenta el título de ciudad desde 1639, de ahí la importancia que tuvo por su situación estratégica entre los viandantes. Buena prueba de ello, es la proliferación en la construcción de hospitales que a finales del siglo XVI llegó a contar con hasta quince centros que ejercieron la hospitalidad en diferente grado con unas rentas reducidas en la mayoría de los casos.[17] Tres de los hospitales más antiguos y con rentas considerables, fueron el de *San Lucas* que ya existía a principios del siglo XV, el de *La Antigua* del que se conoce su existencia a inicios del siglo XVI al igual que el *de la Sangre.* En 1595, dicha ciudad sufrió el proceso de reducción de hospitales produciéndose la profanación de las casas, la eliminación en ellas de las imágenes de culto y la venta o alquiler de sus edificios. Se reducen todos los hospitales a uno solo, al de *Ntra. Sra. de la Antigua* que aglutina el patrimonio de todos. En 1596, este hospital es demolido y se edifica un nuevo edificio más amplio para acoger la nueva demanda. Este hospital tuvo una renta muy importante y servía no sólo, como centro de beneficencia, sino como institución sanitaria, con profesionales de la salud, adonde llegaban enfermos de los pueblos de los alrededores. Contaba con su capilla y el edificio hospitalario con un primer cuerpo en el que en la planta baja había doce camas fijas para atender a los enfermos y otro cuarto para los pobres. La planta superior servía como vivienda para administrador, oficina, almacén y estancia del personal sanitario y asistencial. Su gran actividad se mantuvo durante todo el siglo XVIII, hasta que en los últimos años de esta centuria se procede a la desamortización de sus bienes. Su economía se vio deteriorada de tal forma, que durante algunos años, entre 1806 y 1807, tuvo que interrumpir su actividad afectada por la

[17] AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los hospitales de la ciudad de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) en la Edad Moderna" en Campos y Fernández de Sevilla, F.J., coord. *La iglesia española y las instituciones de caridad*. San Lorenzo del Escorial: Centro de Estudios Escularienses, 2006, pp. 813-839.

invasión francesa. La nueva ley de 1812 y la creación de las juntas provinciales y municipales de beneficencia en 1822 provocaron su casi total inactividad. A partir de 1840 comienza la venta o alquiler de su edificio principal y de las demás casas que todavía poseía, terminando su existencia hacia 1860.[18]

Cerca de esta localidad y siguiendo el llamado *camino Real* hacia Huelva, se encuentra la villa de Huévar que contó a lo largo de la historia con dos hospitales. Los primeros datos de la existencia de un hospital en esta localidad son de 1680 bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Luz*. Sus rentas anuales eran escasas, oscilan entre los 118 r. que se contabilizan en 1737 y los 144 r., en 1785,[19] procedentes el 77% de doce tributos de escasa cuantía y el resto del arrendamiento de siete hazas de tierra, la mayoría de olivares. Sus funciones, además de las propias del culto religioso, de las misas de obligación y de los reparos del edificio, tenían por objeto *"transporte de pobres y niños expósitos a los lugares sircunvecinos"*,[20] refiriéndose (como en el caso de otros pueblos) al cercano hospital de Sanlúcar. En referencia a este hospital, existe un mandato por parte del Arzobispado de 1742 a partir de una declaración del cura de la villa en referencia al transporte de aquéllos que se acogían en el hospital: *"Atendiéndose en primer lugar a los niños expósitos y asimismo se transiten, y por lo que a pobres sólo se dará papeleta para el que hubiere verdaderamente ympedido y no para algunos que cómodamente pueden transitar a pie como ai experiencia".* El otro de los hospitales se erige bajo la advocación *Del Corpus Christi y Sta. Brígida* o *de Jesús Nazareno*. Aunque disponía de algo de más renta que el anterior, tampoco eran muy abundantes, oscilaban entre los 460 r. de 1737, los 257 r. de 1742 o los 407 r. de 1751; procedentes de quince tributos que representaban el 70%, el 21% por el arrendamiento de casas y el resto el 9% en limosnas que se obtenían durante la festividad de Semana Santa. Su funcionalidad era semejante al anterior, además de aquellas actividades de carácter religioso, las acciones benéficas estaban orientadas al tránsito de pobres enfermos

[18] *Ibíd.*

[19] Aunque algunos años, como en el caso del año 1740, las rentas llegaron a alcanzar los 265 r.

[20] AGAS, Gobierno, Visitas, Leg. 5217.

y niños expósitos al hospital de Sanlúcar. Ambos hospitales fueron suprimidos en el año 1848 con una renta entre los dos de 387 r., a partir de la circular 363 del Gobierno Político de la provincia, que en su artículo 2º ordena que deben ser suprimidos los hospitales "*que por su poca utilidad no deben subsistir".*

Los pueblos de Villamanrique y Benacazón contaban respectivamente también con sus hospitales. Estos centros fueron fundados a partir de la iniciativa de ciertas hermandades, cuyo fin estaba orientado a ayudar a los hermanos cofrades, por lo que la actividad benéfica era muy limitada. En Villamanrique, la Hermandad de la Santa Vera Cruz contó casi desde el siglo XVI con un *Hospital de la Sangre* propio en la villa, *"con una o dos salas y diez o quince camas con su pobre ropa"* y un cementerio. En este hospital se atendía a los cofrades pobres ofreciéndoles comida y vestido, pero sobre todo ayudándoles en los casos de enfermedad y en los momentos de la muerte. El caso de Benacazón es muy similar. En el año 1577, Dña Beatriz Guillén dona unas casas en la calle *Real* a la Hermandad de la Vera Cruz de la villa para la construcción de un hospital *"en el que se reúnan y se junte la disciplina la tarde del Jueves Santo".* Se erige bajo la advocación *de la Sangre* o de la *Vera Cruz* y así se mantuvo hasta principios del siglo XVIII, época en la que se acoge en dicho hospital a la Hermandad de la Soledad de dicha villa, por ciertas desavenencias con el cura. Durante el siglo XVIII, la capilla del hospital se divide en dos capillas, sede de cada una de dichas hermandades. Poco se sabe del otro hospital de Benacazón, del *Hospital de San Sebastián*. Aunque al parecer fue absorbido por el de la Vera Cruz.

Bibliografía

- AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Los hospitales de la ciudad de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) en la Edad Moderna” en Campos y Fernández de Sevilla, F.J., coord. *La iglesia española y las instituciones de caridad*. San Lorenzo del Escorial: Centro de Estudios Escularienses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006, pp. 813-839.
- ARANDA CAMPOS, Antonio. *De la caridad cristiana a la beneficencia pública. El hospital de La Puebla junto a Coria.* La Puebla del Río: Asociación Amigos del Corpus, 2017.
- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes. *El mundo rural sevillano en el siglo XV: Aljarafe y Ribera.* Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- ___. “Realidad económica y social de los vecinos de La Puebla del Río en la Edad Media tardía” en Escacena, José Luis, coord. *La Puebla del Río. Miscelánea histórica*. Sevilla: Diputación Provincial y Universidad de Sevilla, 2010, pp. 59-78.
- FERNÁNDEZ MÉRIDA, María Dolores. *Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria.* Madrid: Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, 2006.
- GONZÁLEZ ARTEAGA, José Matías y GRAU GALVE, Juan. *El concejo de La Puebla del Río en la Edad Moderna (1578-1590).* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015.
- HERMOSILLA MOLINA, Antonio. “Los hospitales Reales” en *Los Hospitales de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Buenas Letras, 1989, pp. 35-52.
- PORRES BENAVIDES, Jesús y PÉREZ CANO, Valle. “Análisis histórico-técnico de la imagen de Santiago Apóstol de la Ermita de Belén de Pilas” en *VIII Jornadas sobre Historia de Pilas*. Pilas: Ayuntamiento, 2010, vol. VIII, pp. 59-80.
- ROJAS CASTELLANO, Francisco. “El Hospital de la Misericordia de Coria del Río”. *Azotea*. Coria del Río: Ayuntamiento, 2016, n. 21, pp. 35-54.

LA ESCULTURA RELIGIOSA DE LA PARROQUIA MAYOR Y MÁS ANTIGUA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE DOS HERMANAS

The religious sculpture of the largest and oldest parish of Santa María Magdalena de Dos Hermanas

Germán CALDERÓN ALONSO

Resumen

En este pequeño trabajo se analiza la escultura religiosa que atesora la parroquia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas. La forman tanto imágenes letíficas como penitenciales. Entre ellas está la Virgen de Valme, protectora de la ciudad y patrona de su Excelentísimo Ayuntamiento, la meritoria Virgen de las Virtudes, atribuida por algunos a Duque Cornejo, la Soledad, obra al parecer del siglo XVII, la titular del templo, obra de Luis Álvarez Duarte, etc. El conjunto es el mejor que existe en la ciudad, siendo esta iglesia, la mayor, la más artística de Dos Hermanas, a la vez que su principal monumento. En este trabajo se estudian todas las esculturas que existen en el templo.

Palabras clave

Imágenes, penitencial, letífica, gótico, barroco, neoclásico, devoción, unción sagrada.

Abstract

In this brief work the religious sculpture treasures in the parish of Santa María Magdalena at Dos Hermanas is analyzed. It is formed by both letifical and penitential images. Among them we can find the Virgen de Valme, protector of the city and patron saint of its local government We also can find the meritorious Virgen de las Virtudes, attributed by some to Duque Cornejo, Soledad, a work apparently from the 17th century, the head of the temple, the work of Luis Alvarez Duarte, etc. The set is the best one of the city, and this church is the largest and the most artistic of Dos Hermanas and its main monument as well. In this work every sculpture in the temple is studied.

Keywords

Images, penitential, letifical, gothic, baroque, neoclassical, devotion, sacred anointing.

Introducción

Sin duda alguna, el monumento más importante de los muchos que guarda Dos Hermanas es su parroquia mayor y más antigua de Santa María Magdalena. El historiador del Arte Salvador Hernández González opina, a título de hipótesis de trabajo, que el arquitecto neoclásico Julián Echamorros, quien ocupó desde 1791 el cargo de arquitecto diocesano, dio para esta iglesia un primitivo proyecto llevado a buen fin por su sucesor en el cargo, Fernando Rosales. Ya el autor de estas líneas documentó que se ejecutó la obra entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. Se trata de lo obra en la visita de 1798 y 1801. Coincide con lo que dice el sacerdote alcalareño y distinguido historiador, Leandro José de Flores, de que se hizo la obra entre 1800 y 1893. Lo cierto es que quedan restos del antiguo templo mudéjar pero no voy a entrar en honduras, pues esta comunicación se va a centrar en la riquísima imaginería de esta parroquia que, en proporción, no es más abundante que la de otras iglesias de la ciudad como la capilla de San Sebastián, la capilla de Santa Ana, la capilla del colegio de San Hermenegildo de Padres Terciarios Capuchinos de Nuestra Señora de los Dolores, la parroquia del Ave María y San Luis, la parroquia de Nuestra Señora del Amparo y San Fernando, etc. La escultura religiosa inunda el panorama artístico de la ciudad y en las parroquias modernas se encuentran imágenes meritorias ya sean góticas –la Santa Ana y el Cristo de las Misericordias del Ave María y San Luis–, barrocas –el Crucificado del Carmelo de San José–, o neobarrocas –como la Virgen de la Oliva de José Antonio Navarro Arteaga, titular de la parroquia de su nombre o el Jesús Resucitado de la Parroquia de Nuestra Señora del Amparo y San Fernando, obra de Manuel Ramos Corona–.

Pero voy a dejar ya esta breve introducción, para centrarnos en las numerosas esculturas que llenan nuestro templo mayor, centro de la vida religiosa y social de la ciudad y donde se venera a la Virgen de Valme, protectora de la ciudad y patrona de su Excelentísimo Ayuntamiento.

Las esculturas del retablo mayor

En la quema de la iglesia por las turbas en 1936 se quemaron cuatro retablos. Entre éstos se encontraba el mayor en el que se veneraban la titular, Santa María Magdalena, la Virgen de la Granada, San Fernando y San Francisco. El retablo actual, como otros muchos de la iglesia, proviene del convento de San José de Padres Carmelitas Descalzos de Carmona, el cual, lamentablemente, fue derruido en gran parte. Fue ejecutado posiblemente en el segundo tercio del siglo XVIII y en las calles laterales compartimentadas por airosos estípites, aparecen esculturas del momento del retablo. La decoración es vegetal y alternan ángeles y atlantes. Al traer el retablo a nuestra iglesia fue desgraciadamente mutilado, lo que notamos en el remate y en los laterales. Esta tarea fue ejecutada con notable acierto por el carpintero local Francisco Muñoz Moreno.

Preside el conjunto la imagen de Santa María Magdalena que tiene la siguiente inscripción:

> "ESTA IMAGEN DE SANTA MARÍA MAGDALENA / OBRA DEL ESCULTOR LUIS ÁLVAREZ DUARTE FUE SUFRAGADA POR LOS DONATIVOS DE LOS FELIGRESES DE ESTA PARROQUIA/ FUE BENDECIDA Y PUESTA AL CULTO EL DÍA 25 DE OCTUBRE DE 1982 SIENDO PÁRROCO DE ÉSTA EL RVDO. DON VALE-/RIANO CARRERO CARMONA Y COADJUTOR DE LA MISMA EL RVDO. DON ADOLFO JOSÉ PETIT CARO/ INTERCEDA SIEMPRE SANTA MARÍA MAGDALENA POR EL BIEN ESPIRITUAL DE ESTA PORCIÓN DEL PUEBLO DE DIOS".

La santa aparece en una de sus posturas iconográficas más tradicionales y habituales, es decir, haciendo penitencia a la vez que mira a la cruz donde Cristo nos redime. Primitivamente, tenía una imagen del Crucificado del mismo Luis Álvarez Duarte, copia de la Sed de Sevilla, obra también del imaginero, hoy lamentablemente desaparecido. Pero volviendo a la santa hay que decir que está muy alejada del halo de religiosidad y del halo místico de muchas otras representaciones del mismo tema. Se encuentra muy alejada, por ejemplo, de un modelo como el tratado por el genial Pedro de Mena,

lleno de unción sagrada, y que se guarda en el Museo de Escultura Religiosa de Valladolid o del ejecutado por Pedro Duque Cornejo para la cartuja de Granada lleno igualmente de unción sagrada. Yo opino que nuestra Santa María Magdalena tiene un aire y un empaque cortesano, una elegancia más mundana que sagrada. Es, pues, una obra religiosa pero que recuerda la escultura civil. Destacan sus ojos y boca entreabiertos de una gran expresividad. Su pelo de abundantes rizos se cubre con la toca propia de las mujeres judías de la época. Y es también muy notorio que la talla es de carnaciones brillantes y posee un rico estofado en el que abundan los tonos rojizos. Se trata, para finalizar, de una imagen de primera categoría, obra de un gran imaginero como Luis Álvarez Duarte capaz de tocar numerosos registros. Sustituyó esta Magdalena a una de serie que se compró para sustituir a la quemada. Era de serie y de nulo mérito.

Pero el retablo tiene más imágenes. A la derecha, al lado de la Epístola, vemos a San Juan de la Cruz y, sobre él un busto en altorrelieve en madera estofada de la que parece ser Santa Teresa de Jesús, aunque tengo mis dudas de que sea esta santa.

A la izquierda, en el lado del Evangelio, es tradición –y así aparece en los últimos inventarios de la parroquia– se ha afirmado que está la imagen de San Bernardo de Claraval, lo que consideramos muy improbable por tratarse de un retablo procedente de un convento carmelita y no de un monasterio del Cister, orden a la que perteneció San Bernardo del Claraval. Viste además el santo hábito carmelita. Según tradición, Manuel Pineda Calderón hizo un santo sin advocación con restos de imágenes. Por eso bautizarlo con un nombre de los santos del Carmelo es cuando menos difícil. A mí me recuerda a san Alberto de Sicilia, fraile carmelita y cuyo colegio del nombre del santo de la vecina Sevilla poseía una huerta en la calle, que por ello tomó el nombre de san Alberto. Encima de este santo, de nombre ignoto, contemplamos un busto que el *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia,* denomina san Elías, profeta que con su discípulo san Eliseo, enlaza con la tradición eremítica de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo por narrar la leyenda que se retiró al Monte Carmelo, donde siguieron

sus discípulos, supuestamente predecesores de los carmelitas. Mas los inventarios parroquiales denominan san Pablo al objeto del altorrelieve. Esta teoría es menos probable, pues es más lógico que sea el profeta, tan unido al Carmelo, que no el apóstol de los gentiles. Los dos sostienen una especie de espada y portan un libro. Ya digo, me inclino más por Elías que no por San Pablo.

Las imágenes hoy tienen carnaciones mates. El estofado es muy rico, aunque está deteriorado. San Juan de la Cruz es una imagen de mucho mérito, obra en la que debemos destacar su belleza formal y el tratamiento de los paños. Lo que más llama la atención es el profundo misticismo que emanan las cuatro imágenes –las dos de bulto redondo y los dos altorrelieves– a la vez que tienen actitudes grandilocuentes. Se nota en tan valiosas imágenes el espíritu ascético y místico que la gran santa Teresa de Jesús quiso imbuir a su reforma. Uno de los santos representados, san Juan de la Cruz, fue un gran reformador junto a la santa de Ávila.

En el retablo, a su vez, aparecen dos angelotes que sostienen un escudo que remata el conjunto y en el que se muestra una jarra de perfumes, símbolo de Santa María Magdalena. Por otra parte aparecen dos ángeles que parecen atlantes.

Las esculturas de la nave del Evangelio

Dejando ya el meritorio y fastuoso retablo mayor, pasaré a la nave del Evangelio. La capilla de la cabecera de ésta estuvo dedicada a Nuestra Señora de la Soledad y el Santo Entierro, luego pasó a ser ocupada por la Virgen del Rosario y hoy se venera en ella santa Ángela de la Cruz. Se encuentra en un retablo sin dorar de un solo cuerpo de fines del XVIII o principios del XIX, procedente al parecer del citado carmelo carmonense. Muestra columnas corintias con guirnaldas y decoración floral con ángeles. Dos relieves efigian con casi toda certeza a san Cristóbal y santa Bárbara.

Preside el retablo una efigie de santa Ángela de la Cruz, obra del escultor e imaginero nazareno Antonio Luis Troya Román. Fue

bendecida el domingo 21 de junio de 2020 durante el actual curato de don Manuel Sánchez de Heredia, gran devoto de esta santa. Es una efigie hiperrealista muy parecida a como era Sor Ángela de la que existe documentación gráfica. Pero de la misma manera es una imagen de una gran unción sagrada, reflejando a lo divino la que era Madre de los Pobres y que con sus hermanas de hábito de su Compañía de Hermanas de la Cruz –familia religiosa de estirpe franciscana– atendió a los pobres de Sevilla.

A continuación, ya en el crucero, se venera en una hornacina de la Virgen del Rosario entregando éste a Santo Domingo de Guzmán. La tradición señala a santo Domingo como inventor de esta oración mariana pero, lo cierto, es que posiblemente lo codificó y ya existía previamente. Las imágenes de María y el santo son muy expresivas, muy en la línea del autor, Salvador Madroñal Valle. El santo viste hábito de túnica blanca y escapulario negro, la Virgen túnica de rojiza policromía y toca y el Niño se presenta desnudo. Mientras que la Virgen y el Niño tienen un gran empaque, el santo está imbuido de misticismo.

Luego se venera la Inmaculada Concepción. La imagen de ésta es de serie adquirida en la Librería Religiosa Macía y Flores, que se encontraba en la calle Sagasta, número 18, de Sevilla. Aunque no de mérito, es una imagen muy bella y devota. A la belleza formal de la doncella de Nazaret se suma el aire devoto y la unción sagrada que tiene la imagen. María se presenta joven y hermosa. Viste los colores concepcionistas, azul y blanco, según la revelación de María a Santa Beatriz de Silva, fundadora de las Madres Franciscanas Concepcionistas. La imagen parece ser que sustituyó a otra que los donantes de la efigie moderna, los marqueses de Esquivel, llevaron a su hacienda de San Miguel de Montelirio.

En el retablo de la Purísima Concepción, procedente del ya citado cenobio de San José de Padres Carmelitas Descalzos de Carmona, aparecen también dos ángeles de atrevido movimiento que flanquean el anagrama de María.

En este momento, me ocupo de la que quizá sea una de las mayores joyas que atesora la iglesia. En el chaflán de la capilla del Sagrario se ve un retablo de un solo cuerpo con tres calles, estípites, decoración vegetal y cartela que parece ser de la primera mitad del s. XVIII. Una nota de los libros de colecturía nos dice lo siguiente: *"En 18 de febrero de 1748 se hizo una fiesta para la colocación de la Virgen de las Virtudes en su Alar=tocó a la fábrica siete reales y dies y ocho maravedíes de vellón."* Ahora bien, la dificultad reside en que dada la concisión de la nota del colector no sabemos si este año se estrenó el retablo, la imagen de la titular o ambos elementos a la vez.

En los laterales del retablo, se veneran a san José y santa Bárbara, obras de madera estofada del siglo XVIII. San José presenta la habitual iconografía del Padre Putativo de Jesús llevando a Éste. Santa Bárbara sostiene la torre en la que según la leyenda la encerró su padre antes de acabar con su vida por su fe cristiana. Las imágenes son muy meritorias, de gran belleza formal y de una gran unción que mueve a devoción.

En la hornacina central del retablo, puede verse la titular, María Santísima de las Virtudes, obra atribuida a Pedro Duque Cornejo y Roldán, que la realizaría hacia 1740. Esta fecha como puede verse se aproxima mucho a la nota del colector. Duque Cornejo (1678-1757) está considerado el epígono d la escuela sevillana barroca de imaginería. Era hijo del también imaginero José Felipe Duque Cornejo y de la pintora de imaginería Francisca Roldán. Se formó en el taller de su abuelo el gran escultor Pedro Roldán. Hay que decir que la atribución de esta talla al citado escultor corresponde al investigador y profesor José Hernández Díaz que la refleja, por ejemplo, en su obra *Pedro Duque Cornejo y Roldán*, publicada en la colección Arte Hispalense de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.

La Virgen se orna con corona, cetro, rosa y media luna –símbolo del triunfo de María sobre el pecado– y el Divino Hijo con corona y rosa. Todos estos aderezos son de plata repujada y cincelada. Parece que son del siglo XVIII y es, sin duda, el más bello y valioso

conjunto que atesora el templo tanto por su antigüedad como por su valor. El resplandor de la corona de la Virgen ha sido restaurado por el orfebre sevillano Fernando Marmolejo Camargo. Todo el conjunto muestra un gran abigarramiento en la composición y una decoración muy minuciosa sobre todo en la espléndida media luna.

Pasando a la imagen en sí podemos decir que, aunque hasta ahora se desconoce en verdad su autor y fecha de realización, la mayoría de los que se han ocupado del tema la han adscrito a la producción de Pedro Duque Cornejo. Tan solo el reputado historiador del Arte, José González Isidoro, mostraba algunas dudas al respecto y no la quería atribuir a este escultor. Ciertamente, es que, considerándose obra de Duque Cornejo, así fue expuesta en la exposición en honor de éste celebrada en la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses –antiguo noviciado de la Compañía de Jesús–, la cual guarda un importante conjunto de retablos y esculturas del citado artífice. A su vez fue mostrada en la exposición mariana organizada con motivo de la Exposición Iberoamericana (1929), donde ganó galardones junto con la Virgen de la Oliva de Alonso Cano, procedente de la parroquia lebrijana de su nombre, o la Virgen del Amor Hermoso del Palacio Arzobispal de Sevilla.

La efigie enseña, a pesar de su corto tamaño, reminiscencias del estilo de Pedro Roldán, abuelo de Duque Cornejo, en su monumentalismo –tan evidente– y también en lo enfático del conjunto. A la vez llama la atención la miniaturización y minuciosidad de la policromía. De la misma manera, la composición muestra un gran dinamismo que logra una mayor expresividad. Caso de que la efigie sea de este autor, según Hernández Díaz, quizá muestre la influencia del retablista Jerónimo Balbás, que ejecutó el desaparecido retablo mayor de la Parroquia sevillana del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral, también llamada de San Clemente. Esta obra fue tachada de horrible por los neoclásicos y sustituida por un retablo procedente de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad de los Vizcaínos del desaparecido convento casa grande de San Francisco de Padres Franciscanos Observantes, obra realizada por Pedro Roldán en 1666. Amén de los ya citados, es muy probable que Duque Cornejo bebiera del

énfasis y la monumentalidad de José de Arce, unido a los conceptos introducidos por su abuelo Roldán en la escultura sevillana de los siglos XVII y XVIII.

La Virgen lleva en su mano izquierda a su Divino Hijo mientras que en la derecha sostiene el cetro, atributo de la Majestad de la Madre de Dios, María reina, la Guebirah mesiánica. Se cubre con manto de barroco movimiento, lo que nos remite –sea o no obra de Duque Cornejo– al profuso tratamiento de paños tan habitual en este escultor que nos hace rememorar a obras suyas singularmente a la Gran Madre (1721) de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Sevilla que hasta hace poco ha regentado la Compañía de Jesús o a la maravillosa y espléndida Magdalena de la cartuja granadina de Nuestra Señora de la Asunción. Con la Virgen jesuítica muestra similitud tanto en la disposición del manto –suelto en la jesuítica, cogido con un broche en la nazarena– como en los pliegues y vuelo del manto, e incluso en la postura del Divino Infante –desnudo en la Gran Madre y vestido en la efigie nazarena–.

Es indudable que la talla muestra una notoria hermosura física en su rostro, resumen del misterio espiritual de virtud y maternidad que quiere mostrar. Se ve una fuerza expresiva con claras características pictóricas lo que consigue el escultor por el acentuado claroscuro de surcos y tajos de profunda talla. Es posible que en ellas pretenda exaltar hasta el paroxismo fórmulas que tienen su comienzo en Alonso Cano pues, en parte, nos recuerda algo la composición de la ya citada canesca Virgen de la Oliva, aunque en la nazarena hay un evidente mayor dinamismo. El manto gira en acusada curva sobre el brazo derecho, traza una diagonal en el frente, contrarrestada por el pliegue de la túnica, subrayando la verticalidad y por la caída en banderola del paño por el lado izquierdo. El claroscuro ayuda a resaltar la expresividad que las vestiduras de la efigie nos sugieren.

La Virgen nos muestra su cabellera, recogida en el centro y partida por raya en muy elegante y hermoso peinado mientras que el Divino Infante muestra un vigoroso tupé. Las cejas aparecen finas, las narices de perfil roldanesco, los ojos chicos y expresivos y, para

acabar, la boca de la Virgen se enseña pequeña y cerrada, mostrando una leve sonrisa, mientras que la de Jesús Niño aparece entreabierta bien que también sonríe levemente.

Llama la atención la policromía, que estuvo lamentablemente deteriorada, de tonos rojizos, diríase tierra de Sevilla, azulados y verdosos. Los tres colores en notorio que nos remiten a las Virtudes Teologales que la Virgen poseyó en grado sumo junto a las Cardinales –Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza–. Si admitimos que la talla es de Duque Cornejo, lo que se ha dicho muchas veces, hay que apuntar que éste, según el profesor Hernández Díaz, solía policromar personalmente las salidas de sus manos.

Además la Virgen se asienta sobre una nube con cinco angelotes, cuyas cabezas asoman bajo la media luna.

La efigie mostraba un deterioro muy acusado en los pliegues del manto y en los dedos de Jesús Niño, siendo precisa una limpieza a fondo de la policromía. Todo ello lo subsanó el escultor Juan Antonio González García, *"Ventura"* por encargo del párroco don Valeriano Carrero Carmona, estrenándose el día de Santiago 25 de julio de 1987.

Para finalizar hay que decir que tanto la imagen como el retablo sobrevivieron al incendio de 1936 y así pues forman parte del antiguo patrimonio de la iglesia.

Pero pasemos a las esculturas que encierra la principal capilla de la iglesia, la del Sagrario. A la izquierda del retablo mayor del recinto en hornacina barroca se alberga una imagen de San Fernando. Fue comprada por José Lamarque de Novoa, poeta y esposo igualmente de la poetisa Antonia Díaz con destino a la cofradía de Valme el año 1895. Es obra del escultor valenciano Vicente Tena, al que debemos en Andalucía, entre otros trabajos, la Virgen de la Esperanza de la cofradía de la Vera-Cruz de Osuna. La imagen se inspira en un dibujo del pintor Virgilio Mattoni. Nos remite a la corriente artística historicista tan querida por los artífices románticos.

Se encuentra bellamente estofada. Su autor quiso ajustarse al ropaje de la época fernandina, o sea, al siglo XIII. Según nos cuenta el culto presbítero José Alonso Morgado, la actitud de la imagen presenta el momento en que san Fernando pidió auxilio a santa María de Valme diciendo: *"¡Valme Señora!",* al ver a sus huestes diezmadas y sedientas tras los sangrientos combates que tuvieron lugar en la Vega de Triana. Puede añadirse que la efigie tiene una actitud grandilocuente, muy teatral y no se empareja mucho con la estética barroca predominante en el templo en general. Por el contrario se compagina mucho mejor con las pinturas historicistas que ornan la capilla. No obstante se puede decir que, en comparación a las muchas imágenes seriadas que desde el XIX llenan nuestras iglesias, es una talla muy digna y plenamente representativa de la devoción fernandina, empujada alrededor de la revitalización del culto a nuestra protectora la Virgen de Valme.

Pero paso a la imaginería del retablo de la capilla. En las calles laterales vemos las imágenes de san Juan Evangelista y san Antonio de Padua. El primero que ha sufrido varias restauraciones fue venerado como san José. Hoy lo es como el Discípulo Amado. El profesor José González Isidoro opina que puede incluso tratarse de una imagen de san Lucas Evangelista, personaje muy relacionado con María. Ambos, san Juan Evangelista y san Lucas Evangelista visten vestiduras verdes y rojos.

San Antonio de Padua es una imagen muy hermosa y presenta una visión amable, fina y delicada del doctor franciscano, posiblemente el santo más famoso de la cristiandad. La talla presenta lleva en una mano el llamado lirio de san Antonio –símbolo de pureza- y en otra un libro y el Niño.

Como es sabido la capilla del Sagrario está dedicada a san Francisco de Paula (1416-1507), fundador de los ermitaños de San Francisco de Asís, conocidos como Mínimos de San Francisco de Paula. Una nota de colecturía dice lo siguiente: *"Colocazión de Sn Franco de Paula. Fca. 11-10. En 6 de febrero de 1774 se colocó en la Parroql/ de esta villa en la capilla del Sagrario a devoción/ de*

Dn. Thomás Dionicio de Rivas vecino de esta /villa toco a la fabrica once rs. y diez maravedíes". Tradicionalmente he creído que esta obra es la que hoy se venera, pero he encontrado otra similar en la fachada del convento de Jesús, María y José de las Madres Mínimas de la bella ciudad de Archidona, por lo que rectificando mi teoría me parece que se trata, tanto la imagen nazarena como la imagen archidonense, de efigies de serie.

También, en el conjunto, vemos dos medallones que nos representan uno, el pozo de aguas vivas que alude a la Virgen en la cual, simbolizada en estas aguas, se derramó desde el primer instante para que por su mediación afluyese sobre los mortales. El otro representa la fuente de la vida, alusión a Jesús, manantial y fuente inagotable de las gracias de la que su Bendita Madre es depósito. Hay que añadir que esta simbología está emparentada con el encuentro del Salvador con la samaritana (Jn. 4, 4-45).

También en la capilla, en una credencia, se encuentra un Niño Jesús de plomo, fechable en el siglo XVII que corresponde a la serie de Niños, copia de originales montañesinos. Es una valiosa y bella imagen de gran hermosura. Destaca su impactante mirada de ojos almendrados y su rizada cabellera. La efigie fue donada a la archidiócesis de Sevilla en la persona del cardenal don José María Bueno Monreal el 7 de abril de 1967 por doña Isabela Gómez Hernández. El prelado la recibió el 24 de abril de dicho año. Llama la atención que la donante especifica que debería venerarse en la capilla del Sagrario. Hay que apuntar que la imagen ha sido arreglada en 1988 en los talleres de orfebrería de la viuda de Villarreal, habiendo sido policromada de nuevo en las partes que había perdido y restaurada en general por las restauradoras María Sierra Muñoz Mejías y Rocío Viguera Romero. El arreglo fue pagado por la parroquia y por donativos de feligreses.

Y entro ahora a describir la imagen de santa María de Valme, descripción que voluntariamente he dejado para el final. La imagen es del siglo XIII y está tallada en madera de ciprés. Sufrió a lo largo de su complicada historia numerosas vicisitudes entre las que están

varios desafortunados arreglos. Su primitivo estado nos la presentaba sentada en un banquillo de la misma época sosteniendo al Divino Infante en su regazo. Toda ella, incluido Jesús Niño, estaba labrada en una única pieza de madera. Los arreglos que se le hicieron, por otro lado muy comunes y que destrozaron muchas imágenes medievales para vestirlas al gusto barroco (Rocío de Almonte, Consolación de Utrera, Gracia de Carmona, Valle de Écija, Castillo de Lebrija, Regla de Chipiona, etc...), es preferible no contarlos detalladamente porque consistieron en distintas mutilaciones y en la colocación de un candelero sobre el que sentaron a la Virgen. Igualmente se le pusieron enormes zarcillos, cuyos agujeros ha conservado la Virgen hasta hace poco. De la misma manera, se la coronó con una gran corona que conservó hasta la restauración de la que ya hablaremos.

En cabildo celebrado el 25 de abril de 1894, la cofradía decidió pasar a la restauración de la Protectora de Dos Hermanas, sobre todo a instancias de Lamarque de Novoa. Se ocupó de ello el escultor Adolfo López Rodríguez que había sido recomendado por el pintor Virgilio Mattoni, que según Hernández Díaz, acaso pudo policromar a la señora. La Virgen fue devuelta a su estado original, que es como hoy se contempla, aunque puede sospecharse que la historicista restauración en parte reinventó la imagen, de todas formas de manera muy afortunada. Actualmente se la vista con manto y toca pero estas prendas no ocultan la cara frontal de la efigie.

Además, puede decirse que la Virgen está emparentada artísticamente con una serie de imágenes que se han dado en llamar fernandinas por relacionarlas la tradición con san Fernando. Son todas góticas. Citaré la Virgen de las Batallas, la de la Sede y la de los Reyes –patrona de la ciudad de Sevilla y de su archidiócesis– de la catedral de Santa María de la Sede, la de las Aguas de la colegial del Divino Salvador, la de la Merced del convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Merced –antes de clausura–, la de los Reyes de la parroquia de San Ildefonso, procedente del desaparecido convento Casa Grande de San Francisco de Padres Franciscanos Observantes y la del mismo título del Monasterio de San Clemente de Madres Cistercienses. Todas ellas se encuentran en Sevilla. De fuera de esta

ciudad puede citarse a la Virgen de la Antigua de la catedral de la Asunción de Jaén.

Pasando a un análisis más completo y detenido de la talla puede decirse que es de estilo gótico norteño. Se alza sobre un pequeño sitial. El manto que lleva al cuello aparece terciado sobre las rodillas. Su vestido, que desciende hasta enseñar sólo la extremidad del pie derecho, es rojo y el manto azul, estando los dos estofados. Don José Alonso Morgado nos dice que el rojo alude –como no– a la sangre del Salvador, en virtud de la cual María fue preservada del contagio del pecado original. También nos cuenta que la protección celestial en aquel momento se nos muestra por el color celeste del manto, que, junto con la túnica muestra la modestia, que conserva la dignidad de la persona, y, emanando de un corazón perfectamente ordenado en su interior, aumenta y realza a la demás virtudes. La rosa que enseña en la mano derecha nos muestra que María, rosa mística de la letanía lauretana, rosa de Jericó del libro de la Sabiduría, es la Reina de Todos los Santos delante de los que va por sus virtudes, igual que la rosa aventaja a las restantes flores por su hermosura y fragancia. La actitud del Divino Infante, bendiciendo, nos acerca a la simbología de María Mediadora. A petición de su Madre, Cristo bendice, absuelve, conserva y da toda clase de bienes. Para acabar, el pajarito que el Niño sostiene entre sus manos, hace referencia tanto a Jesús, Señor de la vida y de la muerte, al igual que del ave dispone de nosotros, los hombres, como el alma justa que se entrega en manos del Señor, para que disponga de ella. Puede verse que se trata de todo un tratado teológico –y mariológico–, reunido y resumido en una obra de arte de excepcional valía. Para acabar diré que la imagen destaca por su gracia y belleza, siendo una clásica efigie que imanta los corazones.

Paso ahora a la capilla de san José, esposo de la Virgen y Padre Putativo de Jesús. En esta capilla se encontraba antes del 1936 el archivo y se dedicó al santo cuando se reconstruyo la iglesia por el entonces párroco don Manuel García Martín, gran devoto de san José.

No entraré en el estudio del retablo, pero si diré que en él se veneran la carmelita descalza santa Teresa del Niño Jesús o de Lisieux y el mártir de la confesión, el checo san Juan Nepomuceno. El titular es obra barroca de madera estofada posiblemente del siglo XVIII. Muestra la iconografía del santo itinerante llevando de la mano al Niño. Esta representación tiene precedentes en obras de Juan Martínez Montañés y los montañesinos, especialmente Francisco de Ocampo y Juan de Mesa. En el XVII y XVIII se presenta menos descollando, en cambio, la iconografía que presenta al santo sosteniendo en sus brazos al Niño, tema impuesto por Alonso Cano y luego utilizarían Pedro Roldán y Francisco Ruiz Gijón. José Montes de Oca recuperó la iconografía itinerante en la decimoctava centuria y, en su producción, convivió con una tercera que muestra al Niño en los brazos paternos mas erguido en lugar de recostado. Hay que decir que este último modelo tiene sus antecedentes en las obras protobarrocas de Juan de Mesa y Felipe de Ribas.

La imagen nazarena se encuentra ricamente policromada con bonitos adornos florales, sobre todo en el manto. Llama la atención la disposición de éste que se ve terciado en la parte delantera y recogido por un florón. Ello da lugar a la utilización de numerosos pliegues. El santo se presenta más bien estático contemplando al espectador, mientras que el Divino Infante dirige la cabeza hacia arriba pero no mira directamente a su padre. Desde el punto de vista devocional es una imagen que atrae al espectador, teniendo un sentido devocional muy marcado. Datando del siglo XVIII, es parejo a una corriente de devoción al Padre Putativo de Jesús propiciada, sobre todo, por las recolecciones de la Merced y el Carmen y por la Compañía de Jesús. En estos tres pilares, carmelitas descalzos, mercedarios descalzos y jesuitas, se yergue la devoción josefina. Es sabido la gran devoción que santa Teresa de Jesús le tenía el Glorioso San José, a quien le dedicó muchos de los monasterios que fundó. De todas formas, la talla nazarena no viene de san José de Carmona sino que se encontraba en el templo antes de la quema.

En una hornacina de la capilla se ha venerado María Auxiliadora –hoy depositada temporalmente en la sacristía–, obra de los talleres barceloneses de Sarriá. Fue donada por doña María de los Dolores García Abaurrea. Se trata de una bonita obra con un carácter devocional muy marcado que representa a María, patrona de la Congregación de San Francisco de Sales –Salesianos– y de la Congregación de Hijas de María Auxiliadora –Salesianas–. Ha sido restaurada por Isidoro Villalba Corzo y Antonio Luis Troya Román.

En la capilla se venera también una pequeña efigie de san Expedito que mueve mucho el fervor de los feligreses.

Por último, hay que estudiar la efigie del Santo Cristo del Abandono, ejecutado entre 1985 y 1986 por el imaginero Juan Antonio González García *"Ventura"* ya mencionado, discípulo de Francisco Buiza, por encargo del piadoso párroco don Valeriano Carrero Carmona. Es una efigie de corte neobarroco con una expresividad muy grande, muy propia de su artífice. Destaca también por su fuerte complexión física. El Salvador se presenta vivo, enhiesto en la cruz. La corona de espinas se presenta tallada. Tiene parentesco con el Cristo de la Esperanza, obra del mismo imaginero que se venera en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles y San José de Calasanz del barrio nazareno de Montequinto. La imagen que hoy analizo fue bendecida el Lunes de Pasión, 17 de marzo de 1985. Presidió ese día el víacrucis del Consejo de Hermandades y Cofradías de la ciudad, lo que también ha hecho otros años.

Voy ahora a la capilla del Bautismo. En ella se da culto a Jesús en su Entrada en Jerusalén, obra del imaginero alcalareño, ya nombrado, Manuel Pineda Calderón. La restauró Francisco Berlanga de Ávila, discípulo de Francisco Buiza en 1984. Berlanga cambió mucho la imagen, posiblemente para mejor. Es un Cristo muy bello, con un hermoso y resplandeciente rostro, que logra una notable unción sagrada.

Y ya en los pies de esta nave del Evangelio se venera Nuestra Señora de la Estrella, obra también de Manuel Pineda Calderón de 1960. Es una obra muy conseguida mostrando muy dulcemente este momento intermedio entre el gozo en la Entrada en Jerusalén y la Pasión que ya se adivina. Es un Virgen muy guapa, quizá una de las más de su autor, que se caracteriza por tenerlas muy bellas y repartidas por toda la geografía. En su retablo se veneran a los cuatro evangelistas –Mateo, Marcos, Lucas y Juan–, obra de estilo neobarroco del imaginero Francisco Berlanga de Ávila de 1990.

Las esculturas de la nave de la Epístola

La cabecera de la nave de la Epístola es la capilla de Nuestra Señora del Rosario. En ella se venera esta imagen de gloria de la Hermandad de la Oración en el Huerto, que sustituyó a una anterior bellísima perdida en el incendio de la parroquia. La talla actual dicen algunos que es del siglo XVI. No estoy de acuerdo con esta apreciación. A nuestro entender se relaciona con la estética neoclásica, lo que se ve en el hieratismo de su rostro. Procede del convento de Santa María la Real de Madres Dominicas en Sevilla, hoy residentes en un nuevo monasterio en Bormujos. Su procedencia de un monasterio de monjas denota su carácter de imagen de devoción privada, de las muchas que llenan los claustros de Andalucía y, en general, de toda España. El Niño es obra moderna del imaginero José María Leal Bernáldez y destaca por su preciosismo, su minuciosidad y su belleza formal.

Por esta capilla de Nuestra Señora del Rosario se accede a la capilla de Nuestra Señora del Carmen. Fue bendecida en 29 de agosto de 1954, siendo párroco don José Ruiz Mantero. La titular, de candelero y de poco mérito, tiene, no obstante, un gran interés devocional que prevalece sobre el artístico. Es la segunda imagen de María con más devoción en Dos Hermanas, yendo inmediatamente después de la Virgen de Valme. Procede de la herencia sin testar del anticuario Antonio López Delgado, residente en la calle Real Utrera, y se dio formalmente a la parroquia el 10 de julio de 1963, aunque ya se había aprobado el acuerdo de cesión el 27 de julio de 1953.

Anteriormente ya le rendía culto el pueblo nazareno en la vivienda de dicho anticuario. Una antigua tradición dice que era la imagen de la Virgen del Carmen de la parroquia sevillana de Santa Catalina, tradición, por cierto, que también existe en esta iglesia sevillana. La imagen es bastante tosca pero tiene una expresión afable y devota, siendo quizá esta última característica la que la define, incluso desde el punto de vista artístico. Las manos son toscas. El niño como su Madre tiene un aire afable y devoto.

En la anterior capilla se venera una imagen de serie de la santa monja agustina Santa Rita de Casia, de un valor meramente devocional.

Pasando al crucero, vemos primero en una hornacina la efigie de la Divina Pastora de las Almas, titular de la hermandad sacramental. La imagen fue tallada por el escultor dieciochesco José Montes de Oca en 1743 y vino a la entonces villa el 6 de septiembre de dicho año, siendo depositada en casa de don Alonso de Rivas. La bendijo el 17 de octubre el beneficiado de la parroquia y se colocó al culto en la capilla de San Sebastián el 19 del mismo mes. Puede anotarse que su autor se formó en el taller de Pedro Roldán, pero en él puede advertirse cierto eclecticismo que presenta influjos más lejanos, como los de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa. Es conocido que este escultor rechazó la estética predominante en su época, tardobarroca, por estimarla excesivamente superficial y por ello volvió la vista a los maestros del siglo de Oro. La imagen nazarena es de candelero y sólo tiene talladas rostro, manos y pies. Los ojos son vítreos, las pestañas postizas y lleva peluca. La escultura se encuentra muy restaurada, pero a pesar de todo se aprecian rasgos propios del imaginero, como la barbilla, la disposición y forma de las manos, etc. Mira, por supuesto, al modelo pictórico de Alonso Miguel de Tovar y en el escultórico al de Francisco Antonio Gijón. Tiene un aire rococó, dulce e idealizado, que se aleja un poco del estilo del autor más clasicista y mesurado. De todas formas en notorio el empaque y majestad del imaginero. Ha sido restaurada por Manuel Pineda Calderón y, más recientemente, por Darío Fernández.

En un retablo del crucero se encuentra la bella talla del Sagrado Corazón, obra del escultor Palomares del que desconocemos todo. Le da culto el Apostolado de la Oración. Es una imagen de gran belleza, majestuosidad y empaque. Recuerda a los grandes –por su merito y su empaque– Corazones de Jesús de Enrique Orce de la parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado, de Sebastián Santos de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Almonte y de Antonio Illanes de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Sevilla. Rematando el retablo se encuentran dos ángeles.

A continuación en una repisa puede verse a la imagen de la Virgen de Fátima, donada por don Francisco de Paula Torres Gómez. Es una efigie típica de esta advocación.

La siguiente hornacina cobija una pequeña imagen de vestir de la Milagrosa, estrenada recientemente.

A continuación, se encuentra la capilla de las Benditas Ánimas, donde se veneran la Virgen de los Dolores, Jesús Orando en el Huerto y el Ángel de la Cofradía de la Oración en el Huerto. La imagen del Cristo muestra un intenso dramatismo, lo que contrasta mucho con el ángel. Ya he dicho que su crispado rostro ensangrentado acaso sea el estudio más acabado de un paso de la Pasión que procesiona en la Semana Santa nazarena. Su tez es oscura. El Cristo es obra de 1947 de Manuel Pineda Calderón, sustituyendo a uno del ebanista Miguel Ponce Bancalero, que, a su vez, sustituía al quemado en la Guerra. El ángel es obra de 1940, también Pineda Calderón, y ha sido restaurado por el escultor nazareno Antonio Luis Troya Román. Es una efigie de gran hermosura, rasos dulces y, sobre todo, una inefable serenidad. Es considerada la mejor obra de Pineda entre las muchas que realizó para nuestro pueblo.

En cuanto a la imagen de la Dolorosa de la cofradía, la polémica está servida, pues unos creen que es la antigua restaurada por Manuel Pineda Calderón y otros estiman que es una nueva. En todo caso la restauración o la ejecución de la nueva talla tuvo lugar en 1941. Aunque me inclinó porque la talla actual tiene mucho de la

antigua no quiero entrar en la que es una agria disputa. Sea o no de Pineda, la imagen es muy bella, de dolor mesurado y sereno, siendo una bellísima dolorosa.

La última capilla de la parroquia, la del Santo Entierro, alberga las imágenes de Jesús Yacente, el Resucitado y Nuestra Señora de la Soledad, al cuidado de la cofradía que los tiene por titulares. El Cristo es obra de Juan Manuel Miñarro López de 1995 y destaca, sobre todo por su patetismo, que recuerda más la escuela castellana y concretamente, al imaginero Gregorio Fernández, que a la sevillana. El Cristo cuenta numerosas heridas y abundante sangre. Sustituyó a uno de Olot, que a la vez ocupó el lugar de otro de papelón que servía para la ceremonia del Descendimiento.

El otro titular cristífero es un pequeño Resucitado que puede ser de fines del XVIII o del XIX. Destaca por su serenidad y clasicismo, lo que no quita para que sea una imagen muy devota. Este año de 2023 volverá a salir en procesión, siendo la última vez que lo hizo en 1972, acompañado de la Virgen de la Soledad, vestida con el manto verde y la saya cruda bordada en sedas de la Virgen del Rosario.

También hay que citar a la Virgen de la Soledad que, atribuida durante mucho tiempo, a Cristóbal Ramos, hoy se dice que es obra del siglo XVII. Fue restaurada en 1940 por el artista local José Luis Ferrer de Couto Lamas y en 1986 por el colectivo Ixbilia. Es una talla de gran belleza, teniendo un rostro sereno que lo mismo la hace servible para imagen de penitencia que para imagen de gloria. Tiene el candelero derecho, una policromía de carnaciones rosáceas y un empaque muy notable. Ello hace que sea una de las mejores imágenes de dolorosas de Dos Hermanas.

En el remate del retablo de esta capilla se encuentra una alegoría de la Fe, que antes se veía en el retablo del Sagrario.

Para acabar diré que en la sacristía se da culto a una pequeña dolorosa dieciochesca, donación de doña María Díaz Gómez, y a una Virgen de la Medalla Milagrosa, posiblemente del XIX, y que no se parece en nada a las Milagrosas habituales.

En otra sacristía se venera un magnífico Atado a la Columna, de perfiles roldanescos y que destaca por su patetismo. Llegó a la parroquia después de 1936.

En uno de los salones parroquiales de arriba se encuentra una imagen de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, rodeada de los tres pastores y dos corderos. Fue comprada por la Cofradía del Rosario de la Orden de Santo Domingo en Fátima, en la casa de los misioneros de la Consolata, siendo presidenta de la asociación doña Francisca Hernández Solano y párroco don Juan Manuel García-Junco Caballero. En la subida a estos mismos salones se encuentra la imagen de santa María Magdalena, que era propiedad de la Cofradía del Santo Entierro. No es de mucho mérito pero si lo suficientemente devota. Hacía pareja con un san Juan Evangelista hoy desaparecido.

Por último, voy a decir que en la portada se cobija en una hornacina una imagen de santa María Magdalena, obra de Francisco Berlanga de Ávila.

Y así acabo esta apretada síntesis, que pretende completar mis *Apuntes histórico-artísticos sobre cuatro templos nazarenos y evolución de las devociones en Dos Hermanas*. Desde que salió han habido muchos cambios en la parroquia y ellos también se han mostrado en este pequeño trabajo.

Bibliografía

- CALDERÓN ALONSO, Germán. *Apuntes histórico-artísticos sobre cuatro templos nazarenos y evolución de las devociones en Dos Hermanas.* Dos Hermanas: Ayuntamiento, 1992.
- ___. "La celebración de la Resurrección del Señor en Dos Hermanas". *Tabor y Calvario*, 1990, n. 7, mayo, pp. 33-34.
- ___. "Historia de las Hermandades. Antigua Hermandad del Santísimo Sacramento, de la Divina Pastora de las Almas y Ánimas Benditas del Purgatorio. Parroquia Mayor de Santa María Magdalena. Dos Hermanas". *Tabor y Calvario,* 1990, n. 13, noviembre, pp. 21-32.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio José. "Fray Isidoro de Sevilla y la Hermandad de la Divina Pastora". *Revista de Feria de Dos Hermanas*, 1993, julio, pp. 18-19.

PATRIMONIO DESAPARECIDO. EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN JUNTO A SAN JUAN DE LA PALMA DE SEVILLA EN EL SIGLO XIX

Disappeared heritage. The convent of Conception next to San Juan de la Palma in Seville in the 19th century

Isidro DÍAZ JIMÉNEZ

Resumen

Como gran parte del patrimonio monumental sevillano, durante el siglo XIX, este cenobio sufrió los embates tanto de la guerra primero como de las sucesivas desamortizaciones que se suceden en el país. En este caso, subsistió hasta los años finales del siglo XX, pero ya dedicado a otros usos.

Palabras clave

Concepción junto a San Juan de la Palma, Alonso Cano, Desamortización, Juan de Zumárraga, Felipe de Ribas, Juan Martínez Montañés.

Abstract

Just like a large part of Seville's monumental heritage, during the 19th century this monastery suffered the ravages of both the war and the confiscations that took place in the country. It survived until the last years of the 20th century, but dedicated to other uses.

Keywords

Concepción next to San Juan de la Palma, Alonso Cano, Confiscation, Juan de Zumárraga, Felipe de Ribas, Juan Martínez Montañés.

Desarrollo del convento durante el siglo XIX

Fundado en el siglo XV en la actual calle Feria de Sevilla junto a la iglesia de san Juan de la Palma, el convento sufrió durante el siglo que analizamos en este artículo el devenir propio de otros establecimientos de su naturaleza.[1] Partimos del 17 de agosto 1803 cuando la abadesa y la comunidad se dirigen al arzobispo exponiéndole que habían pasado por unas dificultades que no le habían querido exponer con anterioridad, pero que en este momento se hallaban en una situación de la que no podían salir sin la protección del arzobispo, dado el alza de los precios de los alimentos y la dificultad para cobrar las rentas de las fincas que poseía el convento y que eran su medio de subsistencia. Dicen que para la adquisición de alimentos habían gastado todo lo rentado por los arriendos, por lo que no pudieron realizar las reparaciones necesarias en el convento, con lo que se encaminaba a la ruina inminente. La situación es tan lastimosa, que no podían hacer frente al pago del subsidio extraordinario mandado por el rey,[2] amenazándosele con cobrarlo de las posesiones del convento,[3] lo que agravaría aún más su estado de necesidad. Por ello le solicitan una limosna para hacer frente a todas las necesidades que expresan. El arzobispo pide informe al coadministrador, en este caso el arzobispo de Laodicea, para saber cuánto tienen que pagar por el subsidio real, pero ignoramos si al final se accedió a las pretensiones de la comunidad.[4] Esto nos da una idea de cómo encaraba dicho convento el siglo que nos ocupa.

[1] FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla siglo XIX.* Sevilla. Ediciones Guadalquivir. 1993, p. 186, donde también pueden encontrarse noticias sobre la historia del convento anterior al siglo que nos ocupa.

[2] Para un estudio de las contribuciones eclesiásticas a la hacienda pública durante este periodo, véase EGIDO, Teófanes. *Carlos IV*. Madrid: Arlanza Ediciones, 2001, pp. 189-190.

[3] Sin ánimo de ser exhaustivos y aunque corresponde a un periodo posterior al que ahora estamos tratando, tanto en los Boletines de Fincas Nacionales de la Provincia (BFN) publicados desde 1837 a 1842, como en el Boletín Oficial de la Provincia (BOP) del mismo periodo, sabemos que poseían el cortijo Raviadero, en Paradas (Sevilla) (BOP, n. 1020, de 30 de diciembre de 1837), otro en Marchena (Sevilla) del que ignoramos el nombre (BOP, n. 1020, de 30 de diciembre de 1837), el cortijo Chinilla o Vengagil en Lebrija (Sevilla) (BFN, de 13 de febrero de 1838), así como varias casas en la capital y otras propiedades en diversos pueblos de la provincia.

[4] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 4202, 1803.

De las dificultades que estaba pasando este cenobio nos ilustra el que en 1819 no puede celebrar los oficios de Semana Santa por carecer de medios para ello, por lo que pide una limosna al cabildo catedralicio, la cual se deniega el 21 de marzo de 1819.[5]

Tras las leyes desamortizadoras de 1835 y en virtud de la normativa que exigía un número mínimo de religiosas para mantener abiertos los conventos, el 8 de junio de 1837 al que nos ocupa envían parte de la comunidad del clausurado de las Vírgenes de Sevilla.[6] Este mismo año, la abadesa del convento Sor María de la Concepción Pérez que provenía del citado de las Vírgenes informa al arzobispo que cuando se trasladaron dejaron en poder del párroco de san Nicolás varias alhajas para que se usaran en esta parroquia y que posteriormente sirvieran en la del convento de la Concepción cuando se establecieran en ella, y dado que algunas les hacían falta, solicitaban que el arzobispo ordenara su devolución, escrito del que no nos consta respuesta.

El estado de ruina del convento parece que era evidente situación que se agravó al quitarle los puntales que lo sostenían, por lo que era urgente el reconocimiento del edificio por el arquitecto de la ciudad, para lo que el alcalde solicitaba el 23 de octubre de 1839 al gobernador del arzobispado permiso para la realización de esta visita. Contestado este oficio al día siguiente, se nombra a Francisco de Paula Hatton, secretario de la Visita de Religiosas del Arzobispado para que acompañase al arquitecto municipal a la visita señalada. El 31 de octubre emite su informe dicho arquitecto donde indica que uno de los corredores del patio principal que hace años estuvo apuntalado necesitaba la instalación de tirantes para asegurarlo, y que en la fachada del coro alto se observan "dos grandes quiebras" que si no se restauraban podían arruinarlo. El alcalde pide al gobernador del arzobispado que se realicen las obras indicadas y que se informe al alcalde cuando se finalicen.[7]

[5] AGAS. Gobierno. Asuntos Despachados. 04660. 1819.
[6] Archivo Municipal de Sevilla (AMS). GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Crónica Sevillana*. Manuscrito. T. XLI, f. 55.
[7] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04729, 1839.

El gobernador dirige toda la información a la Junta Diocesana el 6 de noviembre, acordando que el arquitecto José María de Sayas pasase a inspeccionar el edificio e indicase lo más urgente a reparar, presupuestando las reparaciones que remitiría a la secretaría de la Junta. El 29 de noviembre se remite este informe al intendente de rentas de la provincia para que en virtud de la legislación vigente ejecute las obras y las sufrague, lo que se comunica al alcalde el 11 de diciembre de 1839.[8]

Particularmente aciago para la comunidad fue el año de 1841.[9] El 1 de agosto de este año se celebra la última misa por la comunidad dado el deterioro de la iglesia que se hallaba ruinosa trasladándola al interior de la clausura por estar ruinoso y a los pocos días se empezó a derribar,[10] dado que la situación del edificio "exigen ya imperiosamente, amenazando la seguridad del público, o su reparación o su completa demolición".[11] Además y a consecuencia del terremoto del 3 de agosto, se abrió la pared y techumbre de la iglesia por lo que como ya hemos visto hubo que derribarla, acabándose esta obra en septiembre. Como dijimos anteriormente, en noviembre de este año habilitaron una pequeña iglesia en un dormitorio donde colocaron tres altares, situando en el principal la imagen pétrea de la Concepción que estaba en la puerta de la iglesia, atribuida a Cano mientras que en los otros dos altares situaron pinturas. También colocaron en esta estancia las colgaduras y ángeles lampareros, dividiendo el dormitorio para, colocando la reja del coro alto de la derribada iglesia, situar otro. González de León nos dice que lograron una iglesia muy pequeña, con una incómoda entrada "pues era necesario subir una escalera agria, y entrar por un postigo pegado al altar mayor".[12]

[8] *Ibíd.*

[9] González de León da fechas distintas en su obra manuscrita y en la impresa. En la primera habla de 1841, aunque el día de la semana y mes es el mismo, pero en la impresa da el año 1840. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta M. N. Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Graficas del Sur, 1973, p. 215 (reimpresión).

[10] AMS, GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Crónica Sevillana*, T. XLV, f. 87.

[11] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04749, 1845. Este mismo documento se hace eco del deterioro de la iglesia a consecuencia del terremoto, "hasta el punto de quedar inservible y haberse tenido que habilitar una pieza en que con más devoción que decoro se celebra el Santo Sacrificio de la Misa y los Divinos Oficios".

[12] AMS, GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Crónica Sevillana*, T. XLV, ff. 115-116.

Sabemos que a 5 de octubre de 1842 habitaban el convento 32 religiosas, 24 de la Concepción y 8 provenientes del convento de las Vírgenes.[13]

Hemos de esperar hasta noviembre de 1845 para el estreno de la nueva iglesia fruto de la "piedad sevillana", bendiciéndose la misma,[14] concretamente el 6 de diciembre del citado año, con una función donde cantó un Te Deum y la misa el visitador de monjas "por lo que asistió todo el aparato de la Catedral, después siguió toda la octava de la Concepción con algunas funciones".[15]

El 9 de enero de 1851 vuelven a reclamar las religiosas del convento de las Vírgenes, las alhajas que dejaron al párroco de san Nicolás, especificando que fueron "un incensario de plata, dos cálices de plata todos sobredorados, y un copón grande y otro chico también de plata los dos y sobredorados", los cuales los necesitaban para la realización de los cultos. Además pedían la devolución del órgano, donación de un particular, que por la rapidez de su traslado, fue llevado al convento de santa María de los Reyes de la capital. El 20 de enero informa el párroco de san Nicolás que estos objetos se conservaban en su parroquia, mientras que el órgano fue trasladado al convento de santa María de los Reyes por orden de Nicolás Maestre, a la sazón gobernador eclesiástico. Ignoramos si se devolvieron estos objetos.[16]

---

[13] AGAS, Asuntos Despachados, 04070, 1842.

[14] GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Crónica Sevillana*, T. XLIX, f. 100. Parece que en la reconstrucción del edificio jugó un papel importante Joaquín Auñón, ya que en la solicitud de las gradas del altar mayor de la iglesia del Carmen las pide "para colocarlas en el convento de religiosas de S. Juan de la Palma, cuya obra estoy concluyendo", aunque esta petición no obtiene respuesta. AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04750, 1845. Posteriormente sería alcalde de la ciudad (1866-1868), aunque en estos momentos era concejal. CONTRERAS RODRIGUEZ-JURADO, José. "De los Asistentes a los Alcaldes Constitucionales" en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, p. 265. También sabemos que entre otros cargos ostentó el de director de la Compañía del Guadalquivir y diputado provincial, avecindado en la calle Jesús, número 9. MORILLAS Y ALONSO, Victoriano. *Guía General de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1860, p. 270.

[15] GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Crónica Sevillana*, T. XLIX, f. 103.

[16] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04766, 1851. El 28 de octubre de 1853 vuelven a reclamar el órgano, el cual se le devuelve por orden del secretario del cardenal, de fecha 20 de noviembre de 1854. *Ibíd*., 4208, 1853. No quedó zanjado aquí el asunto del órgano, puesto que el 14 de diciembre de 1854 vuelven a pedirlo, concediéndosele de nuevo el 20 de diciembre de este año. AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 04777, 1854.

El 28 de noviembre de 1853 la superiora del convento vuelve a solicitar la inspección del maestro mayor del arzobispado para que reconociese y confeccionara un presupuesto de las obras necesarias para la reparación del convento.[17] No tenemos noticias de si se efectuó esta visita ni si se realizaron las obras necesarias, pero sí de unas comenzadas el 11 de abril de 1860, que importaron 7502,2 reales y que afectaron al parecer a los dormitorios, ya que en la cuenta de la misma se haya una partida destinada a "clavazón gastada en la composición de los dormitorios del convento…".[18] No debieron ser suficientes estas obras, puesto que este mismo año, concretamente el 20 de julio el alcalde García de Vinuesa[19] se dirige al cardenal informando del mal estado que presentaba el convento, solicitando al prelado que diera las órdenes para que la fachada se enluzca y blanquee cuanto antes "por exigirlo así el ornato público.[20]

Los problemas del edificio debieron continuar ya que el 4 de mayo de 1864 sor María Antonia de la Purificación, profesa en el convento se dirige al Cardenal exponiendo que la celda donde vive estaba "en un estado tal de deterioro, que está persuadida de su inmediata ruina, sino se acude con oportunidad a repararla". Este asunto se lo comunicó a la Superiora del convento, la cual no disponía de fondos para solventar la reparación, al igual que la peticionaria, que con la pensión de cuatro reales asignada por el Gobierno debía hacer frente a su subsistencia y a la de su madre ya anciana. Por ello solicita al Cardenal como limosna "ocho o diez duros" para la reparación de su celda, sin que sepamos si se atendió o no esta petición.[21]

Con posterioridad, y ya inmersos en los sucesos revolucionarios de 1868, en la sesión de la Junta Revolucionaria de Sevilla celebrada el 20 de septiembre de este año, se acuerda la incautación de varios conventos como el de las Mínimas de la calle Sierpes,

[17] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 4208, 1853.
[18] AGAS, *Ibíd.*, 04208, 1860.
[19] Juan José García de Vinuesa, alcalde de Sevilla entre 1859 y 1865, que "encarnó el espíritu emprendedor de la Sevilla burguesa en la fase estable de la Unión Liberal (1859-1865)". BRAOJOS GARRIDO, Alfonso. "El Ayuntamiento de Sevilla en los siglos XIX y XX" en *Ayuntamiento de Sevilla..., op. cit*, p. 69.
[20] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04794, 1860.
[21] AGAS, Órdenes Religiosas Femeninas, 04209, 1859.

Dueñas, Socorro, santa Ana, san José, san Leandro y santa Isabel, y aunque en principio no aparece el de la Concepción entre los relacionados, se acuerda que si no es posible incautarse de estos edificios por la existencia de derechos de particulares sobre los mismos, se proceda a incautar "otros de los que se hallen en los sitios más céntricos de la ciudad, dando preferencia al de la Concepción de san Juan de la Palma…".[22]

En la sesión del Ayuntamiento de la ciudad celebrada el 3 de octubre de 1868 se suprime el convento y se comunicaba estar en estudio la apertura de una calle. Nueve días después, las religiosas abandonaban el convento para alojarse en el de santa Inés de Sevilla, quedando el templo y convento en manos de una comisión del Ayuntamiento. Las religiosas fueron trasladadas en coches proporcionados por el Ayuntamiento "guardándose el decoro y modestia que ha sido posible en circunstancias tan anormales" acompañadas de una comisión nombrada por el Ayuntamiento y otra nombrada por la jurisdicción eclesiástica que participaron "en todas las traslaciones, y le ha prestado cuantas deferencias y atenciones han estado de su parte".[23]

La existencia de estos derechos de propiedad de particulares sobre los bienes a incautar hace que el 6 de octubre de 1868 el Ayuntamiento acuerde no suprimir los conventos de san Leandro y el Socorro, cambiándolos por los de la Concepción y santa María la Real.[24]

En la reunión municipal de 7 de noviembre se accede a la cesión del ex convento a varios vecinos de la parroquia de san Juan de la Palma para reuniones patrióticas. En el cabildo de 17 de noviembre, la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos estimaba

[22] *La Andalucía*, n. 3310, de 1 de octubre de 1868 [en línea]. [consulta: 18-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[23] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04819, 1868. Según *La Andalucía*, en este momento habitaban el convento 24 religiosas. *La Andalucía*, n. 3313, de 4 de octubre de 1868 [en línea]. [consulta: 18-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[24] *La Andalucía*, n. 3313, de 6 de octubre de 1868 [en línea]. [Consulta: 18-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

que el convento de la Concepción carecía de carácter monumental, aunque solicitaba el traslado de los azulejos y de otras piezas, que no enumera, al Museo. En cabildo de 28 de noviembre de este año se trata de las solicitudes de uso de diversos conventos, como el que nos ocupa. A éste se pretendía trasladar la Congregación de Señoras Hijas de María Santísima de los Dolores, conocida popularmente como las Arrepentidas,[25] o bien la instalación de la Escuela Normal de maestras, situada en este momento en el ex convento de san Diego de la calle S. Eloy, donde no podía continuar puesto que se iba a abrir una nueva calle entre la de las Armas y san Eloy que afectaba a este inmueble.[26] La Comisión de Instrucción Primaria acordó que se desestimara la pretensión de las Arrepentidas "hasta el punto de proponer al Municipio que desista de ocupar con escuelas la iglesia de san José" unida en ese momento al local ocupado por las Arrepentidas, porque así lo exigió el gobernador de la provincia, y ceder a la congregación "la dicha iglesia para efectos de su instituto". La corporación aprueba destinar el convento a Escuela Normal de maestras, sin perjuicio de abrir en su día la nueva calle entre la plaza de san Juan de la Palma y la calle Menjíbar, además de situar en el ex convento un juzgado municipal.[27]

En la sesión de 3 de diciembre se revisa la anterior decisión y se concede a las Arrepentidas este convento, a condición de establecer en este local una escuela elemental completa de instrucción pri-

[25] Institución fundada el 22 de julio de 1859 por el padre Francisco García Tejero para atender básicamente a mujeres atrapadas en la prostitución, trasladándose el 1 de octubre de su inicial sede en la calle san Felipe 18 al extinguido convento de Mercedarios Descalzos de propiedad particular y al que pagaban un alquiler de 1200 reales mensuales. Para la admisión en la institución era necesario "tener resolución de apartarse de la mala vida", estar sanas y con una edad entre los 12 y 26 años. Los padres debían dar la autorización para el ingreso y ellos y sus hermanos eran los únicos que podían visitarlas en los días permitidos "siempre que no sean ellos la causa de su extravío".
La finalidad de la institución era formar a estas jóvenes para que "un día sean virtuosas y vivan del trabajo de sus manos", habiendo salido de la misma ya varias jóvenes "unas para contraer matrimonio, otras reconciliadas con sus familias, otras destinadas al servicio doméstico, y todas llenan bien sus varios destinos". GOMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1865*. Sevilla: La Andalucía, 1865. pp. 257-258. En 1870 ya aparecen establecidas en el convento de santa Isabel. *Guía..., op. cit.*, 1870, por lo que pensamos que en realidad esta congregación no llegó a usar el ex convento de la Concepción.

[26] Sería la futura calle de Riego, el caso es que hasta fin de siglo sigue establecida en la calle san Eloy la Escuela Normal de Maestras. Véanse las Guías de Gómez Zarzuela de diversos años.

[27] AMS, Conventos y ex conventos, 270, 1868.

maria para niñas pobres, gratuitas, niñas elegidas por el alcalde o el presidente de la Junta de Primera enseñanza, que inspeccionaría este establecimiento para comprobar que se cumplían las condiciones de la cesión, pero sin que el Ayuntamiento tuviera que proporcionarle subvención alguna. Además, si algún día se aboliese la Congregación a la que se le había otorgado el ex convento o no cumpliera las obligaciones que antes hemos indicado, el local volvería al Ayuntamiento para dedicarlo a fines de utilidad pública. Esto sin abandonar la idea de abrir la calle que antes hemos mencionado ni de establecer el juzgado municipal que se había pensado. Por el contrario, la Escuela Normal de Maestras se establecería en la iglesia de san José "sita en la calle del propio nombre", cambios que no llegaron a ejecutarse.

Durante esta misma sesión se da lectura al proyecto elaborado por Juan Talavera[28] para la construcción de una calle que pasara "por el suprimido convento de la Concepción, junto a la iglesia de san Juan de la Palma con la de Menjíbar", con un plazo de ejecución de dos meses bajo el tipo de "seiscientos sesenta y siete escudos quinientas cincuenta milésimas", es decir la diferencia entre el gasto efectuado para la realización de la calle y el aprovechamiento de los materiales de derribo. El contratista tenía que resanar las paredes de las entradas de maderas y demás desperfectos que presente y levantar tapias de cuatro metros de altura en las líneas de la nueva vía, debiendo trasladar por su cuenta los escombros. Debían los que acudieran a la licitación depositar una fianza de sesenta escudos para participar en la misma y pagar el remate cuando se acabara la obra. Dicha calle debía tener cinco metros de ancho, según la propuesta de Talavera.[29]

Posteriormente en el cabildo de 5 de diciembre se somete a informe de la comisión de ornato una moción del edil Reyes Delga-

[28] Juan Talavera y de la Vega (1832-1905), que consigue el título de arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 17 de noviembre de 1856 "no llegó a ser Arquitecto Municipal incluso conociendo la trama del municipio mejor que nadie", parece que por ser concejal del Ayuntamiento. SUAREZ GARMENDÍA, José María. *Arquitectura y Urbanismo en al Sevilla del siglo XIX*. Sevilla; Diputación de Sevilla, 1987, pp. 255-259.

[29] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 347, 1868.

do donde exponía la ventaja de alinear la acera de la calle del Caño Quebrado desde la esquina de la de Menjíbar hasta la que forma la parroquia de san Juan de la Palma con el ángulo de la calle Regina, según la alineación aprobada para estas vías, demoliendo para ello la parte necesaria de la entrada de la indicada iglesia al igual que las edificaciones adosadas al muro del templo, incluso un trozo del ex convento de la Concepción, dado el exiguo costo de esta obra.[30]

En el cabildo de 22 de diciembre se lee la petición del gobernador provincial donde, entre otros pide las llaves del convento de la Concepción para reconocerlo y dedicarlo a las "atenciones de la guarnición de esta plaza". Se acuerda contestarle que ya se están instruyendo los expedientes oportunos para conseguir estos locales para destinarlos a fines de interés general y especialmente para escuelas gratuitas, las cuales ya estaban en servicio en algunos de ellos y a punto de abrirse en otros.[31]

Ya el 29 de diciembre se lee en la reunión capitular la solicitud de la superiora de la Congregación de Hijas de María Santísima de los Dolores donde pedía que se le entregasen varios objetos de los conventos e iglesias suprimidas para la instalación de las escuelas que debería abrir en el convento de la Concepción, como hemos visto más arriba. Ante el deseo de los munícipes de que cuanto antes comenzaran a funcionar estas escuelas, acordó que se le facilitasen los elementos que pedía en su solicitud "de entre los que existan en los almacenes municipales o en los de los enseres de los suprimidos conventos religiosos".[32]

En la reunión capitular de 18 de febrero de 1869 se daba cuenta de la aprobación, por parte del Gobernador Civil de acuerdo con la Diputación provincial, de las cláusulas indicadas para la aper-

[30] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 351v., 1868.
[31] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 370, 1868. Hasta 1874 no tenemos constancia de la apertura de estas escuelas gratuitas, como veremos más adelante. GOMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla… para 1874*, p. 178.
[32] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 391, 1868. Como hemos indicado más arriba, pensamos que esta institución no llegó a establecerse en el convento concepcionista, aunque las escuelas se abrirían bajo tutela municipal.

tura de la calle que atravesando el suprimido convento comunique directamente la plaza de san Juan de la Palma con la de Menjíbar, aunque respetando el proyecto del arquitecto provincial. El Ayuntamiento acepta la variación y dispone el anuncio de la subasta de la obra para el día ocho del mes siguiente a las ocho de la mañana en las Casas Capitulares.[33] Pero en la sesión de 9 de marzo se suspende la subasta antes indicada porque dicha obra afectaba al convento, propiedad del Estado, por lo que había que esperar a la incoación de un expediente de expropiación de dichos terrenos.[34]

El 18 de marzo de 1869 leemos en prensa la publicación de una orden de la Dirección General de Propiedades y Derechos del Estado de 20 de enero de este año, convocando la subasta de las fincas donde se localizaban varios conventos, entre los que se encontraba el de la Concepción el día 28 de marzo. La subasta se haría sólo en Sevilla ante el Gobernador Civil de la provincia, el administrador de la Hacienda Pública y el correspondiente escribano que diera fe pública de lo ocurrido. Los pliegos de condiciones estarían a disposición de los interesados en la Administración de Hacienda, saliendo a subasta la iglesia y convento que nos ocupa "bajo el [tipo] de 1608 escudos",[35] subasta que como veremos a renglón seguido o no se realizó o quedó desierta, por lo que hubo que repetirla.

El 1 de junio de 1869 se publicaba en el Boletín Oficial de Propiedades y Derechos de la Provincia de Sevilla la subasta del lote compuesto por el ex convento de la Concepción que comprendía la iglesia con entrada por el callejón que comunicaba la plaza de Menjíbar con la de san Juan de la Palma. Se nos dice que lindaba por la

[33] AMS, Actas Capitulares, Lib. 96, ff. 87 y 87v., 1869. Según Tassara, la calle no se llevó a efecto. TASSARA Y GONZALEZ, José María. *Apuntes para historia de la Revolución de septiembre del año de 1868 en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000, p. 125. La no construcción de la calle proyectada fue objeto de crítica en un artículo de *La Andalucía*. *La Andalucía*, n. 3444, de 13 de marzo de 1869 [en línea]. [consulta: 22-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[34] AM, Actas Capitulares, Lib. 96, f. 126, 1869. El 7 de marzo se reúne en el convento la Asociación de la Juventud Republicana "para proceder a la elección por sufragio universal de la Junta Directiva". *La Andalucía*, n. 3439, de 7 de marzo de 1869 [en línea]. [consulta: 28-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[35] *La Andalucía*, n. 3348, de 18 de marzo de 1869 [en línea]. [consulta: 28-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

derecha con la citada plaza de Menjíbar, por la izquierda con la ex parroquia de san Juan de la Palma y por la espalda con la calle del Caño Quebrado. Se calculaba su superficie en 2.126 metros con 60 decímetros, donde se incluían los muros y medianerías, distribuidos en patios, habitaciones, iglesias y otras dependencias. Se excluye en dicha superficie el callejón antes indicado. La tasación de todo lo anterior había sido realizada por los peritos Eduardo García Pérez y Francisco Escudero,[36] resultando la suma de 42.532 escudos en venta y 1.095 en renta, por lo que fue capitalizada por la Administración de Hacienda Pública en 19.710 escudos.[37]

Como hemos dicho anteriormente, uno de los usos de la iglesia fue la instalación de unas escuelas públicas primera enseñanza. En el diario *La Andalucía* de 18 de octubre de 1873 se informa que en breve se realizarían las obras necesarias para habilitar "el local que fue iglesia del convento de la Concepción" a los fines antes indicados,[38] anunciando en el número correspondiente al 21 de noviembre del inicio de las obras.[39] Sin embargo, el 25 de diciembre se publica la paralización de dichas obras, sin señalar el motivo de la paralización, expresando el periódico su protesta por la suspensión de la obra, dado que el establecimiento era "tan necesario en una zona tan populosa como en la que se encuentra enclavado y que hasta ahora carece de Escuelas gratuitas".[40] Hay que esperar hasta el número de 12 de junio de 1874 para el anuncio de que en julio se abrirían las escuelas municipales para niñas "que se están habilitando en el piso principal de la que fue iglesia del convento de la Concepción de san Juan de la Palma", dado que la escuela de niños, situadas en el mismo local hacía ya dos meses que estaban abiertas y "asiste a ella un considerable número de alumnos".[41]

[36] Eduardo García Pérez figura como arquitecto en la guía de 1869, domiciliado en la calle santa Ana, número 1. Francisco Escudero aparece en la misma Guía como maestro de obras, avecindado en la calle Negro, número 1. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla… para 1869*, pp. LX y CXI, respectivamente.
[37] AMS, Clasificación Alfabética, Conventos y ex conventos, 270, 1869.
[38] *La Andalucía*, n. 4906, de 18 de octubre de 1873 [en línea]. [Consulta: 13-08-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental
[39] *La Andalucía*, n. 4935, de 21 de noviembre de 1873 [en línea]. [Consulta: 14-08-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental
[40] *La Andalucía*, n. 4964, de 25 de diciembre de 1873 [en línea]. [Consulta: 16-08-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental
[41] *La Andalucía*, n. 5102, de 12 de junio de 1874 [en línea]. [Consulta: 24-08-2020]. Disponible en: https://

Con lo expuesto hasta aquí no acaba la historia del inmueble del convento de la Concepción junto a san Juan de la Palma, puesto como veremos más adelante su historia ya con otros usos, se extiende hasta bien entrado el siglo XX.

Patrimonio artístico

La única descripción de la iglesia, y parca por cierto, con que contamos nos la proporciona González de León para quien era de mediano tamaño, de una nave dividida por rejas "según el estilo de las monjas para formar sus coros", con capilla mayor separada por un "grande arco", con su media naranja. Seguía diciendo que al convento, aunque no muy grande no le faltaban "comodidades, patios claustrados, dormitorios, enfermería y demás puntos necesarios".[42]

Esta iglesia fue reconstruida a partir de 1625, siguiendo unas trazas conjuntas de la misma proporcionadas por Miguel de Zumárraga, arquitecto de la Catedral y Diego Gómez, arquitecto de los conventos del arzobispado, que propusieron una reedificación casi completa. La obra se tasó en 8.000 ducados. Parece que hubo un segundo proyecto o modificaciones porque la contratación que realizan en 1627 Juan de Segarra y el albañil Antonio Rodríguez se realiza sobre unas condiciones dadas por Andrés de Oviedo. En 1629, concretamente en marzo, se concluye la obra.[43]

Poseía dos claustros uno pequeño de ladrillo y estilo mudéjar muy parecido al del monasterio de san Isidoro del Campo que debió labrarse hacia 1518 por doña María Esquivel, sobrina de la fundadora. El segundo se construyó durante el mandato de la abadesa doña Ana Termiño, hacia 1588, compuesto por arcos sostenidos con columnas de mármol, con barandaje de hierro en la parte alta.[44]

---

www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[42] GONZÁLEZ DE LEON, F. *Noticia artística…*, *op. cit*., pp. 215-216.

[43] Miguel de Zumárraga (h. 1550-1630), Andrés de Oviedo (h. 1580/88-1632). Para un estudio detallado de la participación de Zumárraga en la obra, véase CRUZ ISIDORO, Fernando. *El arquitecto Miguel de Zumárraga,* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2020 pp. 136-138.

[44] FRAGA IRIBARNE, Mª L. *Conventos femeninos…*, *op. cit*., p. 202.

Estos dos claustros y algunas dependencias interiores se conservaron hasta principio de la década de los setenta del siglo pasado, convertidas en casas de vecindad. En 1964 se emite un informe técnico de ruina, aunque el edificio seguía en pie en 1969.[45] Según la descripción antes indicada de González de León, en el interior de la iglesia se situaría el retablo mayor,[46] obra de Felipe de Ribas, y otros dos dedicados a los santos Juanes, de los que el dedicado a san Juan Evangelista era obra de Juan Martínez Montañés,[47] en cuanto a la talla y ensamblaje, mientras que Vasco de Pereira se ocuparía del dorado y estofado.

En la ya citada obra de González de León se hace referencia a unos frescos descubiertos durante las obras de reparación del convento en 1840, diciendo que "al derribar se han encontrado por muchos sitios las paredes pintadas de bellísimos frescos, que estaban cubiertos y oscurecidos".[48] Conservamos un conjunto pictórico mural correspondiente al techo de la sacristía que representa la aparición de la Inmaculada, san Francisco y san Antonio de Padua con el Niño a santa Beatriz de Silva, pintura atribuida a Andrés Rubira, mientras que la franja que lo rodea se atribuye a Pedro Tortolero, todos seguidores de Domingo Martínez.[49]

Continuando con el patrimonio del convento, comenzaremos hablando de la imagen pétrea de la Concepción situada en la puerta de acceso a la iglesia del cenobio. A consecuencia del terremoto

[45] MUÑOZ NIETO, Enrique e IZQUIERDO MORENO, Rocío. "Una desconocida pintura mural sevillana de mediados del siglo XVIII. Del convento de concepcionistas de san Juan de la Palma al Museo de Bellas Artes de Sevilla". *BSSHA*, 2020, n. 86, p. 310. Pueden verse unas fotografías de los restos del convento, ya convertido en corral de vecinos en COLLANTES DE TERÁN, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis. *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1999, pp. 280-283.

[46] Felipe de Ribas (1609-1648), contrata el retablo mayor junto con Francisco Terrón en marzo de 1638, además de la realización del monumento eucarístico para el convento. Para un análisis de esta obra y de su accidentada historia después del cierre del convento, véase DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo* XVII. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, pp. 286-294.

[47] Juan Martínez Montañés (1568-1649). Según Hernández Díaz, este retablo se ejecutaría en 1602. Véase HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Martínez Montañés*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1992, p. 50.

[48] GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística…*, *op. cit*., p. 215.

[49] Andrés Rubira (¿-1760), Pedro Tortolero (¿-1767), Domingo Martínez (1688-1749). Véase MUÑOZ NIETO, Enrique e IZQUIERDO MORENO, Rocío. *Una desconocida pintura mural sevillana…, op. cit.*, pp. 310-315.

de 1841 que ya hemos comentado, el Jefe Superior Político de la provincia se dirige al gobernador eclesiástico para interesarse por el destino de esta obra, solicitando el 14 de septiembre de este año "el título de donación hecha al convento por su autor Alonso Cano, y que Vs. dice obra en el archivo", advirtiendo de que al ser esta "una obra maestra que da honor a esta nación en que se produjo, se cuide de no darle algún destino que pueda deteriorarla en lo más mínimo", mientras se acordaba su traslado al Museo o bien la permanencia en el convento en caso de ser de su propiedad. Esta petición se hace a Francisco Hatton, Secretario de la Visita de Religiosas. Como sabemos, dicha talla permaneció en el convento hasta su traslado a la iglesia de la Concepción de Sevilla.[50]

También, de 1841 es la concesión a la comunidad de las Vírgenes, que como hemos visto fue trasladada al convento que nos ocupa, de una imagen de san José para colocarla en un altar del convento de la Concepción.[51]

El 25 de marzo de 1845 el teniente primero del Ayuntamiento se dirige al gobernador eclesiástico solicitándole, procedente de la clausurada iglesia de Santiago de la Espada de Sevilla, el retablo de san Agustín, el situado en su frente, la reja del presbiterio, la reja grande que divide la iglesia, los dos púlpitos, la sillería y facistol del coro alto, el manifestador, los candeleros que haya y las vidrieras y alambrados de las ventanas. Posteriormente pedirá también las gradas del presbiterio que eran de mármol, la puerta de la sacristía y la frontera a ésta, el tenebrario y el monumento. Finalmente, se le conceden los dos retablos, un púlpito, la sillería, el manifestador, el

[50] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 04208, 1841. Al año siguiente existe una extensa documentación sobre dónde debería situarse la imagen, si en el museo o en el convento. Véase AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04740, 1842. Según González de León, después de la restauración de la iglesia, la imagen se colocó en el coro. GONZÁLEZ DE LEON, F. *Noticia artística…, op. cit.*, p. 107. Esta imagen de la Concepción fue esculpida entre 1626-1628 cuando se reedificaba la iglesia. Ponz indica que contaba con un pedestal donde aparecía la firma de Alonso Cano, pedestal que se ha perdido. La tradición afirma que Cano (1601-1667) regaló la talla al convento después de que el cliente al que en principio iba destinada le regateara el precio fijado. GARCIA LUQUE, Manuel. "Alonso Cano escultor. Una nueva visión de un viejo problema" en *Triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018, p. 25.

[51] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 04208, 1841.

monumento, las rejas y las gradas de mármol.[52] Todas estas peticiones se debían al estado en que se hallaba la iglesia de la Concepción donde sólo había "el escombro y el retablo mayor",[53] y nos da una idea de cómo quedó el convento tras el terremoto.

A las dos de la tarde del día 4 de julio de 1845 se desploma la nave principal y la lateral izquierda de la iglesia del convento Casa Grande del Carmen de Sevilla, provocando su ruina. Esto sirve de óbice para que varias iglesias y conventos soliciten algunos de sus elementos decorativos. El 18 de julio de este año se solicitan para el convento de la Concepción los altares de san Vicente y san Emilio, así como la reja del presbiterio, "lo que se le concede al día siguiente.[54]

El 29 de octubre de 1845 aún no se había completado la decoración de la iglesia y al mismo tiempo se había cerrado la capilla que hacía las veces de iglesia, por lo que las religiosas rechazan la celebración del jubileo en su templo.[55]

El 30 de diciembre de 1852 se le hace entrega a la presidenta del convento por orden del cardenal, de las efigies de san Joaquín y santa Ana, procedentes del desaparecido convento de san Agustín de esta ciudad,[56] lo que se confirma al año siguiente.

Durante el año 1857 se produce un intercambio de correspondencia entre el gobernador eclesiástico y la secretaría del duque de Montpensier, dado que este último reclama varios enseres que pertenecieron al suprimido templo de Santiago de la Espada para la decoración del capítulo de las Órdenes Militares establecido en la iglesia de san Benito de Calatrava cuya restauración se estaba acabando. Dado que al convento que nos ocupa fue a parar la sillería de coro de dicha iglesia, se le hace entrega de la misma para la

[52] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04749, 1845.
[53] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04749, 1845.
[54] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04750, 1845.
[55] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04750, 1845.
[56] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04773, 1853.

decoración de san Benito aunque se hallaba "en un estado inútil" el 19 de febrero de 1857.[57]

De 1859 data una noticia referida a la donación por parte de Manuel López Cepero de un cuadro representando un crucificado, con motivo de la ruina de la iglesia que ya hemos indicado. Esta donación se realizaba a condición de que si por algún motivo la iglesia fuera destruida, el cuadro pasaría a pertenecer a la Catedral, lo cual iba a formalizarse mediante escritura pública y se autoriza el 19 de octubre de 1859.[58]

Podemos deducir de todo lo anterior que de resultas del terremoto acaecido en 1841, sólo quedó útil el retablo mayor, dada la cantidad de obras que solicitan en diferentes momentos las religiosas de la Concepción para completar la decoración de la iglesia y dependencias conventuales.

Con esto llegamos a 1868 donde se produce la incautación del convento por parte de la Junta Revolucionaria. En el acta de incautación firmada el 17 de octubre de 1868 se realiza por Laureano de las Conchas,[59] alcalde tercero y el regidor José de los Reyes con el correspondiente escribano que levantaba el acta. Se dice que la iglesia se hallaba "completamente destruida, arrancados todos sus altares con inclusión del mayor y la reja del coro bajo", en el cual no había más que vestigios que demostraban al igual que en la iglesia "que aquellas ruinas son recientes". En el coro alto se anotaba el mismo estado de ruina aunque existía la reja, pero sólo quedando los huecos donde anteriormente se alojaban las efigies y cuadros. Mientras el interior del convento tenía "completas sus puertas y ventanas, a excepción de alguno que otro pequeño destrozo, que en algunos puntos del edificio había".[60]

[57] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04786, 1857.
[58] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Femeninas, 4209, 1859.
[59] En la Guía de 1866 aparece como propietario de una quincalla donde vendía diversos artículos en la calle Sierpes de Sevilla, 105. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía de Sevilla… op. cit.*, *1866*, p. XXII.
[60] AMS, Colección Alfabética, Conventos y Ex conventos, 272, 1868.

El sacristán del convento Manuel Viera le declaró a la comisión del Ayuntamiento que "los altares, efigies y cuadros de la iglesia de este convento se trasladaron en virtud de orden de la abadesa al convento de santa Inés", salvo un retablo de san Antonio que pertenecía a un caballero de nombre Manuel que habitaba en el palacio de las Dueñas a donde se trasladó dicho retablo.[61] Por su parte, indica que la reja del coro estaba en poder de un maestro cerrajero cuyo nombre se ignoraba pero que vivía en el muro del Valle, aunque al margen se aclara que dicha reja se entregó al ecónomo.

Una vez comprobados estos extremos se hizo entrega del edificio al regidor José Reyes Delgado para que junto a Guillermo White[62] hicieran el inventario. También se indica que una imagen de san José la poseía José María de Mesa, a la sazón capellán del presidio de san Agustín Además el mencionado sacristán tenía en su domicilio el monumento "de madera, lienzo y papel" el cual se lo dieron para que también lo llevara al convento de santa Inés y que lo trasladará en cuanto se le indique.[63]

En los almacenes municipales, sin que podamos indicar la fecha exacta, pero sí que fue en este año de 1868 se relaciona la entrada de dos rejas de hierro del presbiterio del altar mayor, dos lápidas de mármol, una cruz del mismo material, otra de hierro, la talla de la Inmaculada de Cano junto con dos campanas medianas y una esquila,[64] todo procedente de este convento.

En noviembre de 1868, concretamente el día 20 se dirige al gobernador eclesiástico sor María de los Reyes Morales Gallegos presidenta que fue del suprimido convento de las Dueñas reclamando una talla de Nuestra Señora del Rosario, propiedad de una de sus religiosas y que estaba en poder de las religiosas de la Concepción.

[61] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04819, 1868. Según una relación que se eleva al gobernador eclesiástico de los objetos existentes en las iglesias y conventos suprimidos, sin fecha pero que se encuentra en este legajo, se afirma que este retablo de san Antonio se trasladó al palacio de las Dueñas de Sevilla.

[62] Véase RAYA RASERO, Rafael. *Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la Revolución de 1868*. Sevilla: ASADEMES Ediciones, 2006, pp. 91-98.

[63] AMS, Colección Alfabética, Conventos y Ex conventos, 272, 1868.

[64] AMS, Colección Alfabética, Conventos y Ex conventos, 271, 1868.

En la misma reclamación, menciona otras obras, pero no queda claro si estaban en poder de las religiosas de la Concepción o no, para que les sean devueltas al convento de santa Paula de Sevilla, donde a la sazón residían, petición autorizada por dicho gobernador el 17 de diciembre de 1868.[65]

El 24 de diciembre de 1868 parece que se deniega a la Congregación de Hijas de María Santísima de los Dolores una imagen de Virgen de los Dolores, proveniente del Oratorio san Felipe Neri y que se encontraba en la parroquia de san Pedro de la ciudad, para colocarla en el altar mayor de la iglesia de la Concepción, escudándose el párroco de san Pedro en que en cualquier momento la iglesia del convento podría dedicarse a otro uso distinto del cultual.[66]

El 20 de junio de 1869, la abadesa de la Concepción, ya establecida en el monasterio de santa Inés de Sevilla, recibe de Manuel Sousa y Castro, administrador del almacén establecido en la iglesia de san Hermenegildo de la misma ciudad, una imagen de la Concepción para darle culto en el monasterio de santa Inés.[67]

Por último, el 9 de abril de 1875, las integrantes de la comunidad de las Vírgenes solicitan al Visitador de Religiosas que, ante el traslado de la comunidad concepcionista a otro lugar fuera de la ciudad, puedan conservar los bienes propios de su convento que aún conservaran las concepcionistas.[68]

Conclusiones

- El convento se ve inmerso primero en una reconstrucción que, según se desprende de las fuentes, fue casi total y después en los vaivenes propios del siglo XIX.

[65] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04818, 1868.
[66] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04818, 1868.
[67] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04819, 1868. Suponemos que no sería la pétrea, sino una de talla en madera.
[68] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, 04208, 1875.

- Primeramente fue lugar de acogimiento de religiosas de otras procedencias hasta que sus mismas moradoras fueron llevadas al convento de santa Inés de Sevilla.
- Lograron llevarse gran parte de su patrimonio artístico al antes mencionado convento, sin que podamos identificar de momento si parte de ese patrimonio se conserva o no.

- La manzana donde se insertaba el convento fue objeto de un proyecto de reurbanización, que al final no se llevó a cabo.

- En general, parece que la vida dentro del cenobio, a tenor de lo que hemos visto en las líneas anteriores, no pasaba por sus mejores momentos en el siglo que nos ocupa.

PATRIMONIO DESCONOCIDO. EL CONVENTO DE MONTESIÓN DE SEVILLA EN EL SIGLO XIX

Unknown heritage. The convent of Montesión of Seville in the 19th century

Isidro DÍAZ JIMÉNEZ

Resumen

Durante el siglo XIX, el convento de Montesión de Sevilla estuvo sujeto a los avatares que sufrieron muchos otros conventos de religiosos del país. Como consecuencia se suceden, por un lado, el abandono de la comunidad del convento, así como el paso del uso como recinto religioso de la iglesia a albergar otros. Todo ello unido a la progresiva desaparición de su patrimonio artístico.

Palabras clave

Montesión, Juan del Castillo, Desamortización, siglo XIX, Virgen del Rosario.

Abstract

During the nineteenth century, the convent of Montesión of Seville was subject to the historic changes that suffered other convents of the country. As a result, the abandonment of the convent, as well as the change of use as a religious site to host other uses. Furthemore, its artistic patrimony disappeared.

Keywords

Montesión, Juan del Castillo, Disentailment, XIX$^{th.}$ century, Virgin of the Rosary.

Introducción

El convento de Montesión se funda bajo el patronato de doña Mencía Manuel de Guzmán descendiente de los duques de Medina Sidonia y Feria, poniéndose la primera piedra de su construcción el 30 de agosto de 1576, finalizándose en 1601.[1]

Antes de la ocupación francesa sabemos que había en este cenobio 15 religiosos, presentándose sólo 8 a la devolución del mismo a la orden dominica. Sus rentas ascendían a 77.680 reales de vellón, distribuidos en 37.000 reales en posesiones rústicas y 40.680 reales en urbanas. En virtud del Real Decreto de 20 de mayo de 1814, el prior del convento fray Francisco Cano, procede a reclamar los cuadros que se hallaban en el Alcázar de la ciudad propiedad del convento incautados por los franceses, pero desconocemos la temática de los dieciocho cuadros reclamados.[2]

González de León nos dice que el convento aunque destrozado por la invasión francesa, fue renovado, bendiciéndose la iglesia el 15 de enero de 1814 donde se dijo misa por la mañana, saliendo por la tarde el clero de san Andrés de su iglesia y la Virgen del Rosario que había estado allí desde 1810, formando una procesión con la participación de la Hermandad de la Oración en el Huerto y la del Santísimo de san Juan de la Palma, a cuya finalización se quemó un "castillo" de fuegos en la plaza de los Trapos.[3] El 16 de enero, con función solemne se estrenó la iglesia terminando la novena el 9 de febrero de 1814 con la procesión de la Virgen del Rosario fecha en la que también se quemó un "castillo" de fuegos artificiales.[4]

---

[1] GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, T. III, p. 64. Al parecer, la iglesia conventual resultó dañada, pensamos que a consecuencia del terremoto de 1755, dado que el 1 de abril del siguiente año se solicita por parte de la comunidad al cabildo catedralicio andamios para "reparar las ruinas que la de dicho convento había padecido", para lo que el cabildo comisiona a la fábrica catedralicia. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Secretaría, Actas Capitulares, n. 123, 1756, f. 142.

[2] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04645, 1814. Para los cuadros devueltos, véase FERRÍN PARAMIO, Rocío. *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El museo napoleónico*. Sevilla: Ayuntamiento, Patronato del Real Alcázar, 2009, p. 185.

[3] Actual plaza de los Maldonados. MONTOTO, Santiago. *Las calles de Sevilla*. Sevilla: Nueva Librería, 1940, p. 299.

[4] Archivo Municipal de Sevilla (AMS), GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Crónica Sevillana*, T. XV, ff. 5-12.

Avanzando en el tiempo parte del convento sale a subasta de 1 de febrero de 1823 y se le adjudica al marqués de Arco Hermoso por 140.614 reales de vellón, tomando posesión de la finca excepto de la iglesia, hasta que fue desposeído de su propiedad con la entrada de los Cien Mil hijos de San Luis y la restauración del absolutismo. Posteriormente, con la regencia de María Cristina (1 de enero de 1837) recuperó su propiedad.[5] Otras fincas subastadas en este periodo propiedad del convento, son el cortijo llamado Cortijena o de Montesión de 225 fanegas de tierra de labor subastado por 73.860 reales de vellón en venta o bien 2.215 en renta, rematado el 24 de septiembre de 1822. También se subastó la parte del edificio "que fue Colegio de Montesión, que cae a la calle ancha de san Martín, incomunicado con la otra parte que mira al Caño Quebrado, con inclusión de una cuarta paja de agua", cuyo valor se estipulaba en 136.859 reales de vellón en venta y 1.397 en renta.[6]

El 30 de septiembre de 1836 de publica en el Boletín Oficial de la Provincia la salida a subasta de "las corredurías de Lonja, pata y oreja" con los números 11 y 21 que pertenecieron a los suprimidos conventos de Montesión y Regina, cuyo valor era en venta de 30.000 reales de vellón cada uno. La postura se señala para el día 5 de octubre.[7] El 10 de octubre de 1837, por disposición de la Junta de Enajenaciones se pone en arriendo el convento.[8]

Al parecer se pensó destinar la iglesia y el convento a Museo de Bellas Artes de la ciudad, tal como se desprende de una nota del Gobierno Civil enviada al cardenal con fecha 13 de octubre de 1838, con la idea de "establecer en esta ciudad un Museo, en uno de los edificios pertenecientes al Estado, con las pinturas y esculturas secuestradas a los regulares suprimidos", para lo que el intendente de rentas pide la iglesia y el convento, solicitando la recogida de los objetos de culto que aún quedaban en la misma para que "quede expedito aquel edificio y pueda principiarse la recolección de pinturas y otros efectos que diseminados como en el día se hallan están expuestos a desmejoras incalculables". A ello le contesta el cardenal escu-

[5] FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla siglo XIX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir. 1993, p. 45.

[6] *Crédito Público. Boletines de Oficio*, n. 228, p. 1979 de 24 de septiembre de 1823 y n. 312, pp. 2677-2678 de 1 de enero de 1823 [en línea]. [Consulta: 12-08-2016]. Disponible en: www.hemerotecadigital.bne.es

[7] *Boletín Oficial de la Provincia* (BOP), 1836, n. 726, 30 de septiembre.

[8] BOP, 1837, n. 973, 10 de octubre.

dándose en la Real Orden donde se indicaban los usos que se debían dar a las iglesias de los conventos suprimidos, y le señala que es imposible la utilización de la iglesia como museo, aunque sí podía hacerlo con el resto de las dependencias conventuales.[9]

Nuevamente, en el Boletín Oficial de la Provincia de 28 de enero de 1840, la Junta de Enajenación de Edificios saca a la venta a censo el suprimido convento, para cuyo remate se señala la fecha del 24 de febrero de dicho año por valor de 53.500 reales y entre las especificaciones de la subasta se señalaba que tendría preferencia quien comprara el convento en su totalidad, debería dedicarse el edificio a un objeto de utilidad pública, obligándose en comprador a eliminar el campanario y adecentar en lo posible la fachada del edificio.[10] Parece que esta subasta quedó desierta, puesto que en el Boletín de 25 de septiembre de dicho año se vuelve a señalar el 25 de octubre para rematar la venta del convento.[11] Ignoramos el adjudicatario de la subasta.

La iglesia conventual permanece en uso[12] y es solicitada por la Hermandad de la Sagrada Lanzada el 23 de abril de 1845 ya que el altar mayor de la misma lo encontraban muy adecuado para la colocación de sus titulares, aunque dicha solicitud es retirada por el secretario de la hermandad, sin que sepamos los motivos.[13] Igualmente y según una carta dirigida al Gobernador del arzobispado por Agustín de Rueda, capellán encargado de la iglesia, sabemos que la Hermandad de la Oración en el Huerto quería celebrar allí su septenario de Dolores, pese a que disponía de capilla propia anexa a la iglesia del convento donde lo habían celebrado en otras ocasiones. Rueda advierte que esta autorización podría concederse a condición de "que no se verifiquen los desacatos, que en otras ocasiones se han cometido, ante la Majestad e imágenes que hay en dicha iglesia, como el fumar y otras cosas que no son decorosas a tal sitio", recomendando que el septenario debe durar como máximo hasta las siete de la tarde, para lo que deberán disponerse

[9] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04725, 1838.
[10] BOP, 1840, n. 1476, 28 de enero.
[11] BOP, 1840, n. 1645, 25 de septiembre.
[12] Tal y como se desprende del listado remitido al jefe político de la ciudad. AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04743, 1843.
[13] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04750, 1847. Según Bermejo, una vez reorganizada la Hermandad de la Lanzada en 1844, buscaron templo donde establecerse, decidiéndose al fin por la iglesia de convento de Pasión, donde se trasladaron en septiembre de 1846. BERMEJO Y CARABALLO, José. *Glorias religiosas de Sevilla.* Sevilla: Editorial Castillejo, 1994, p. 346.

faroles en el atrio y compás "evitándose el escándalo que la oscuridad, la extensión de él, y las deshoras van siempre consigo",[14] lo que se solucionó con una circular a los curas de las distintas parroquias con instrucciones para evitar estos problemas.

También tenemos constancia de la utilización de la iglesia durante la década de 1850 y 1860 hasta la Revolución de 1868, como lo atestigua la celebración de diversos cultos en la misma.[15] Del mismo modo, se establecen en parte de las dependencias conventuales unas escuelas dominicales, patrocinadas por el duque de Montpensier, al cual se le dedica en 1864 una misa de acción de gracias por el restablecimiento de su salud.[16]

Con la nueva situación política surgida de la revolución de 1868, se procede al cierre de la iglesia y a la recogida de todo lo que de artístico hubiera en la misma y su traslado al museo, tal como veremos posteriormente, con el fin de tener la iglesia vacía para dedicarla a las labores de una Sociedad Patriótica según acuerdo del Ayuntamiento de Sevilla de 5 de octubre de este año.[17] En la sesión del Ayuntamiento de 7 de noviembre de 1868 se acuerda el establecimiento de nuevas escuelas en Montesión o bien la ampliación de las existentes,[18] tratándose también de la solicitud de la Hermandad de la Oración en el Huerto para que la iglesia continuara abierta, a la que

[14] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04755, 1847, carta de 8 de marzo de 1847. González de León nos dice que el 28 de septiembre de 1851 hubo una función en la capilla de la Hermandad de la Oración en el Huerto por la bendición y colocación de una nueva imagen de Nuestra Señora del Carmen. AMS, GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *op. cit*., vol. LV, f. 125.

[15] Por ejemplo y sin ánimo de ser exhaustivos, el 1 de abril de 1858 y el 27 de marzo de 1861 se celebran en la iglesia el "ejercicio de las tres horas". *La Andalucía*, n. 79 y n. 1018 de estas fechas [en línea]. [Consulta: 14/3-07-2019]. Disponible en https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental. En 1862 se celebran con gran suntuosidad los cultos del mes de María, presididos por la Virgen del Rosario, con una notable concurrencia a los sermones predicados en la misma. La Andalucía n. 1374, de 29 de mayo y 3 de octubre de 1862 [en línea]. [Consulta: 8/11-02-2021]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[16] *La Andalucía*, n. 2038 y 2042, en https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental, consultas del día 29 de marzo de 2021. Según leemos en la Guía de Gómez Zarzuela para 1866, en la iglesia se había establecido la Academia de Montesión, para 120 alumnas, aunque más adelante dentro de la misma obra nos dice que la iglesia sigue abierta al culto. GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su Provincia, Arzobispado, Capitanía y Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1866.* Sevilla: La Andalucía, 1866, pp. 203 y 244.

[17] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, ff. 210-210v. 1868. Allí celebraron su primera reunión preparatoria los zapateros para organizarse como sociedad, al igual que estaban los tejedores. *La Andalucía* n. 3344, de 12 de noviembre de 1868 [en línea]. [consulta: 18-06-2020]. Disponible en: en https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[18] *La Andalucía*, n. 3344, de 12 de noviembre de 1868, [en línea]. [Consulta: 20-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

indican que para ello se dirijan a la autoridad eclesiástica para que decida.[19] Al hilo de lo anterior contamos con una carta donde desde el arzobispado se solicita al Administrador General de las iglesias suprimidas que no se saquen objetos de la suprimida iglesia de Montesión porque "se hallaban pendientes reclamaciones de propiedad de muchos de los mismos".[20]

El 21 de noviembre el Ayuntamiento examina una solicitud del prelado y feligreses de Omnium Sanctorum, elevada a su vez al Ministerio de Gracia y Justicia para que, ante el derribo previsto de la mencionada parroquia, se trasladara ésta a la iglesia del ex convento de Montesión, a lo que se accede.[21] Sin embargo, en la sesión celebrada siete días después aún estaba pendiente de decidir "si se ha de conservar o no la parroquia de Omnium Sanctorum en san Gil", o proceder a su demolición.[22] Aún en diciembre de este año no estaba resuelto si se iba a establecer la parroquialidad de Omnium Sanctorum en Montesión o bien sería una ayuda de parroquia tal como se desprende de la sesión del Ayuntamiento del 28, por lo que el Gobernador eclesiástico solicitaba al Ayuntamiento la devolución de una lámpara de plata que se situaba en la capilla mayor de la iglesia de Omnium Sanctorum no como depósito sino en propiedad, a lo que accede el Ayuntamiento.[23]

Desde este año, 1868, hasta 1871 carecemos de noticias de actividad cultual en la iglesia. En este último año, concretamente el 13 de abril, el capellán encargado de la misma Francisco Casas se dirige al alcalde solicitándole, como veremos más adelante, una serie de elementos indispensables para reabrir el culto en la iglesia.[24]

Tenemos noticias de la celebración de cultos en la iglesia en los años posteriores a 1871. En 1876, concretamente el 3 de agosto, se autoriza el traslado de la parroquia de san Martín a la iglesia del extinto convento durante el periodo que duraron las obras que se estaban realizando en el primero de los templos citados, solicitándose en diciembre la vuelta de la

[19] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 287, 1868, cabildo de 7 de noviembre de 1868.
[20] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04818, 1868, carta de 7 de noviembre de 1868.
[21] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, ff. 322v-323, 1868, cabildo de 21 de noviembre de 1868.
[22] *Ibíd.*, f. 336v,1868, cabildo 28 de noviembre.
[23] *La Andalucía*, n. 3386, de 31 de diciembre de 1868 [en línea]. [Consulta: 25-06-2020]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental
[24] AMS, Conventos y Ex conventos, carpeta 271.

parroquialidad a san Martín, una vez finalizadas las obras.[25] En 1884 las religiosas de las Dueñas adquieren una casa adyacente al convento, tomando también posesión de la iglesia en la que realizan obras de acondicionamiento que obligaron a trasladar los cultos a Nuestra Señora del Rosario a la adyacente capilla de la Hermandad de Montesión.[26] Igualmente se trasladan a la iglesia el capítulo de las cuatro órdenes militares con todas sus pinturas y altares procedentes del convento de San Benito de Calatrava. Así, ya el 2 de febrero de 1887 se celebra en la iglesia una suntuosa fiesta a Nuestra Señora por los caballeros de las diferentes órdenes, a la que se invitó al príncipe de Baviera a la sazón en la ciudad.[27] Dos días después celebran estos mismos caballeros su fiesta anual en la iglesia, con la asistencia del príncipe Luis Fernando de Baviera, su esposa y otros varios invitados.[28] Igualmente se celebraban en la iglesia la toma de hábitos por parte de diversos caballeros, como por ejemplo la ocurrida el 27 de marzo de 1888 por parte de Francisco González de la Rasilla.[29]

Aunque se escapa de los límites cronológicos que nos hemos señalado, diremos que la iglesia continuará en uso hasta 1909 cuanto las religiosas que ocupaban la misma se trasladan al convento de santa Inés.[30] Desde este momento, es decir, la salida de la comunidad de las Dueñas en 1909 hasta 1927 en que se instala el Archivo de Protocolos Notariales ignoramos el uso que se le dio a la iglesia, aunque sabemos que el 7 de mayo de 1922 se anunciaba en la prensa de la capital la celebración de tres conciertos en esta iglesia.[31]

---

[25] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04838, 1876.

[26] *La Andalucía*, n. 8505, de 30 de septiembre de 1884 [en línea]. [consulta: 10-06-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental. Las reformas realizadas por las religiosas en la iglesia consistieron en la construcción de un coro, una puerta lateral y "disponiéndolo, en fin para su nuevo destino", las cuales terminaron el 30 de enero de 1887. GÓMEZ ZARZUELA, Vicente. *Guía de Sevilla, su provincia,…, para 1888*, Sevilla, 1888, p. 233.

[27] *La Andalucía*, n. 9213, de 2 de febrero de 1887 [en línea]. [Consulta: 28-07-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[28] *La Andalucía*, n. 9214, de 4 de febrero de 1887 [en línea]. [Consulta: 28-07-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[29] *La Andalucía*, n. 9563, de 29 de marzo de 1888, [en línea]. [Consulta: 28-07-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[30] *El Correo de Andalucía*, n. 3571, de 28 de junio de 1909, [en línea]. [Consulta: 22-09-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental. Para un análisis de las circunstancias de este traslado, FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos…, op. cit*., pp. 164-165.

[31] *El Noticiero Sevillano*, n. 11238, de 7 de mayo de 1922, [en línea]. [Consulta: 23-09-2022]. Disponible en: https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

Evolución del patrimonio artístico del templo

De la Exclaustración de 1820 a la Revolución de 1868

Una vez esbozado en las líneas anteriores el uso que tuvo el templo durante el periodo que nos ocupa, pasamos a ver cómo evoluciona su patrimonio artístico durante dicho periodo. Para situar el espacio arquitectónico en el que nos movemos, diremos que aunque se desconoce el autor de la traza de la iglesia, único resto del convento que se conserva, recientemente se ha puesto en relación con la producción de Hernán Ruíz II y Asensio de Maeda.[32] En el lado del evangelio de la iglesia se situaban las dependencias conventuales que se articulaban en torno a dos patios, el primero con columnas, las cuales según González de León fueron a parar a casa del marqués de Arco Hermoso,[33] mientras que el otro, y según el mismo autor era de columnas también pero de menor calidad que el primero.

Conocemos la existencia de un altar dedicado al Crucificado de la Salud ya que en 1818 fray Pascual de Reyna, colegial del convento que cuidaba dicho altar "conocido vulgarmente como de las Ánimas" solicita indulgencias para el mismo en marzo de este año, pero sin obtener respuesta.[34]

En la década de los años veinte, el mismo fray Pascual en una solicitud donde ya habla de su pertenencia al convento en pasado, dice que habiendo promovido la devoción al Cristo de la Salud como ya hemos visto antes, venerado en la iglesia de dicho convento, al que le "costeó retablo", solicita el 15 de julio de 1821 que se le dé la imagen, el retablo y un cuadro de ánimas que se situaba en el primer cuerpo del mismo para trasladarlo al convento de san Pablo de Sevilla donde se habían reunido tras la exclaustración con otros de su Orden. Al margen leemos un lacónico "a la carpeta" de donde se

[32] MANZANO PÉREZ DE GUZMAN, Julia y BARRERO Y ORTEGA, Pedro José. "La iglesia del convento dominico de Montesión en Sevilla: una posible atribución a Hernán Ruiz II a partir de recientes levantamientos". *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2012, n. 19, pp. 78-89.

[33] GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia Artística de todos los edificios públicos de esta muy Noble ciudad de Sevilla*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, p. 26.

[34] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04659, 1818.

desprende que no se procedería a dicho traslado.[35] Del mismo modo, se archiva una petición de este mismo año, por la que los curas de la parroquial de san Martín de Sevilla, solicitan las imágenes de santo Domingo y de santa Catalina para situarlas a los lados de la Virgen del Rosario procedente de Montesión que se les había concedido.[36]

Pasando ya al periodo desamortizador contamos con el inventario de la entrega de la iglesia con todas sus pertenencias, efectuado por Juan José Maceda, cura de la iglesia de san Juan de la Palma de Sevilla y beneficiado de la de san Pedro de la misma ciudad, según lo mandado por el Intendente de la provincia con fecha 17 de octubre de 1835.[37] En dicho inventario y comenzando por la sacristía hallamos tres óleos que representan a un crucificado, Nuestra Señora de Guadalupe y a santo Tomás todos con "molduras antiguas doradas". También había otro óleo representando un "rostro del Sr.".

Pasando a la iglesia, en ella hallamos el retablo mayor,[38] cuya

[35] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04667, 1821. El 15 de diciembre de este año el párroco junto con el Ayuntamiento de la población de El Garrobo solicitan algún altar para decorar su maltrecha iglesia, petición insatisfecha. AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04666, 1821.

[36] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04659, 1821. En la sesión capitular de 24 de julio de 1823 se lee un oficio del Asistente en el que se informaba de haberse comunicado al superior del convento la presencia "en el depósito que llaman Museo situado en el de sn. Buenaventura" de la librería y estantes con las pinturas y otros elementos que tomó el Gobierno Constitucional, bienes que el Ayuntamiento estaba dispuesto a devolver. AMS, Actas Capitulares, Sección X, Segunda Escribanía, T. 53, f. 102v.

[37] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Masculinas, Leg. 16393/25, 1835. Todas las citas posteriores salvo indicación contraria proceden de esta fuente, por lo que para evitar repeticiones innecesarias no se han indicado.

[38] Retablo mayor concertado el 26 de octubre de 1633 con Domingo González, con dorado y estofado de Juan del Castillo. LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1928, pp. 31 y 51-53. La labor pictórica se le atribuye al propio Juan del Castillo, aunque sin constancia documental alguna. Los cuadros apaisados que indica el inventario se situarían en el banco del retablo y sus componentes serían los lienzos de san Ambrosio, san Jerónimo y san Buenaventura, y en el otro san Gregorio, san Agustín y santo Tomás, a los cuales tras varias vicisitudes se les ha perdido la pista. La Asunción de la Virgen ocuparía el centro del retablo, con la Adoración de los Pastores a la derecha y la de los Magos a la izquierda. Malo Lara incluye en el sagrario las tablas del Taller de Nazaret, la muerte de san José y un Niño Jesús desaparecido. MALO LARA, Lina. *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla. Diputación de Sevilla, 2017, pp.108-109. El segundo cuerpo lo presidiría la Coronación de la Virgen, no mencionada ya en el inventario, por lo que se supone que ya habría desaparecido desconociéndose su paradero, flanqueado por la Anunciación a la derecha y la Visitación a la izquierda. Todas estas pinturas, salvo indicación en contrario, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, mientras que la estructura arquitectónica del retablo desapareció tras la invasión francesa. Coronaba el retablo, según Ponz y González de León un Calvario, que probablemente fue el que después se cedió a la parroquial de Valverde del Camino. PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: Ediciones Atlas, 1972, T. IX, pp. 94-95. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia Artística de todos los edificios públicos…, op. cit*., p. 25.

decoración se centraba en varios cuadros al óleo, con la siguiente temática: Asunción de Nuestra Señora, Adoración de los Reyes, Nacimiento, Encarnación y Visitación. Se completaba al parecer el retablo con otros dos cuadros apaisados de los Doctores de la Iglesia, sin marco. Además en el presbiterio se situaban otros óleos como la Oración en el Huerto, la Circuncisión, santa Teresa de Jesús, y Nuestra Señora de Guadalupe.[39]

Seguía el púlpito con montera de madera y un altar colateral a la derecha de mármol, posiblemente saliendo ya del presbiterio, con una imagen de santo Domingo de tamaño natural con seis cuadros al óleo de media vara embutidos en el altar, de los cuales no se especifica su temática.[40] En el sagrario se encontraba un retablo de madera sin dorar con la imagen de Nuestra Señora del Rosario con el Niño en brazos, con el Beato Posadas y san Jacinto a los lados, rematado por un cuadro de san José.[41] Completaba la decoración del sagrario un cuadro de la Concepción, la Adoración de los Reyes, san Francisco de Paula, Jesús con la cruz al hombro y otro del Niño Jesús.

Continúa con el retablo de san Cayetano, de pino sin dorar con un cuadro representando a este santo y en su ático otro de san Cayetano con la cruz a cuestas. A éste le sigue otro óleo representando la escena de la curación del ciego por Jesucristo. A continuación y en un retablo sin dorar se situaba el Cristo de la Salud "de estatura de tamaño regular, o natural", con un cuadro a sus pies representando

[39] De los cuadros que Ceán Bermúdez atribuye a Castillo y que sitúa en el presbiterio santo Domingo en Soriano y santo Tomás con san Vicente Ferrer del primero Malo Lara afirma que hace poco apareció en el mercado de arte. MALO LARA, Lina. *Juan del Castillo…, op. cit*., p. 109; ignoramos el paradero del que atribuido al mismo autor se localizaba en la escalera del convento, de un Crucifijo con san Francisco y santo Domingo ni del que representaba "un milagro de Nuestra Señora del Rosario" del testero del refectorio. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, T. I, p. 288.

[40] De ser cierto que el retablo era realmente de mármol, no cabría asignarlo a la producción de Pedro de Noguera ni de Baltasar Quintero, como se ha supuesto.

[41] Según esta descripción, no se ajusta al contratado por Luis de Figueroa en cuanto a su arquitectura y Baltasar Quintero en cuanto a pintura, concertado el 16 de noviembre de 1617. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de. "Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII" en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Laboratorio de Arte, 1932, T. V, p. 65. MURO OREJÓN, Antonio. "Pintores y Doradores" en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Laboratorio de Arte, 1935, T. VIII, pp. 80-81.

el Purgatorio "bella pintura de lo mejor de Alonso Cano".[42] Le seguía otro cuadro representando "un país igual al anterior del mismo tamaño". A continuación otro retablo de madera dorada con una talla de santa Rosa *"*vestida, de tamaño natural*"* y en el ático un óleo con santo Tomás. A su lado otro óleo de san Francisco, santo Tomás, seguido de otro óleo que representaba la conversión de la Magdalena. A continuación se situaba otro retablo pequeño de madera dorada, con un cuadro en su centro de san José con el Niño. A éste le seguía otro retablo dorado con una talla de santa Catalina y en su parte superior un cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe, sobre el que había otro óleo representando a la Encarnación.

Además contaba con los correspondientes confesionarios, bancos, esteras, etc., "cinco puertas de cristales en el centro de la iglesia, y cuatro chicas en la linterna de la nave del medio", el cancel de la puerta principal con cristales, mientras que en un almacén situado al final de la iglesia hay un paso de la "Virgen dorado todo, con su funda de madera, dos parigüelas pequeñas, y su nicho dorado con cruz de madera como de una vara". También contaba con un campanario con dos campanas, todo lo cual se entrega al Comisionado Principal de la Caja de Amortización el 10 de noviembre de 1835, que lo cede al día siguiente a los capellanes designados para su cuidado Antonio Prieto y Vicente Bernal, ya que la iglesia permanecía abierta al culto.[43]

[42] Cano se comprometió el cinco de abril de 1636 a la realización de un retablo con fray Fernando de Castro *de la traza, hechura y tamaño del retablo del altar de santo Tomás*, actuando Juan del Castillo como fiador. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, p. 144. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1996, p. 97. El cuadro de Ánimas de Cano se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

[43] Curiosamente en este inventario no aparece reflejado el retablo de santo Tomás de Aquino, aunque si aparece un cuadro dedicado a este santo. Dicho retablo aparece tanto en las descripciones de Ponz como de González de León, cuyo relato es sumamente parecido a la del primero, lo que nos lleva a pensar que incluso en su época no existía ya este retablo. Hernández Díaz hace proceder de este convento el retablo de santa Teresa de Jesús situado en la capilla de san Francisco de la catedral, aunque Palomero, siguiendo a Tassara, lo hace provenir del convento de santa María de las Dueñas atribuyéndolo a Miguel Adán y fechándolo hacia 1592-1595. La solución la aporta Sebastián Bandarán en un artículo publicado el 14 de octubre de 1918, quien indica que dicho retablo proviene del desaparecido convento de las Dueñas, donde se situaría en el lado de la epístola de dicha iglesia, y que pasando por la iglesia de san Marcos de Sevilla y el convento de Montesión sería instalado en la catedral al carecer ésta de un retablo dedicado a la Santa, cuya imagen sí proviene del convento de Montesión. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 292 y 317-318. PALOMERO PÁRAMO, Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1983, pp. 217-218. SEBASTIÁN

Al año siguiente, concretamente el 14 de marzo de 1836, José Domínguez Bécquer y Joaquín de Zuloaga como comisionados de la Junta del Museo firman un recibo donde indican que de la iglesia de Montesión se llevan los siete cuadros de Castillo que estaban en el altar mayor con sus molduras, otro cuyo título no indica pero que señala que era igualmente de Castillo, el de san Francisco sin especificar su autor y el cuadro de Ánimas de Alonso Cano, de todo lo cual firman un recibo para el capellán Vicente Bernal. Éste, en escrito del día siguiente informa al Gobernador Eclesiástico del traslado de los siete cuadros mencionados del altar mayor, además del que representa a santo Tomás de Aquino, los dos de los Doctores de la Iglesia, de Castillo, el de las Animas de Cano y otro de san Francisco. El 30 de marzo se presentó en la iglesia el marqués de Arco Hermoso, presidente del Museo que se estaba creando, llevándose todos los cuadros que estaban en la iglesia exceptuando los de los altares, según consta en el recibo firmado por el propio marqués[44]. En 1840 se traslada a la iglesia de este convento un retablo procedente del convento de la Merced de Sevilla para colocar en él "la Sta. Cruz que estaba en la plazuela".[45]

En 1861 José, Elías y Mateo López Romero, vecinos de la ciudad decidieron donar a la iglesia de Montesión tres óleos "dignos por los objetos que representan de contribuir a la decoración del expresado templo", según escrito dirigido al Cardenal de fecha 4 de febrero de dicho año. Diez días después, Luis Bravo párroco de san Martín informa que según le indica Manuel Ruiz, sacristán de esta iglesia, los cuadros fueron llevados a su parroquia después de la exclaustración, siendo cuatro "con especialidad uno que representa a la Virgen del Rosario, con santo Domingo y san Francisco el cual

BANDARÁN, José. "Un altar a santa Teresa de Jesús en la Catedral de Sevilla". *El Correo de Andalucía*, n. 6955, de 14 de octubre de 1918 [en línea]. [Consulta: 23-09-2022] Disponible en https://www.sevilla.org/patrimoniodocumental

[44] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Masculinas, Leg. 16393/25.

[45] AGAS, Gobierno, Órdenes Religiosas Masculinas, Leg. 16393/22. En 1844, la Sección de Ornato de la Secretaría del Ayuntamiento elogia la iglesia de Montesión, porque *encierra bastante mérito su iglesia de cruz griega, buena media naranja y un espacioso presbiterio.* AMS, Sección Alfabética, Conventos y ex conventos, carpeta 266. González de León afirma que en este año se efectuó el traslado de la cruz que según este autor recordaba el cementerio que allí había, utilizado durante la peste de 1649. GONZALEZ DE LEÓN, F. *Noticia histórica…, op. cit.*, p. 595, para trasladarla después a la cercana iglesia de san Juan de la Palma por su Hermandad.

estuvo colocado en la capilla mayor hasta la muerte de mi predecesor". Según dice el citado sacristán los cuadros fueron comprados por su difunto padre a un tal P. Rueda, capellán que fue de la iglesia de Montesión, del cual tiene recibo, aceptándose esta donación el 7 de marzo".[46] Estas ventas de obras artísticas, en algunos casos venían propiciadas por la necesidad de los capellanes encargados del culto de los templos de obtener fondos para la conservación de los inmuebles, aunque no siempre obedecían a estos fines.

Al parecer el estado del templo hacía temer por su integridad, ya que con fecha 22 de mayo de 1866 José Núñez, capellán del mismo, comunica que la puerta principal estaba imposibilitada por su estado ruinoso, lo que avisa al Cardenal para "no tener que lamentar ninguna desgracia a los fieles que a él concurren",[47] sin que tengamos constancia de que se adoptara ninguna medida.

La Revolución de 1868 y sus consecuencias

Como ya hemos visto anteriormente en 1868 se decreta el cierre de la iglesia, nombrándose una comisión encargada de la recogida de sus objetos artísticos que estaría formada por los capitulares García, Ester, Merino, Francisco Martínez y Sardá, junto con los representantes de la Academia de Bellas Artes Andrés Cortés, Antonio Mensaque, Juan José Bueno, Manuel Barrón y Manuel Cabral y Aguado.[48] Esta comisión emite el 7 de octubre de 1868 un inventario de los lienzos conservados en la iglesia y que se desglosa del siguiente modo: un lienzo de s. José con el Niño; otro apaisado de la Virgen con el niño en brazos y dos santos a los costados; Ecce Homo; lienzo sin especificar el tema; rostro del Señor; san Fernando; san José con el Niño; Crucificado pintado sobre cruz de madera; san Fernando; Concepción; lienzo apaisado de Animas; Jesús en el Huerto de los Olivos, sostenido por un Ángel; san José; Virgen de Guadalupe, remate de altar; la Virgen, san José y el Niño con una santa que formaba parte de un altar; Ángel Custodio; el beato Po-

[46] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04796, 1861.
[47] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04809, 1866.
[48] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, ff. 210-210v, 1868.

sadas; Ecce Homo; Virgen con un Niño Jesús y un grupo de tres santos; Virgen con el Niño; cobre con la Anunciación de la Virgen; cuatro cuadros representando la Anunciación de la Virgen, Presentación en el templo, Desposorios y Visita de santa Isabel; Sacra Familia; santa Ana, la Virgen y el Niño; san José con el Niño; Dolorosa; el Salvador; seis cuadros representando a santa Águeda, santa Bárbara, santa Ana, santo Domingo, santa Ana y san Joaquín; la beata Juana de Aza; Virgen de Belén; santa Ana y la Virgen; dos cuadros representando a santa Catalina y san Antonio; la Pastora; san José con el Niño; otra Pastora; san Francisco de Paula; Virgen de Belén; san José; san Cayetano con la cruz a cuestas y el Salvador, con forma de medio punto como remate de un altar; san Cayetano; cuatro cuadros representando la Concepción, Niño Jesús, santa Clara y san Buenaventura; un Crucificado; Virgen de Guadalupe; santo Domingo; rostro del Señor; Virgen de la Hiniesta, todos los cuales quedan bajo la custodia del capiller José de Jesús Núñez.[49]

Nueve días después se realiza una adición a este inventario con los siguientes elementos: cincuenta y dos escalones y losas de mármol que se hallan en el compás; una puerta de madera en la calle Lista y otra de la iglesia; un cancel y puerta dentro de la iglesia que da entrada al almacén; dos parihuelas; un paso con funda y peana dorada; un féretro; varios enseres de la Escuela Dominical, marcados todos con el mismo nombre; un altar dorado con la imagen de santa Rosa; cuatro confesionarios; un altar dorado sin imagen; otro "empapelado" con el Cristo de la Salud; otro altar dorado y pintado con santa Catalina de Siena; el altar mayor pintado con una "Pureza" y dos santos franciscanos de talla; san Jacinto y el beato Francisco de Posadas de candelero; un púlpito con tornavoz y escalera de madera; altar dorado con santo Domingo de candelero; altar en blanco con filetes dorados con la imagen de la Virgen del Rosario; altar de san José pintado y dorado; altar de san Cayetano con filetes dorados "empapelado"; portón en el altar mayor; tres pilas de agua bendita; un manifestador completo dorado, elementos de los cuales también se hace cargo el anteriormente indicado capiller.[50]

[49] AMS, Sección Alfabética, Conventos y ex conventos, carp. 272.

[50] *Ibíd*. De todos estos elementos, José de la Cuadra reclama doce cuadros a saber: el Salvador; Ecce Homo;

En la sesión del Ayuntamiento celebrada el 20 de octubre se lee una petición de la condesa viuda del Águila, solicitando la devolución de dos arañas que se hallaban en la iglesia de Montesión y que eran de su propiedad, una alfombra, y el manifestador además de un retablo y varios mármoles de la capilla mayor del convento de san Agustín de Sevilla, trasladados al que nos ocupa.[51] A la autoridad eclesiástica se remiten sin embargo a los que solicitaban la devolución de cuadros de su propiedad de la iglesia cuando se inventariaron los existentes en la misma.[52]

También sabemos que al almacén situado en el convento de Madre de Dios pasaron los siguientes bienes, cuyo inventario se firma el 24 de octubre de 1868 por Miguel Camino. Veintidós cuadros, cuyo tema no especifica; frontal de altar, una grada, dos pasos chicos, otro grande con peana dorada, cuatro lienzos con santos, y las tallas del beato Francisco de Posadas, santa Rosa, santa Catalina, Virgen del Rosario, san Jacinto, santo Domingo, una Purísima, Ecce Homo de la Piedad, dos santos que no especifica, un retablo dorado, un estante chico, una tapa de mesa de la sacristía y un facistol pequeño.[53]

De 11 de diciembre de 1868 contamos con una relación de lo que el Incautador de Bienes del Clero, Guillermo White entregó a Francisco Florén, Delegado[54] por el Gobierno Eclesiástico para este fin. Concretamente procedente de la iglesia que nos ocupa señala

Dolorosa; Ángel custodio, copia de Murillo; Beato Posadas; el cobre con la Anunciación de la Virgen; otro cobre con la Sagrada Familia; lienzo de san Fernando; san José con el niño; santo Rostro; san Francisco de Paula; Niño Jesús. Por su parte, Victoria Loret reclama un san José; Virgen de Belén; san Fernando; Sacra Familia; Virgen con Niño y grupo de tres santos. Francisco Venegas también reclama un Niño Jesús y santa Ana y la Virgen. Los reclamados por Cuadra, Venegas y Loret los tienen ya en su poder al estar en la iglesia en el momento de realizarse inventario y estaban en ella por haberlos prestado para el jubileo pasado tras el cual los recogieron. El resto quedan en poder del citado capiller.

[51] AMS, Actas Capitulares, Lib. 95, f. 241v.,1868. Más adelante trataremos de este asunto.

[52] AMS, Actas Capitulares, Lib, 95*,* ff. 270, 1868, cabildo de 31 de octubre.

[53] *Ibíd*.

[54] Guillermo White y Valero fue cesado de sus funciones el 19 de noviembre de 1868. RAYA RASERO, Rafael. *Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la Revolución de 1868*, Sevilla, 2006, p. 95. Por su parte, Francisco Florén, en 1865, ocupaba el cargo de bibliotecario de la Biblioteca Pública Arzobispal. GÓMEZ ZARZUELA, M. *Guía…*, *op. cit.* Sevilla, 1865, pp. 205-206, el cual parece que vivía en la calle Zaragoza, número 52, de Sevilla, falleciendo el 4 de junio de 1877. GOMEZ ZARZUELA, M. *Ibíd*., p. 251.

que le entrega una Concepción de talla mayor que el natural con corona de lata dorada, dos santos franciscanos y otro carmelita de talla con diadema de hojalata y sin pies; una imagen con vestido de raso blanco manto negro y corazón en la mano; un Cristo tamaño natural con potencias de lata dorada y un sudario de muselina; un santo tamaño natural con hábito blanco, capa y muceta negra y un libro de hojalata en la mano izquierda; otro santo con el mismo color de hábito, diadema de plata con viril y banderola en las manos de hojalata; santa con saya de seda, ramos de colores un pedazo de manto negro y bonete con borla blanca; una Virgen de tamaño natural, saya de seda listada de blanco y morado con puntilla de plata, corona de lata y un Niño vestido de negro; un templete de madera dorada con adornos.[55] La comparación de esta relación con el inventario de 1835 visto anteriormente, es demoledora en cuanto a los bienes que habían desaparecido.

El párroco de la iglesia de Alcalá del Río de Sevilla, contando en su iglesia con una talla de crucificado que califica de escultura extraordinaria y que no poseía retablo sólo "unas cortinas deterioradas y viejas" solicita un retablo junto con sus ornamentos correspondientes el 12 de octubre de 1868, petición autorizada tres días más tarde, comunicándoselo a White el 28 de octubre para que se le provea de "un altar de la extinguida iglesia de Montesión".[56]

Como ocurre en otros casos de iglesias en este periodo, tenemos noticias de pleitos causados por la reclamación de bienes pertenecientes a diversos particulares. Es el caso de Rosario Desmaisieres y Fernández de Santillán, condesa viuda del Águila a la que ya hemos mencionado antes, la cual expone que en 1863 el duque de Osuna y del Infantado, a petición de su esposo el difunto conde del Águila,

[55] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04819, 1868. Por un documento sin fecha, pero incluido en este mismo legajo, sabemos que la Concepción se destinó a la capilla de Jesús de la calle Baños, los santos se entregaron, como veremos más adelante, a Isidra Silva, la imagen con vestido de raso blanco se devuelve al convento, el crucificado, como también veremos, se destinó a Valverde del Camino, el santo de tamaño natural también se devuelve, al igual que las tres obras siguientes. De la santa con saya de seda se hará cargo José Núñez, mientras que a la condesa del Águila, como veremos se le entregó el templete. El 28 de noviembre de 1868 se aprueba en cabildo municipal destinar la iglesia a auxiliar de san Gil, aunque pendiente del dictamen del Gobierno. AMS, Colección Alfabética, Conventos y Ex conventos, carp. 270.

[56] AMS, Colección Alfabética, Conventos y ex conventos, carp. 271.

llevó a Montesión el retablo mayor del convento de san Agustín de Sevilla situado en este momento en el presbiterio de Montesión, 117 efigies de jaspe en "35 trozos, en la expresada capilla mayor", dos tapas de jaspe, dos ménsulas de mármol blanco, de la mesa de altar, treinta trozos de jaspe de varios tamaños "que componen la mesa altar y frontalera" y ciento cincuenta losas de mármol cuadradas de una tercia cada una que formaban parte del pavimento de la capilla mayor del convento de san Agustín. Todos estos objetos eran propiedad de la casa de Osuna, como constaba según escritura otorgada el 28 de septiembre de 1863, en la que igualmente figuraba su reversión a dicha casa Ducal en caso de "concluirse el culto en dicha iglesia, o cuando los reclame la dicha Casa de Osuna", por lo que esta señora realiza la reclamación de estos bienes el 6 de noviembre de 1868. Como era costumbre, se piden los informes correspondientes al cura de la parroquial de san Pedro, quien dice que fruto de las reparaciones realizadas en años anteriores se trajo de san Agustín el retablo mayor "que se colocó en ella", es decir, la iglesia de Montesión y algunas de las losetas de la capilla mayor de las que algunas se utilizaron y otras no, guardándose estas últimas en la casa del capiller. Nuevamente vuelve a reclamar la condesa del Águila el 7 de julio de 1869, ya que el altar se estaba echando a perder, para que se le devolviera al duque, y el 9 de julio Florén dice que los objetos que se reclamaban eran un manifestador o templete, una alfombra y una araña, entregándole Florén el manifestador y la alfombra Guillermo White y de las arañas dice Florén que se las dio el Ayuntamiento. Cuatro días más tarde se remite a la suplicante a la Administración de Hacienda para que reclame el altar mayor. El 6 de noviembre de este año vuelve a reclamar las arañas, el manifestador y las alfombras, desconociéndose el final de esta reclamación ni lo que fue del altar mayor.[57]

[57] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04818, 1868. Tassara habla de que el duque reclamó *la propiedad de diversos altares y objetos de culto de esta iglesia*, que habían sido llevados desde la destruida iglesia de san Agustín. TASSARA Y GONZÁLEZ, José María. *Apuntes para la historia de la Revolución de septiembre de 1868 en la ciudad de* Sevilla. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000, p. 139.

Al igual que en otros casos, de esta iglesia también se solicitaron diversos objetos para la decoración de otras iglesias, como la Madre Dolores Márquez que pide el 18 de diciembre de 1868 para su establecimiento de Arrepentidas, situado por aquella época en el ex convento de san José, la Virgen del Rosario, santa Catalina, Santo Domingo, san Jacinto y una Concepción, ignorándose al final si se accedió o no a sus peticiones.[58] Igualmente Juan Bautista Morles, cura de la parroquia de Valverde del Camino solicita y obtiene un Calvario con Crucifijo de tamaño natural con potencias de lata el 4 de enero de 1868.[59]

Continuando con las peticiones de objetos procedentes de esta iglesia, como sucedió con los otros conventos clausurados, vemos que Isidra Silva, vecina de la calle Lista número 17 de Sevilla, pide las esculturas de san Juan de la Cruz y san Juan de Sahagún procedentes del retablo mayor de Montesión, petición realizada el 7 de enero de 1869. En este mismo día se solicitan informes al cura de san Pedro, el cual dice que las imágenes reclamadas por esta señora, pertenecían a su abuela María Palacios y que procedían del desaparecido convento de san Francisco de Asís, las que tuvo en su casa y después llevó a la iglesia de san Martín, de donde se trasladaron a Montesión con consentimiento de su propietaria. Estas esculturas las incautó Guillermo White, llevándolas al depósito del convento de santa María la Real, y en estos momentos el cura de san Pedro desconoce donde se hallan, lo que contesta el 15 de enero. Cinco días después, Florén dice que en la iglesia de san Juan de la Palma de Sevilla había dos imágenes que al parecer eran las reclamadas, pero que al carecer de "insignias" no lo puede asegurar, expresando que sería conveniente que la peticionaria se pasara a verlas para asegurarse de que eran las solicitadas. Al parecer sí eran las que reclamaba

[58] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04818, 1868. Aunque la petición se dirige para redecorar la iglesia del ex convento de la Concepción junto a san Juan de la Palma, pensamos que nunca llegaron a establecerse en la iglesia del citado ex convento concepcionista.

[59] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04819. 1868. Este mismo cura solicita que este crucifijo continúe en su iglesia de Valverde del Camino, lo que se le concede el 13 de mayo de 1871. *Ibid*. Esta parroquia sufrió un incendio en 1936 por lo que despareció casi todo su patrimonio. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, OLIVER CARLOS, Alberto, PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María. *Guía Artística de Huelva y su Provincia*. Sevilla: Diputación de Huelva, Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 278-284.

puesto que el 12 de febrero de 1869 firma el recibo de haberse hecho cargo de las mismas.[60]

La Virgen del Rosario que se situaba en el convento, estaba depositada en el de santa Isabel y el capiller de la entonces suprimida iglesia pide que se traslade a san Martín mientras que no vuelva a usarse la iglesia del convento, pidiendo que se le conceda a esta imagen el jubileo y no a la de la misma advocación de la iglesia de santa Catalina, lo que se le concede el 5 de julio de 1869.[61]

Igualmente, José Antonio Verdejo y su esposa Joaquina de la Riva, vecinos de la calle Vinatería,[62] solicitan una santa Teresa que se hallaba en el depósito situado en el ex convento del Buen Suceso de Sevilla para llevarla a Ayamonte el 28 de octubre de 1870. Dos días después, Florén dice que la imagen que se pide no es una santa Teresa, sino una imagen de santa con saya de seda, manto blanco, bonete y borla blanca, procedente de Montesión, pero que pese a no estar identificada se le puede dar a los solicitantes, aunque al margen de la solicitud aparece una nota manuscrita del propio Florén donde precisa que no se efectúa la entrega a los solicitantes puesto que fue devuelta al ex convento.[63] Al año siguiente, Miguel Barranco, cura de la Rinconada, solicita un san Jacinto de vestir, procedente también de Montesión, el cual se le concede el 21 de diciembre.[64]

El 13 de abril de 1871 Francisco de Casas capellán encargado de la iglesia y ante su inminente apertura se dirige al alcalde exponiéndole que pese a realizarse inventario de los objetos depositados en el convento de Madre de Dios en ellos no se indicaba su procedencia con lo que una vez trasladados a los almacenes del Ayunta-

[60] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04818, 1868.

[61] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04821, 1869. Por cierto, que este año se le arrienda la iglesia de Montesión al presbítero Juan Bautista Cabrera por dos años y 192 ducados anuales. FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos…, op. cit.*, p. 142.

[62] Actual Sales y Ferré, llamada de la Vinatería por el comercio de este producto que hubo en ella, además de tener un pozo llamado de la Leona que tuvo en su época gran popularidad. MONTOTO, Santiago. *Las calles de Sevilla*. Sevilla: Nueva Librería, 1940, pp. 392-393.

[63] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg, 04818, 1868. Sor Isabel Álvarez, hermana de la Caridad y superiora del Hospital de san Lázaro, entre otras cosas, pide un confesionario "en medio uso" del convento que nos ocupa, lo que se le concede el 4 de noviembre de 1870. *Ibíd*.

[64] *Ibíd.*

miento o a otros, se desconocía la misma, por lo que no pudiendo saber cuáles pertenecen a este convento y cuales no de cualquier forma, solicita se le concedan nueve bancos de pino, una cajonera, cuatro confesionarios, una puerta para la entrada por calle Lista "en atención a haberse destrozado del todo las que tenía y carecer de medios para repararlas", y otros efectos que en el almacén se puedan reconocer como procedentes del convento de Montesión. Se solicita informe del ecónomo del Ayuntamiento que viene a decir que el capellán puede escoger entre los objetos almacenados en Madre de Dios los que desee, menos los confesionarios que como elementos de culto fueron entregados a la autoridad eclesiástica, informe aprobado el 3 de junio de 1871. En consecuencia, el 19 del mismo mes se ordena la entrega al capellán de la iglesia de nueve bancos de pino, una cajonera del mismo material, cuatro confesionarios, un par de hojas de puertas, y otros que no especifica que se encontraban en el almacén situado ahora en el convento de Capuchinos, extendiéndose el correspondiente recibo.

Este mismo año, ante la reapertura de la iglesia al culto, fray Francisco de Casso dice que "sólo existe en la iglesia de Montesión los retablos y altares que antes tenía (excepto uno) pero sin efigies, sin candeleros ni cosa alguna perteneciente al culto", por lo que pide que se le devuelva a la iglesia las imágenes que faltan, dándose a Florén la orden por parte de Francisco Cabero, Secretario del Arzobispado, de que se ocupe de realizar esta devolución,[65] ignorándose si al final se realizó la misma.

Además de los lugares donde se distribuyeron los objetos artísticos provenientes de esta iglesia que antes hemos indicado, y merced a una solicitud de devolución del cura encargado de Montesión, José de Jesús Núñez de 7 de marzo de 1876, la cual no obtiene respuesta, sabemos que en el Seminario se hallaban los siguientes cuadros pertenecientes a este convento: tres cuadros representando a san Ambrosio, san Pedro Mártir y Nuestra Señora de Guadalupe.

[65] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04819, 1868. El 26 de febrero de 1871 Florén se hace cargo de una imagen de santa Rosa y de un santo sin pies que estaban en el depósito de la iglesia del Buen Suceso de Sevilla.

Dos cuadros representando un Ecce Homo y otro a santa Rosa; otros dos que hacían lo propio con Nuestra Señora de Guadalupe y la beata Juana de Aza, cuatro representando los cuatro misterios de la Virgen, otro de Ánimas apaisado, y por último otro con san Cayetano en forma de medio punto.[66]

El 7 de octubre de 1876 José Tello y Lobo, párroco de la iglesia de san Esteban de Sevilla, ante la reapertura de su iglesia y su estado de conservación solicita "las puertas principales de la iglesia en el atrio de Montesión", lo que se le concede.[67]

Conclusiones

- Como en otros casos de conventos de la ciudad, el inmenso patrimonio que atesoraba en su mayor parte, se perdió por diversas causas.

- Es muy difícil seguir el rastro de las obras artísticas, que pasaron por diversas vicisitudes una vez clausurado el cenobio.

- Dado el estado de abandono en que se encontraban muchos de estos edificios los harían fácil pasto del expolio patrimonial.

- Por otra parte, al pertenecer varias de las obras a particulares que no estaban incluidas en los decretos desamortizadores, todavía dificulta más aún su identificación.

- Al menos en este caso se conserva la iglesia, aunque dedicada a otros fines, cosa que no puede decirse de otros bienes, irremisiblemente perdidos.

[66] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04839, 1877.

[67] AGAS, Gobierno, Asuntos Despachados, Leg. 04838, 1876. Curiosamente hay un acuerdo del Ayuntamiento de fecha 4 de agosto de este año en el que se afirma que se volvería a poner en san Esteban "la puerta de este templo que estaba colocada en Montesión en el tránsito desde la calle Feria a la de Lista, y que siendo necesario cerrar esta vía creía conveniente adquirir con tal propósito unas puertas viejas que fueron de la parroquia de san Miguel, y que se podrían obtener por doscientas pesetas", autorizándose la operación, cuyo costo y todos los que generara su colocación se pagarán con cargo al capítulo de imprevistos del presupuesto municipal. AMS, Colección Alfabética, Conventos y ex conventos, carp. 266.

NUEVAS APORTACIONES SOBRE LAS BIOGRAFÍAS DE LOS ARQUITECTOS MARIANO GONZÁLEZ DE ROJAS Y ANÍBAL GONZÁLEZ ÁLVAREZ-OSSORIO

New contributions on the biographies of the architects Mariano González de Rojas and Aníbal González Álvarez-Ossorio

Juan PRIETO GORDILLO

Resumen

El presente estudio aborda algunos aspectos de la personalidad artística de dos de los arquitectos más emblemáticos de finales del siglo XIX y el primer tercio del XX, Mariano González Rojas y Aníbal González Álvarez-Ossorio, autores de un gran legado artístico realizados para la capital hispalense, localidades del entorno y en otras ciudades andaluzas. De ambos personajes se muestran algunas referencias biográficas, incluyéndose ejecuciones arquitectónicas inéditas hasta estos instantes.

Palabras clave

Mariano González Rojas, Aníbal González, Sevilla, biografía, maestro del arzobispado.

Abstract

This study shows some aspects of the artistic personality of two of the most emblematic architects of the late 19th century and the first third of the 20th century, Mariano González Rojas and Aníbal González Álvarez-Ossorio, authors of an artistic legacy in Seville, surrounding towns and in other Andalusian cities. Some biographical references of both characters are shown, including unpublished architectural executions up to now.

Keywords

Mariano González Rojas, Aníbal González, Seville, biography, Archbishop's teacher.

Las solicitudes presentadas a lo largo de siglos por los arquitectos, escultores, pintores y plateros, que aspiraron al cargo de "Maestro de la Diócesis Hispalense", en sustitución de maestros fallecidos o por el abandono de sus correspondientes cargos, revelan aspectos novedosos sobre el devenir personal y profesional de estos artífices, hecho que vinieron a completar algunos aspectos de sus biografías particulares, y dotar de autoría, respecto de alguna atribución tradicional sobre materias artísticas locales contemporáneas.[1]

Referencia de ello, fue el nombramiento efectuado en el año 1777 a favor de Francisco de Acosta "el Mayor",[2] por aquel entonces profesor del "Muy Noble Arte de Arquitectura en Madre y Piedra", como sucesor de su padre Cayetano Alberto, quien estuvo ejerciendo dicho cargo arzobispal hasta esos instantes y a quien había ayudado junto con sus hermanos, Juan Felipe, Francisco "el Menor" y Andrés Cayetano, desde hacía años, en las labores retablísticas, cantería y esculturas promovidas por el señor arzobispo Francisco de Solís. Junto al citado nombramiento, destacar también los realizados a favor de Antonio de Figueroa, como maestro alarife, en sustitución de su padre Ambrosio y los de Francisco del Valle y de Vicente de San Martín, éstos últimos un año antes, el 11 de noviembre de 1776.[3]

A mediados de 1905, y relacionado con el ámbito arquitectónico, se producía un hecho luctuoso para el ámbito artístico hispalense, el fallecimiento del arquitecto diocesano, Juan José Talavera y de la Vega,[4] en cuyo historial, además de la labor arquitectónica desarrollada en la ciudad de Sevilla, habría que destacar los puestos ocupados como maestro interino municipal de Sevilla durante los años 1868-1869, siendo sustituido por Manuel Villar Bailly; y el de

[1] OLLERO LOBATO, Francisco. "La maestría mayor de obras de la Real Audiencia de Sevilla (siglos XVII-XIX)". *Atrio*, 2012, n.18, pp.27-42.

[2] PRIETO GORDILLO, Juan. *Cayetano Alberto de Acosta (1709-1778). La culminación del Barroco en Andalucía Occidental*. Tesis doctoral, 1995, p. 47 (inédita).

[3] Archivo General Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección Asuntos Despachados, 1776 (II), s/f.

[4] http://dbe.rah.es/biografias/63867/juan-talavera-y-de-la-vega. Fue presidente de la Comisión Municipal de Obras Públicas desde 1877 hasta 1881 a pesar de lo cual nunca llegó a ser Arquitecto Municipal, aunque lo solicitó en 1892. Únicamente desempeñó el cargo de interino cuando se produjeron las vacantes de Manuel Galiano, Heredia de Tejada, Villar Bailly y Antonio Capo, desde donde evacuó numerosos informes.

maestro arquitecto de la Archidiócesis hasta 1904, vacante que sería ocupada por Mariano González de Rojas, a la edad de 35 años.

Tras el luctuoso acontecimiento, fueron iniciadas las correspondientes actuaciones protocolarias para cubrir la maestría arzobispal. Así, para la sustitución del fallecido maestro, se abría un plazo para la recepción de solicitudes para el puesto vacante. Para esta ocasión fueron dos las presentadas, una por el aludido González de Rojas, y otra por Aníbal González Álvarez-Ossorio, días después; siendo finalmente el primero, quien ocuparía la plaza vacante.[5]

Respecto a la primera de las solicitudes, presentada por Mariano González de Rojas,[6] el día 3 de julio de 1905, residente por aquel entonces en la calle Habana de Sevilla, número 20, se argumentaba la correspondiente súplica para ser incluido como candidato para la provisión del cargo, adjuntándose además, un aval de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; posteriormente, dicha petición sería remitida al Ministerio de Gracia y Justicia para su estudio y posible aprobación:[7]

> "…que encontrándose vacante el cargo de Arquitecto Diocesano por fallecimiento del que tan dignamente le desempeñó, D. José Talavera de la Vega, y creyendo el infrascrito apto para poder desempeñarle, por haberlo asimismo efectuado en la Diócesis de Palencia, haber auxiliado en la dirección facultativa de las obras de esta Iglesia Catedral desde el año 1897, aunque con carácter particular y llevado a cabo…"

Cuatro días más tarde de la solicitud enviada por Rojas, el 7 de julio de ese mismo año, se recibía otra nueva solicitud en las de-

[5] AGAS, Sección II, Serie Asuntos Despachados, 04901, s/f.

[6] LUNA FERNÁNDEZ ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERÁN, Concepción. *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla (s/XVI-XX*). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. "Mariano González Rojas nació en Ávila el 14 de diciembre de 1870. Realizó sus estudios en Madrid obteniendo su título de arquitecto el 30 de agosto de 1882. En Palencia obtuvo la plaza de arquitecto diocesano en 1889 tras su correspondiente oposición, por lo que intervino en diversas obras de tipo religioso y civil. Entre ellas podemos destacar en 1900 el diseño de su cárcel provincial. En 1898 se desplazó a Barcelona y presentó su solicitud para acceder al puesto de arquitecto municipal de la ciudad condal, pero no fue aceptado. Desde 1899 hasta 1901 González Rojas junto a los arquitectos Ángel Cadano y Juan Agapito y Revilla restauraron los arbotantes de la cabecera de la catedral de San Antolín de la ciudad de Palencia."

[7] AGAS, Sección II, Serie Asuntos Despachados, 04901, s/f.

pendencias arzobispales con semejante finalidad, la ocupación de la vacante como maestro diocesano, siendo presentada en esta ocasión, por el arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio, quien por aquel entonces contaba con 29 años de edad,[8] "...con el debido respeto expone; que vacante el cargo de Arquitecto de esta Archidiócesis, por defunción de D. José Talavera (q.e.e.g), el que suscribe, aunque sin méritos para ello, desearía ocupar el expresado puesto".

La resolución de las solicitudes presentadas, se notificaría a ambos arquitectos el día 19 de julio desde la secretaría del palacio arzobispal hispalense, la suerte estaba echada, siendo favorable en esta ocasión para González de Rojas. Tras el resultado, dicha concesión sería remitida al Ministerio de Gracia Justicia en los siguientes términos:

> "Excelentísimo Señor: Vacante por fallecimiento de D. José Talavera y Vega el cargo de Arquitecto diocesano, la Junta de Reparación de Templos de este arzobispado, en sesión celebrada bajo mi presidencia el día 19 de Julio último, acordó proponer por unanimidad a este Ministerio para dicha vacante en 1º lugar a D. Mariano González de Rojas, y en 2º lugar a D. Aníbal González Álvarez Osorio, ambos arquitectos titulados con residencia en esta ciudad, y únicos que han solicitado dicho puesto. Lo que en conformidad ha dispuesto en R.O., de 19 de julio de 1904. Excelentísimo Señor Ministro de Gracia y Justicia."

Finalmente, el 4 de agosto del citado año, sería ratificada dicha resolución por el Ministerio, acreditándose para dicho cargo, al arquitecto González de Rojas, "para su conocimiento y efectos consiguientes, favorable, como arquitecto de la Archidiócesis de Sevilla, según lo dispuesto en el artículo 8 del Real Decreto de 13 de agosto de 1876, quien percibiría por sus trabajos, los honorarios que determinaba el artículo 9º del referido Real Decreto".[9]

Tan solo meses después, ya en 1906, la fortuna volvería a sonreír al arquitecto González de Rojas, quien sería nombrado miembro académico, para la sección de arquitectura de la Real Aca-

[8] *Ibíd.*
[9] *Ibíd.*

demia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, para cubrir también, y por similar motivo, la vacante del fallecido Talavera,[10] siéndole asignado el *Sillón nº 22* de dicha institución, durante el periodo comprendido entre el 28 de abril de 1906 y el 30 de marzo de 1935.[11] Para esta ocasión, fueron designados también, en sustitución del pintor Eder y Caballero Infante para la plaza de pintura, a Ricardo López Cabrera, y para la de clases particulares, a Fernando de Checa y Sánchez.[12]

Tras la consecución del título, una de las primeras intervenciones realizadas por González de Rojas, estuvieron vinculadas con las labores de rehabilitación que se llevarían a cabo en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense, bajo la dirección del arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde, tras diecisiete años cerrada como consecuencia del incendio producido el 24 de marzo de 1889. Meses después, y en el trascurso de las tareas técnicas en la capilla, se comenzaron las labores de restauración de los trozos de molduras de los cuadros destruidos en el incendio y también las pinturas de los lienzos. Para inspeccionar las obras se creó una comisión, en la que además de contar con el arquitecto regionalista Mariano González Rojas, la conformarían también, el pintor Virgilio Mattoni, y Antonio de Alarcón.[13]

Otra de sus incipientes intervenciones como maestro diocesano, sería la ejecutada en la basílica de María Auxiliadora de Sevilla, más concretamente en la capilla de la hermandad de la Trinidad, durante el periodo comprendido entre el mes de julio de 1907 al 10 de marzo del año siguiente.[14]

[10] "Real Academia de Bellas Artes de Sevilla", T. III (1850-1935), pp. 81-82.
[11] *Ibíd.*, p. 179.
[12] *Ibíd*., pp. 81-82.
[13] PÉREZ CALERO, Gerardo. "Arte, Patrimonio y erudición: Virgilio Mattoni y la catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 2021, n. 33, pp. 383-402. GONZÁLEZ TERREROS, María del Valle. "Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 1996, n. 9, pp. 209-237.
[14] GARCÍA HERRERA, Antonio. "El arquitecto González Rojas y las obras de reconstrucción de la capilla de la Hermandad del Sagrado Decreto de 1908". *Anuario Esperanza*, 2015, n. 2017-18, pp. 22-25.

En el proyecto inicial elaborado por Mariano González Rojas, sólo se incluyó el derribo de la techumbre y en los muros laterales, la parte comprendida entre los aleros y las impostas. Sin embargo, la fatalidad acompañó la restauración ya que al desmontarse la techumbre se observó una gran inestabilidad en el resto del muro izquierdo provocada por una gran grieta, por lo que se estimó conveniente derribarlo por completo hasta los cimientos e iniciar la obra de nuevo. Como consecuencia de esta acción, se reforzó la cimentación y se alzó el nuevo muro con menor altura, en concreto dos metros menos, lo cual conllevó una disminución total de la techumbre de la capilla, incorporándose en su interior una bóveda carpanel. En el muro se eliminó un vano, quedando abiertos sólo dos con arcos de medio punto para ser dotados de vidrieras. De ahí la radicalidad de la obra. En el extremo de la capilla se acondicionó el camarín con la cúpula sobre pechinas abierta a una linterna.

Durante este periodo, Rojas participaría junto a los maestros, Ricardo Magdalena y Antonio Illanes, en una serie de reformas para la población sevillana de Constantina, para la mejora de ciertos equipamientos.[15] Tras su nombramiento como director del proyecto por el consistorio, procedería al estudio y a la redacción del proyecto, para las obras que se llevarían a cabo en el mercado de la antigua plaza de San Sebastián.[16]

Respecto a nuevas intervenciones, y de nuevo para otra localidad de la provincia de Sevilla, en el año 1913, se tiene constancia de la visita que González Rojas realizaría a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Castilleja de la Cuesta, nuevamente en calidad de maestro arzobispal, motivado ante la necesidad de ejecutar reformas "urgentes" sobre la armadura y las cubiertas de dicho edificio, ocasionadas tras la supresión años antes, de algunos de los tirantes de madera que componían sus estructuras. Tras los estudios previos, sería redactada la propuesta de intervención, incluyéndose el correspondiente expediente de obras, formando parte de éste el presupuesto fechado a 20 de septiembre del citado año.

[15] VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*. Sevilla, 1978, p. 64.

[16] LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes y TEJEDOR CABRERA, Antonio. "Proyectos y reformas urbanas en Constantina en los siglos XIX y XX". *Laboratorio de Arte*, 2001, n. 14, pp. 75-76.

Dicha armadura, de par y nudillos, está formada por pares y una doble hilera de tirantes, una superior de reducido tamaño, y otra inferior de mayor envergadura, poseyendo tan solo un par de tirantes de hierro, a modo de tornapuntas, como refuerzos del par situado sobre la parte posterior del órgano dieciochesco, procedente de la parroquia hispalense de San Juan de la Palma, tras el proceso de desamortización llevado a cabo por Mendizábal.[17] Finalmente, la intervención consistiría únicamente en la restitución de los tirantes lígneos suprimidos, por otros de similar composición, con la idea de reforzar los empujes de la armadura contra los muros y la incorporación de los referidos tirantes férreos, siendo insertadas diversas placas de hierro en el arranque de algunas vigas o pares; también fueron sustituidas algunas tejas en la cubierta.[18]

Mariano González Rojas sería considerado un arquitecto ecléctico, mezclando recursos arquitectónicos vigentes en su época junto a la tradición y el historicismo español. Buena prueba de ello, lo tenemos en la utilización de elementos decorativos modernistas en el colegio de las Esclavas del Divino Corazón, de la calle Jesús de la Vera Cruz (1906) junto al estilo dominante neogoticista o en la iglesia de santa Bárbara de la localidad onubense de Minas de Río Tinto (1917) en la que interaccionó distintos materiales como la mampostería y el ladrillo y elementos arquitectónicos de variados estilos. Su afición al tradicionalismo lo dejó reflejado en el diseño del Pabellón de la provincia de Almería en la Exposición Iberoamericana de 1929 en el que recreó la propia alcazaba de esta ciudad, con sus torreones circulares, torre del homenaje, galerías y ventanas con arcos apuntados, reflejo de la imagen imitada.[19]

Destacar finalmente, y como uno de sus últimos episodios biográficos, su nombramiento como presidente de la asamblea de constitución del Consejo Andaluz de Colegios Oficiales de Arquitectos (C.A.C.O.A.) y de los Colegios Oficiales de Arquitectos, celebrada el 6 de junio de 1931.[20] Fallecería en Sevilla el día 26 de marzo de 1935.

[17] AGAS, Sección Asuntos Despachados, Leg. 04907, s/f.
[18] AGAS, Sección Asuntos despachados, Leg. 04911, 1910.
[19] GARCÍA HERRERA, A., *op. cit.*, pp. 22-25
[20] https://www.cacoa.es/historia/. La historia reciente tiene su origen en el Real Decreto de 27 de

A continuación, y relacionado con el arquitecto Aníbal González, se revelan algunos hechos inéditos relacionados con su labor profesional, a priori y a posteriori, de su frustrado intento de acceder a la maestría arzobispal. Comenzamos con su intervención llevada a cabo durante los años 1903 y 1904, para el convento del Santo Ángel de la ciudad de Sevilla; dicho proyecto, la realización una capilla-sagrario, fue ofrecido en primer lugar a su suegro Gómez Otero, quien lo cedería a su vez, a su yerno Aníbal, quien finalmente lo diseñaría; además de dicha obra, auténtico alarde de clasicismo, realizaría también el diseño de la portada-vidriada del templo que da a la calle Muñoz Olivé, con detalles neogóticos y modernistas;[21] ya por aquellos años, Aníbal participaba "como segundo", en algunas labores de restauración y conservación que se llevaban a cabo en la catedral hispalense.[22]

Tras su intervención en las mencionadas obras, tanto en la fábrica catedralicia como en el edificio carmelita, se verían dilatados en el tiempo los pagos correspondientes sobre dichas intervenciones; de hecho, el día 18 de enero de 1905, el arquitecto González Álvarez-Ossorio, residente por aquel entonces en la calle Fernán Caballero, número 15, remitía una carta a las dependencias del palacio arzobispal de Sevilla al Arzobispo Marcelo Spínola y Maestre, solicitando la autorización para iniciar una reclamación respecto a algunos honorarios aún pendientes,[23] "…contra quien proceda y ante los tribunales competentes". Desconocemos por el momento, aunque tal vez fuese previsible, que dichas reclamaciones, hubiesen podido jugar en su contra, en la decisión final para la solicitud presentada, me-

diciembre de 1929, que estableció tres requisitos para el ejercicio de la profesión de arquitecto: estar en posesión del título académico, pertenecer a un Colegio de Arquitectos y pagar las contribuciones correspondientes. El proceso culminó con el Decreto del Gobierno provisional de la República de 13 de junio de 1931 de aprobación de los Estatutos colegiales, elevado a Ley por las Cortes Constituyentes el 4 de noviembre y que dio lugar a la constitución de los Colegios de Arquitectos y su Consejo Superior. De los seis Colegios iniciales (con sede en León, Bilbao, Barcelona, Madrid, Valencia y Sevilla), este Decreto determinó que el Colegio con capitalidad en Sevilla, comprendía a las provincias de Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga, Sevilla, así como las islas Canarias y Marruecos.

[21] PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Aníbal González*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1973, p. 90. [2ª edición, 1996].

[22] Cuestión que conocemos, sin más datos que los presentados en fuente documental referenciada en el presente artículo. AGAS, Sección II, Serie Asuntos Despachados, Leg. 04901, s/f.

[23] AGAS, Sección II, Serie Asuntos Despachados, Leg. 04901, s/f.

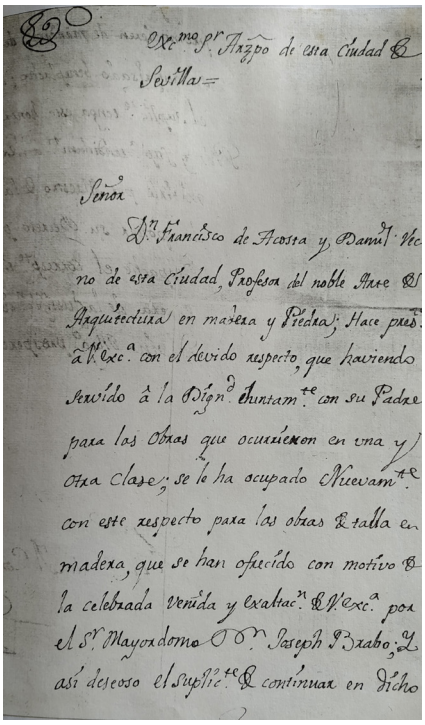
ses después, el 7 de julio de este mismo año, para ocupar la vacante arzobispal anteriormente mencionada.

Corría el año 1917, el día 8 de octubre, según datos recogidos en las actas de la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes, cuando se aluda al fallecimiento de una de las personalidades más relevantes del ámbito cultural hispalense de los inicios del siglo XX, José Gestoso Pérez, quien hubo ocupado el cargo como Secretario General de dicha institución, *con elocuentes frases de condolencia*; siendo nombrado para este cargo a Cayetano Sánchez Pineda. Su vacante como académico la cubriría, esta vez sí, Aníbal González Álvarez-Ossorio, siéndole asignado el *Sillón nº 6* de la institución,[24] ejerciendo dicho cargo hasta el año 1925, cuatro años antes de su fallecimiento, en la ciudad que le vería nacer.[25] De gran interés es la reseña inserta en este documento, en que es citado ya como, "Maestro Arquitecto proyectista de la Exposición Hispano-Americana";[26] en dicha reunión se nombraría también académico al sacerdote José Sebastián y Bandarán.

Apéndice documental

Documento 1.
1777. Sevilla.
Petición efectuada en 1777 por Francisco de Acosta "el Mayor", para que se le otorgase el título de "Maestro mayor del Arzobispado" en sustitución de su padre Cayetano Alberto.

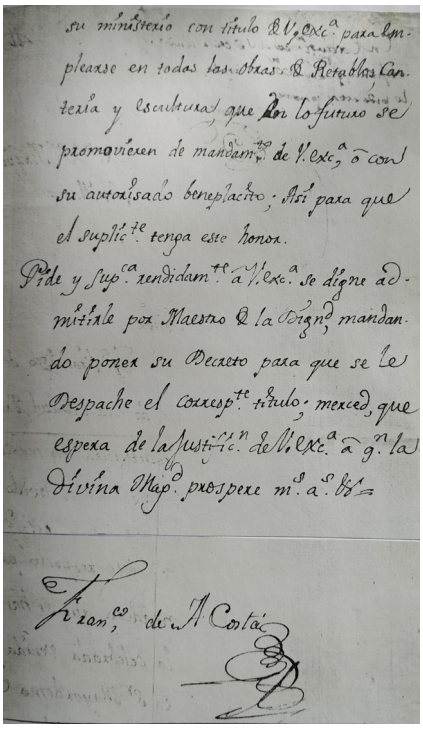
[24] *La Real Academia de Santa Isabel de Hungría… op.cit.* p.116.
[25] *Ibíd.*
[26] *Ibíd.*



Exc.mo S.r Prior de esta Ciudad de Sevilla=

Señor

D.n Francisco de Acosta y Daniel Vec.no de esta Ciudad, Profesor del noble Arte de Arquitectura en madera y Piedra; Hace pres.te â V.l Exc.a con el devido respecto, que haviendo servido â la Dign.d Juntam.te con su Padre para las Obras que ocurrieron en una y otra clase; se le ha ocupado Nuevam.te con este respecto para las obras de talla en madera, que se han ofrecido con motivo de la celebrada venida y exaltac.n de V.l Exc.a por el S.r Mayordomo D.r Joseph Zarabo; y asi deseoso el Suplic.te de continuar en dicho



su ministerio con título de V.l Exc.a para emplearse en todas las obras de Retablos Carpintería y escultura que por lo futuro se promovieren de mandam.to de V.l Exc.a ó con su autorizado beneplacito, Asi para que el Suplic.te tenga este honor.

Pide y Sup.ca rendidam.te a V.l Exc.a se digne admitirle por Maestro de la Dign.d mandando poner su Decreto para que se le Despache el correspond.te título, merced que espera de la Justific.n de V.l Exc.a a q.n la Divina Mag.d prospere m.s a.s Sev.a=

Fran.co de Acosta

Documento 2.
20 de septiembre de 1913. Sevilla.
Expediente de obras y presupuesto para la obra a efectuar en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Castilleja de la Cuesta. (Sevilla)
AGAS, Sección II, Asuntos Despachados, Leg. 0491.

"Personado el arquitecto que suscribe en la villa de Castilleja de la Cuesta de este arzobispado, al objeto de reconocer el templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, según interesa el digno párroco en oficial visita a V.S.I., he podido observar que el mayor daño que tiene el edificio está en la armadura y cubierta de su única nave, pues por efecto de haberle suprimido piezas importantes como son varios de sus tirantes, se han causado daño en las carpinterías, notables movimientos y desperfectos, los cuales se han transmitido en parte a los mismos por empujes indebidos de la armadura. Para

reparar estos daños y evitar que sigan deteriorándose es de urgente necesidad reforzar los dos muros laterales en una pequeña parte, restituir la armadura, el atirantado hasta ahora suprimido, reparar las cubiertas de teja y las obras de reparación consiguientes; ya que se trata de colocar nuevos tirantes podrían ser no de madera como los actuales, sino de hierro convenientemente repartidos en toda la nave, la cual tiene longitud de 18 metros y 7.5 de anchura, suprimiendo después los restantes de madera, así se uniformarían los empujes de la armadura contra los muros. El coste de estas obras no ascenderá de mil pesetas. Sevilla a 20 de septiembre de 1913. Mariano González Rojas".

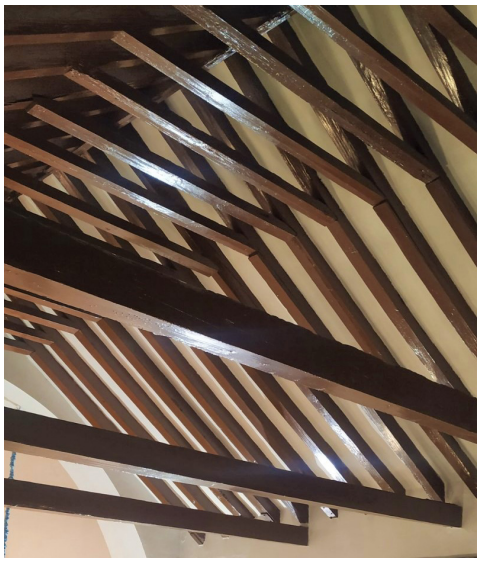
Fotografías



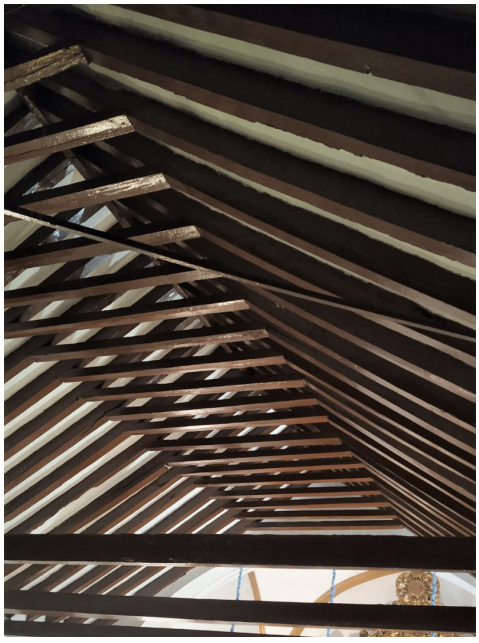
Portada-vidriada del templo del Santo Ángel de Sevilla diseñada por Aníbal González. Calle Muñoz Olivé. Fotografía: Autor.



Armadura, de par y nudillos. Mariano González de Rojas. Año 1913
Fotografía: Autor.



Detalle de la armadura, de par y nudillos. Mariano González de Rojas. Año 1913. Fotografía: Autor.



Detalle de la armadura, de par y nudillos.
Mariano González de Rojas. Año 1913
Fotografía: Autor.

Bibliografía

- Asociación de Arquitectos de Cataluña. *Anuario*, Año MCMXXI, Apéndice II.
- GARCÍA HERRERA, Antonio. "El arquitecto González Rojas y las obras de reconstrucción de la capilla de la Hermandad del Sagrado Decreto de 1908". *Anuario Esperanza*, 2015, n. 2017-18, pp. 22-25.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle. "Obras de restauración y terminación de la fachada del ángulo suroeste de la catedral de Sevilla. El proyecto de Francisco Javier de Luque". *Laboratorio de Arte*, 1993, n. 6, pp. 245-262.
- ___. *Antonio Gómez Millán (1883-1956). Una revisión de la arquitectura sevillana de su tiempo.* Sevilla, 1993.
- ___. "Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 1996, n. 9, pp. 209-237.
- LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes y TEJEDOR CABRERA, Antonio, "Proyectos y reformas urbanas en Constantina en los siglos XIX y XX". *Laboratorio de Arte*, 2001, n. 14, pp.
- LUNA FERNÁNDEZ ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERÁN, Concepción. *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla (s/XVI-XX).* Sevilla: Diputación Provincial; Guadalquivir, 1986.
- OLLERO LOBATO, Francisco. "La maestría mayor de obras de la Real Audiencia de Sevilla (siglos XVII-XIX)". *Atrio*, 2012, n. 18.
- PÉREZ CALERO, Gerardo. "Arte, Patrimonio y erudición: Virgilio Mattoni y la catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 2021, n. 33, pp. 383-402.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Aníbal González*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1973. [2ªedición, 1996].
- Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, T. III (1850-1935). Relación de premios concedidos al maestro Gómez Otero en el año 1865 por la Real Academia de Sevilla. Primeros premios en las secciones de Sombras de Dibujo de Adorno y de Elementos de Modelado.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*. Sevilla, 1978.

PINTURA ROMÁNTICA EN VILLAMANRIQUE: UNA NUEVA MUESTRA DE RODRÍGUEZ LOSADA EN LA PROVINCIA

Romantic painting in Villamanrique: a new exhibition by Rodríguez Losada in the province

Manuel ZURITA CHACÓN

Resumen

Reflexionamos sobre la pérdida del patrimonio, que es la fundamental riqueza de nuestros pueblos: su adecuada conservación debe ser tarea de todos. En el presente trabajo, mostramos el hallazgo de un nuevo cuadro de José Mª Rodríguez Losada (1826-1896), realizado con la técnica del óleo sobre lienzo, de 81 x 65 cms. Conservado en un domicilio particular de Villamanrique de la Condesa (Sevilla), representa a Santa María Magdalena, de la temática religiosa que cultivó este pintor sevillano sobre la Magdalena penitente, símbolo del arrepentimiento, característico del Barroco literario. Una muestra más que nos enriquece a todos. Gran parte de la actividad artística de este prolífico creador la ejerció en la provincia de Cádiz, especialmente en El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera. Asimismo, hacemos referencia a otros artistas manriqueños, como la pintora Rosalía Martínez Zurita y el pintor de exvotos, Pedro García Romero.

Palabras clave

Patrimonio, hallazgo, cuadro, pintura, Barroco, penitente, arrepentimiento, prolífico, manriqueños, exvotos.

Abstract

This work reflects on the loss of heritage, which is the fundamental wealth of our towns: its proper conservation should be the task of everybody. We expose the discovery of a new painting by José Mª Rodríguez Losada (1826-1896), oil on canvas, 81 x 65 cms. Preserved in a private residence in Villamanrique de la Condesa (Seville), it depicts Santa Maria Magdalena. This Seville painter cultivated the religious topic of the penitent Magdalena, symbol of repentance, characteristic of Baroque literature. Another embellishing sample contributing to all of us. Much of his artistic activity was exercised in the province of Cádiz, especially in El Puerto de Santa María and Jerez de la Frontera. Furthermore, we refer to other

manriqueños artists, such as painter Rosalía Martínez Zurita and painter of votive offerings, Pedro García Romero.

Keywords

Heritage, discovery, painting, Baroque, repentant, penitent, repentance, prolific, manriqueños, votive offerings.

Introducción

Una de las mayores riquezas de nuestros pueblos la constituye su patrimonio, bien materializado en obras físicas concretas, como en el acervo inmaterial de nuestras tradiciones, costumbres, fiestas, leyendas, etc. Tanto de unas como de otras muestras, lo esencial es su conservación y transmisión, su prevalencia en una palabra, a fin de que el goce, el disfrute de estos tesoros estén a disposición de todos los ciudadanos y sean una de las bases fundamentales, para la cultura y educación de las nuevas generaciones.

Cuando no se pone el máximo interés y empeño en la perduración de este conjunto patrimonial, frecuentemente se comprueba que, tras el abandono sucesivo o mera falta de protección y mantenimiento de estos bienes, públicos o privados, se produce el progresivo deterioro y, finalmente, su desaparición definitiva. Todos somos responsables de estas pérdidas irreparables, pero más aun los que ostentan responsabilidades públicas y administrativas, que pueden contar con medios eficaces, para que esta penosa situación tenga siempre el adecuado remedio, en especial, si se trata de bienes públicos. En cuanto a los privados, entendemos que ha de procurarse la no expoliación de dichos bienes, que, sin que se cuestione el derecho a su propiedad, al menos permanezcan en el sitio o lugar para los que fueron creados o adquiridos, pues de lo contrario, se menoscaba el patrimonio secular del patrimonio de nuestros pueblos.

En el caso concreto de Villamanrique, han desaparecido muchas muestras de urbanismo tradicional, un edificio conventual, un mercado de abastos, colegios y una casa particular, estas tres últimas

obras del taller de arquitectura de Aníbal González… Y nunca falta la esperanza en que algunos de estos bienes aún puedan conservarse, por su adecuado mantenimiento, que todos deseamos.

José Mª Rodríguez de Losada

Nuestro cometido va referido hoy al descubrimiento de una muestra pictórica, en un domicilio particular de Villamanrique que, tras su conocimiento, somero análisis y estudio, corresponde su autoría al pintor sevillano José Mª Rodríguez de Losada, nombre y apellidos con los que solía firmar sus cuadros, puesto que su identidad completa obedecía a José María Rodríguez de los Ríos y de Losada. Había nacido en Sevilla,[1] en 1826. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la capital hispalense y posteriormente, en la Academia de San Fernando de Madrid.

Con una personalidad muy singular, vestía como un romántico rezagado:

> "... hombre fuerte y de envergadura, de frente espaciosa, nariz aguileña y largo bigote y perilla… muy educado y respetuoso, tanto que "un saludo de Losada parecía un saludo de un rey". Era ceremonioso al caminar y en sus ademanes, teatral en sus gestos. Destacaba por su elegancia, vestía muy bien y se adornaba con lujosos pañuelos y bastones. A esta peculiar forma de ser hay que unir su pasado noble. […] Poseía los títulos de Caballero del Santo Sepulcro y Caballero de Santiago. Gustaba vanagloriarse de su pasado noble y se vestía con el hábito del Santo Sepulcro todos los Viernes Santos para acompañar a la hermandad jerezana del Santo Entierro. Verlo desfilar en dicha cofradía representaba todo un acontecimiento popular que nadie quería perderse. Gustaba de retratarse, él y su familia, con trajes e insignias de nobleza. Era conocida su afición a coleccionar antigüedades, en las que gastaba amplias sumas, a pesar de su precario estado económico. Este gusto por lo antiguo también se refleja en sus cuadros".[2]

[1] En algunas publicaciones que hemos consultado, dan como lugar de nacimiento Jerez de la Frontera. No lo creemos así, pues está documentado que recibió el bautismo el 20 de julio de 1826, en la Iglesia de *Omnium Sanctorun* de la capital hispalense, en la calle Feria. En aquellos tiempos, el neófito era bautizado a los pocos días de haber nacido, por el evidente riesgo de que falleciera, sin haber recibido el sacramento.

[2] MÉNDEZ CASAL, Antonio. "El pintor Losada". *Raza Española*, 1922, n. 41, mayo, pp. 47-72. Apud Jesús Caballero Ragel, *el-pintor-josc3a9-marc3ada-rodrc3adguez-de-losada2.pdf*

Nombrado académico de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, pasa a Córdoba, donde realiza una serie de pinturas historicistas de gran tamaño, para el *Círculo de la Amistad*, en donde lucen en sus hermosas estancias. Traslada su residencia al Puerto de Santa María, donde se casa con Dolores de Santiesteban Chamorro Sandoval de Villaescusa, con apellidos muy enraizados en la nobleza. Sus hijos fueron cinco: José María, Carlota Margarita, Julio César, Fernando Gonzalo y Alfonso Pedro. Tres de ellos también fueron pintores y siempre estuvieron relacionados con el mundo artístico de la pintura y su docencia.

Losada fue un pintor muy prolífico: de ahí que sus obras varíen en calidad[3] y formato. Muchas de esas pinturas se califican de taller, al tener en cuenta que parte de ellas, algunas abocetadas, su ejecución pudo llevarse a cabo, con el concurso y ayuda de sus tres hijos. Dada su numerosa prole, hubo de hacer frente a su escasez de recursos, para lo que debía pintar sin descanso, para ganar liquidez y despachar su producción con aquellos *cuadros de almuerzo,* como él mismo los denominó, en los lugares y tiendas más inusitadas de Jerez. "Su facilidad y rapidez en pintar los cuadros causaba gran admiración entre sus coetáneos. Era uno de los máximos exponentes de la técnica denominada por Méndez Casal y De la Banda y Vargas como el *fa presto*".[4]

Vivió, asimismo, en Cádiz, donde contó con *comitentes* de familias burguesas y adineradas de la sociedad gaditana. Aunque realizó varios encargos durante su estancia en El Puerto de Santa María, finalmente, optó por trasladarse a Jerez de la Frontera, en la década de los años sesenta del siglo XIX. En esta ciudad murió, en el año 1896. Precisamente, allí realizaría la obra que hoy presentamos, firmada y fechada en 1893, tres años antes de su muerte.

[3] *Ibíd*.
[4] *Ibíd.*

Temas pictóricos y obras de Losada

Los temas fundamentales de Rodríguez Losada se encuadran en el Romanticismo pictórico español, eso sí, ciertamente rezagado, si tenemos en cuenta que ya en España se realizan obras pertenecientes al Realismo.

Su trayectoria se enmarca en el historicismo, en que podemos citar sus grandes lienzos sobre la Historia de España, de la que él era estudioso y se documentaba por extenso. Podemos destacar, entre otras: *Entrega de las llaves de El Puerto a Alfonso X el sabio* (376 x 320 cm), Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María (Figura 1); *Rendición de la ciudad de Córdoba*. Círculo de la Amistad de Córdoba (Figura 3); *La Decapitación de D. Álvaro de Luna*, que se conserva en el Senado español, comprado entonces por 5.000 pts.; *Rey moro de Sevilla entrega las llaves de la ciudad a Fernando III el Santo*; *Rodrigo Calderón en el tormento*; *Los caballeros jerezanos escribiendo a Sancho el Bravo con la sangre de uno de ellos llamado Amaya para que les envíe auxilios al fin de defenderse de los árabes acaudillados por Aben Jusuf,* etc.

Escenas costumbristas y populares, tan del gusto romántico, que parecen sacadas de las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón o *Escenas y tipos matritenses* de Mesonero Romanos, en que abundan los majos,[5] las manolas, los flamencos, los toreros, etc.

Tampoco faltaron los numerosos retratos de la burguesía andaluza, que lo amparó, a través del mecenazgo, como en el caso del Marqués de Bonanza.[6] Asimismo, cultivó el desnudo, para que lo que tuvo que contratar a las *Meanas,* famosas meretrices de Jerez. Otros temas que abundan en su producción es el tema religioso, en

[5] En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se conservan dos cuadros titulados Pareja de Majos. Por detrás se puede leer "José María Rodríguez de Losada de 17 años y su mujer Dolores de Santiesteban Chamorro de 16", por lo que es un autorretrato suyo y un retrato de su mujer vestidos de majos, … (Figura 2). *Ibíd.*

[6] Le encargó una serie con los retratos de los reyes de España o el cuadro "Santiago en la batalla de Clavijo", que regaló a la Iglesia de Santiago de Jerez, y en donde Losada utilizó a trabajadores arrumbadores de las bodegas González Byass para pintar a los musulmanes. *Ibíd*.

especial el arrepentimiento, como sus *Magdalenas penitentes* o los numerosos *Crucificados zurbaranescos*. La influencia de los grandes pintores del Barroco se hace presente, a través del tenebrismo de Ribera, o los sevillanos Murillo y Valdés Leal, del que imita su pincelada suelta.



Figura 1: Entrega de las llaves de El Puerto a Alfonso X el Sabio. (376 x 320 cm).
Iglesia prioral de El Puerto de Santa María.[7]

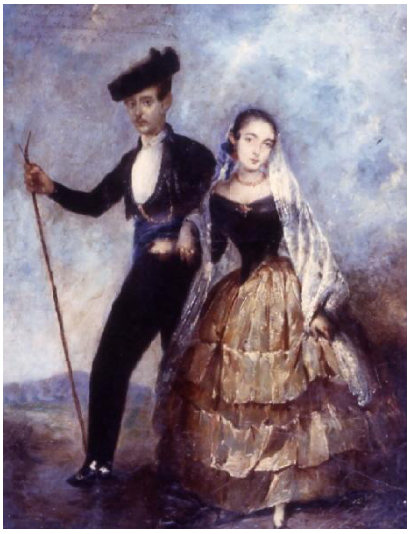


Figura 2: Pareja de Majos (1843)



Figura 3: Rendición de la ciudad de Córdoba. Círculo de la Amistad de Córdoba.

[7] Rodríguez de Losada tiene el atrevimiento de autoretratarse detrás del rey, vestido con una cruz de Santiago. *Ibíd*.

Un cuadro inédito de Losada en Villamanrique

En efecto, recientemente tuvimos noticias[8] de que existía un interesante óleo en el domicilio de un vecino de nuestra localidad. En una primera y somera apreciación de la obra, pudimos comprobar que se trataba de una muestra del prolífico pintor sevillano José María Rodríguez Losada, firmado y fechado en 1893, tres años antes de su fallecimiento en Jerez, en 1896 (Figura 3).



Figura 4 a y b: Firma (*Rodrig. de Losada*) y fecha (*/83*) 1863.

[8] El cronista oficial de Villamanrique, D. José Zurita Chacón, nos informó de un lienzo que existía en un domicilio particular, propiedad de un vecino: nos facilitó una fotografía de la obra y comprobé que se trataba de un óleo, firmado y fechado por Rodríguez Losada, en 1893 (Figura 4a).

El cuadro en cuestión, ya examinado y fotografiado pormenorizadamente, pertenece a una de las series de temática religiosa, cultivada en abundancia por el autor, como los famosos treinta y tantos crucificados *zurbaranescos* que, junto a otros numerosos *cuadros de almuerzo*, vinieron a aliviar las estrecheces de la familia numerosa del pintor, en aquella época (Figuras 5 y 6).



Figura 5: Magdalena, penitente. Villamanrique de la Condesa (Sevilla). Colección particular.

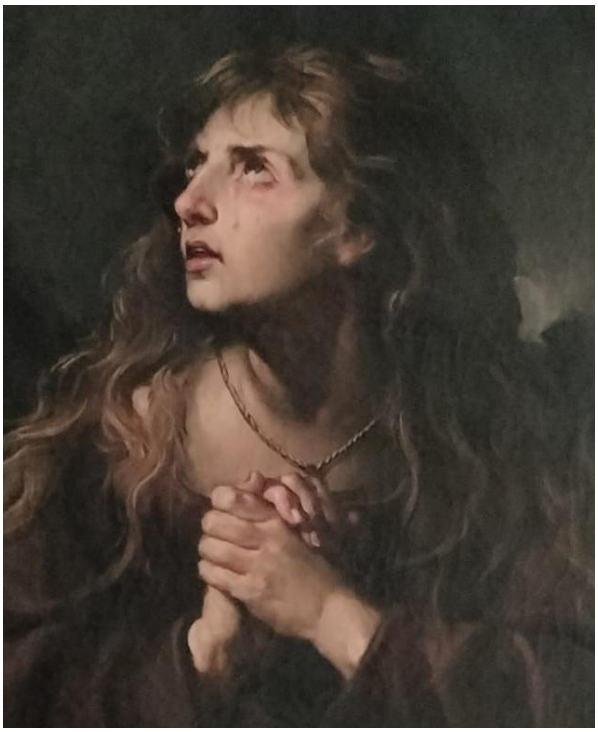


Figura 6: Magdalena, penitente. Villamanrique de la Condesa (Sevilla). Colección particular.

Está ejecutado al óleo sobre lienzo, con unas medidas de 81 x 65 y de 96,50 x 76 con marco, enmarcado posteriormente por sus propietarios, dos entrañables y respetados vecinos de la villa, D. Antonio Muñoz Delgado y Dª María Escobar Garrido, que rescataron el cuadro de su posible destrucción, encargaron su armazón y limpieza[9] y a los que agradecemos su amabilidad y disposición, al facilitarnos amablemente el estudio de la obra.

El motivo religioso central es una figura penitente, al igual que muchas otras que realizó, como *San Jerónimo penitente*; en este caso concreto, se trata de una Magdalena penitente, de las que destacamos las siguientes:

[9] Ejecutadas perfectamente por D. Diego José Muñoz Márquez, para su correcto mantenimiento y conservación.

10



Figura 7: *Magdalena penitente*



Figura 8: Magdalena en oración

La conservada en Villamanrique está representada de frente, de medio cuerpo, la cabeza girada hacia la izquierda y la mirada fija e implorante, como claro signo de arrepentimiento, dirigida hacia arriba, al ángulo superior izquierdo, como vemos en el ejemplar de Toulouse; en el otro, la mirada clavada en el ángulo derecho. Hay absoluta coincidencia en la larga cabellera, representada en la de Villamanrique hacia delante y con una gran aparatosidad, al contrario que en los otros casos mostrados, que caen ampliamente hacia detrás de la penitente. En el nuestro, además, cubre recatadamente las desnudeces, que se muestran con exuberancia, en uno de los cuadros.[11]

Todas ellas van vestidas de un tosco sayal, adecuada vestimenta para una penitente, con amplias mangas y de color pardo, que clarea en nuestro cuadro, al recibir el foco de luz, desde el ángulo expresado y que resalta e ilumina directamente el lloroso y compungido semblante, el hombro derecho de la santa y sus manos y enlazadas, superpuesta la derecha sobre la izquierda, en postura implorante. Porta en su cuello un sogueado cordón de esparto, un símbolo más del carácter penitente de la Magdalena, como la magistral de Pedro de Mena, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, toda

[10] *La Madeleine en prière* (1870) (Toulouse) (Figura 8).

[11] Una de las más hermosas representaciones de la Magdalena se debe a la pintora Artemisia Gentileschi. *Magdalena como la Melancolía.* Hacia 1622-1625. Catedral de Sevilla.

cubierta de esparto y con larguísima cabellera. La superficie del lienzo está en condiciones aceptables, aunque tiene zonas parcialmente craqueladas (Figura 9).



Figura 9: Superficie craquelada, por encima de la firma y fecha del cuadro.

En consonancia con lo representado por la figura de la arrepentida, el fondo del cuadro lo compone un abocetado paisaje en tinieblas, que solo se ilumina con un leve resplandor que sobresale, por encima del hombro izquierdo de la figura. Un cierto tenebrismo, que Rodríguez Losada ha imitado exprofeso a Ribera, como en otras de sus obras.[12]

A modo de conclusión, podemos afirmar que estamos ante un nuevo hallazgo significativo de una obra pictórica de José Mª Rodríguez Losada, natural de Sevilla y que gran parte de su actividad de artística la desarrolló en la provincia de Cádiz, especialmente en El Puerto de Santa María y en Jerez de la Frontera, cuyos templos y

[12] CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya. *Historia del arte hispánico*. Barcelona: Salvat, 1949, T. V.

casas señoriales conservan un importante legado de su producción. El cuadro de Villamanrique, que hoy damos a conocer, es una interesante muestra de su temática religiosa, resuelta con un aceptable grado de calidad, en una nueva *Magdalena penitente*,[13] de Villamanrique de la Condesa (Sevilla).

Otros pintores en Villamanrique

Las muestras pictóricas en Villamanrique no son el objetivo de nuestro análisis, pues ya las publicamos y analizamos.[14] La mayoría de ellas se encuentran en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la localidad. Otras obras han estado o están en el Palacio de Villamanrique, como el famoso cuadro de *La Moña*, una bellísima Magdalena, de Valdés Leal, que ha sido trasladada a la Casa de Pilatos de Sevilla, por la propiedad; asimismo, contaba con pintores costumbristas y de género, como Domínguez Bécquer, Cabral Bejarano y otros; muchos de estos cuadros procedían de la colección del duque de Montpensier.

Sin embargo, queremos mencionar otros pintores manriqueños, pero dado el espacio de que disponemos, solo tendremos en cuenta a una pintora y a un pintor de exvotos, esto es, Rosalía Martínez Zurita y Pedro García Romero.

Rosalía Martínez Zurita

Rosalía, natural de Villamanrique, estudió Magisterio,[15] profesión docente que compartía con su clara afición a la pintura, por la que adquirió cierta maestría, aunque le causara muchos sinsabores: ya afamada pintora a principios del siglo XX y conocida en los medios artísticos sevillanos, realizó varias exposiciones. En una de

[13] Decimos esto, porque, como indicamos más arriba, en nuestro pueblo y en el Palacio de los Orleans, estuvo una de las mayores obras que se hayan pintado tan magistralmente sobre la *Magdalena penitente*, la famosa *Moña*, de Juan Valdés Leal (1670). Ahora en la Casa de Pilatos, de Sevilla.

[14] ZURITA CHACÓN, Manuel *et alii*. *Historia de Villamanrique. Un pueblo de la Marisma: su gente, tradiciones, fiestas y* costumbres, 2022, pp. 381-399.

[15] Cfr. *Fondo Antiguo y Archivo Histórico Universitario, Universidad de Sevilla*. "Expediente académico de Rosalía Martínez Zurita." 1902-1910 (Creación).

ellas, fue suplantada su autoría por un reconocido pintor sevillano; este injusto incidente fue la causa de profunda depresión, que fue una de las causas de su muerte. Una artista manriqueña muy desconocida, que necesita una revisión de su obra pictórica.

Realizaba sus obras sobre variados soportes, con técnica academicista y con diversos materiales, como el dibujo a carboncillo de algunos de sus retratos. El que mostramos lleva su firma y la fecha de realización, 1904, con una medida de 1,50 x 1. Son las tres hijas, de Antonio Ponce, que por entonces era el administrador del Palacio de los Orleans de Villamanrique: Victoria, Aurora y Angustias, con rostros graves y serios, fallecidas a causa de una enfermedad que hacía estragos, a principios del siglo XX, como fue la tuberculosis (Figura 10).



Figura 10: Las tres Hermanas. Ponce. Colección particular.

Pedro García Romero

Pedro García Romero, manriqueño entrañable, conocido por todos como Pedro *El Molletero*, agricultor, realizó su primera pintura de exvoto, a los 17 años, casi todos para ser expuestos en el *Cuarto de los Milagros*, de la Ermita del Rocío. Su estilo lo podríamos calificar de *naif*, nacido de sus dotes naturales y gusto por la sencillez y el detallismo ingenuo, con pronunciadas perspectivas y la unción característica de la religiosidad popular, para los que fueron creados, como encargos expresos, para el cumplimiento de una promesa.

Pedro recuerda el suceso "milagroso" que le mandaron pintar "los de Margarita", la familia de Pedro "Cuito", y la de Manuel "el Canito", ambos jornaleros del campo que en días de cosechas tuvieron sendos percances, cuando trajinaban con sus carros por los caminos de las eras. El exvoto de Pedro "el Canito", dice que "ponía el vello de punta, se había clavado un jinco [sic] de madera por bajo la barbilla, y la Virgen lo puso bueno". Luego refiere que la romería de ese año, cuando salían las carretas para el Rocío y como era costumbre, en una de ellas iba toda la familia a dar gracias a la Virgen, llevándole la carreta en un sitio muy visible el voto que había pintado Pedro García para colgarlo en el cuarto de los milagros […].[16]

El exvoto que les mostramos está dedicado a la Virgen del Valle de Manzanilla (Huelva), por un favor concedido a D. Manuel Zurita García, de Villamanrique (Figura 11).

Como en todo exvoto, que no es más que el cumplimiento de una promesa a una imagen sagrada de la Virgen, un santo o cualquier representación del poder sagrado de intervención ante Dios, a la pintura que recrea el *favor* recibido, se suscribe un texto, redactado por el propio autor del exvoto, con la descripción pormenorizada del *milagro,* como en este caso, descrito minuciosamente, tanto en la pintura como en el *relato*, que dice así:

[16] RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador y VÁZQUEZ SOTO, José Mª. *Exvotos de Andalucía. Milagros y promesas en la religiosidad popular*. Sevilla: Argantonio, 1980.

"Hallándose de viaje el vecino de Villamanrique Manuel Zurita García al salir el tren de la Estación de Córdoba para Madrid, este quiso subirse cuando el tren iba con bastante marcha, y temiendo este quedarse en tierra se hagarró [sic] al barrete de la portezuela metiendose [sic] entre los topes de los dos vagones, y viéndose en peligro de perder la vida, se encomienda a Nª *Sª del Valle, Patrona de Manzanilla, la que valiéndose providencialmente del instrumento de un hombre que se hallaba en el andén tirándole del abrigo consiguió sacarle de entre los entre los vagones mientras abría la portezuela, éste pudo entrar en el vagón, y hoy en agradecimiento por tan singular favor y para gloria y honor de esta gran Sª le ofrece este pequeño presente.. Año 1926».*



Figura 11: Exvoto ofrecido a la Virgen del Valle, de Manzanilla. Colección particular.

Como hemos dicho más arriba, el estilo *naif* ya estaba inventado por tantos creadores de exvotos que, a lo largo de la historia de la religiosidad popular han llenado las *Salas o Cuartos de los Milagros* de las ermitas y capillas devocionales con grandes cantidades abigarradas de estos pequeños cuadros, con escenas ingenuas, a veces torpes, pero con una frescura y originalidad proverbiales. Las medidas del exvoto son: 38,50 x 52,50, con marco y 36 x 47,50, el lienzo.



Figura 12: Las niñas del colegio de las Hermanas de la Cruz entran en la iglesia. Colección particular.

En esta segunda muestra del arte de Pedro García Romero comprobamos que nuestro pintor no se limitaba a los encargos de exvotos, sino que también recibía otros que retrataban la realidad más cercana, con escenas como la de este cuadro, de mayor formato como éste, con unas medidas de 97 x 74 (Figura 12).[17] Retrata una escena, centrada en la asistencia de las niñas del Colegio de las Hermanas de la Cruz, que recibían clases y formación en el Asilo *San Felipe Neri*, de la localidad. Preside la plaza, la Iglesia Parroquial Santa María Magdalena. En el lado derecho, el edificio del Ayuntamiento y, a la derecha, la *Casa del Contador*, del Palacio de los Orleans. Ha pretendido el autor dar una imagen anticuada de la plaza, al reproducir las palmeras recién plantadas, así como el aspecto de la torre, que se corresponde con una imagen del año 1902 (Figura 13). La perspectiva está muy acentuada, como en otras de sus obras, como *La Raya Real en la Romería del Rocío*, también de gran formato.

[17] Agradecemos a nuestro paisano y amigo D. José Francisco Ruiz Campos su colaboración y ayuda.



Figura 13: La iglesia parroquial, desde el Palacio de los Orleans, ca. 1902.[18]

Asimismo y aún con más tradición, tanto oral como escrita, son los relatos de tantos prodigios milagrosos y milagreros, contados con ingenuidad y unción religiosa, en el caso de los milagros y con socarronería, picardía y solaz, en el de los milagreros. Ejemplos clásicos son *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, en el mester de clerecía, para los prodigios milagrosos, y la literatura juglaresca, que pervive en la de cordel, para los milagreros.

En una palabra, una faceta artística que nace de las entrañas del sentimiento popular, en su *contrato* con la divinidad, *do ut des,* en la secular relación humana con los elementos sobrenaturales. Una sencilla, espontánea y rica cultura de nuestros pueblos.

[18] *Cfr.* LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes y TEJEDOR CABRERA, Antonio. *Los palacios de los duques de Montpensier.* "Arquitectura y metamorfosis urbana en Villamanrique, Sanlúcar de Barrameda y Castilleja de la Cuesta". *IUACC, Arquitectura*, 2015, n. 50, p. 71.

EL EMBLEMÁTICO EDIFICIO CONSISTORIAL DE ARAHAL

The emblematic Arahal city council building

Manuel Jesús GARCÍA AMADOR

Resumen

Pese al vacío documental que se cierne sobre el pasado de Arahal, debido a los acontecimientos acaecidos en el año 1857 con la destrucción de los documentos del Archivo Municipal, hemos podido constatar que las primeras referencias que tenemos referentes a las casas capitulares se remontan al año 1559, tras la emancipación jurídica con Morón de la Frontera, acaecida el 20 de febrero de 1554. No está claro cuándo se construyó el actual edificio consistorial, cuya superficie de 1.253 m^2, contiene una doble fachada, la principal hacia la plaza de la Corredera de 33 metros, y la otra hacia la plaza Doctor Marina Pueyo. Su composición general está realizada con elementos arquitectónicos: capiteles, columnas y arcos, recordando disposiciones semejantes de los Ayuntamientos bajo renacentistas y barrocos andaluces.

Palabras clave

Arahal, consistorio, ayuntamiento, arquitectura, historia.

Abstract

Despite the documentary gap that hangs over Arahal's past, due to the destruction of the Municipal Archive documents in 1857 with, we have been able to verify that the first references we have regarding the town hall date back to the year 1559, after its legal emancipation from Morón de la Frontera, which occurred on February 20, 1554. It is not clear when the current town was built, whose surface area of 1.253 m^2, contains a double façade, the main one facing the plaza de la Corredera 33 meters, and the other towards plaza Doctor Marina Pueyo. Its general composition is made up of architectural elements: capitals, columns and arches, recalling similar provisions of the Andalusian Renaissance and Baroque Town Halls.

Keywords

Arahal, consistory, town hall, architecture, history.

Introducción

Pese al vacío documental que se cierne sobre el pasado de Arahal,[1] debido a los acontecimientos acaecidos en el año 1857,[2] la piedad cristiana, muy asentada en la poderosa *'Casa de los Ureña'*, dejó en *El Arahal*[3] huellas indelebles de su fe religiosa. Tras la reconquista por las tropas castellanas del rey Fernando III[4] el 22 de julio de 1240, Arahal pasó a la protección de Santa María Magdalena,[5] alusión que recoge el escudo de la ciudad *Absorta est mors in victoria*,[6] tras la emancipación jurídica de Morón de la Frontera, el

[1] ARAHAL. Vi[lla]. S[eñorío]. S[ecular]. Part[ido] y Prov[incia] de Sevilla. Corr[egidor]. S[eñorío]. S[ecular] "Diccionario o Nomenclátor de las Ciudades, Villas, Lugares, Aldeas, Granjas y Cortijos, Cotos redondos y despoblados de España y sus Islas Adyacentes". Formado por las relaciones originales de los Intendentes del Reyno, a quienes de pidieron de Orden de Su Majestad por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, y su Ministerio de Estado, en 22 de marzo de 1785). Editado en la Imprenta Real, sin autor ni fecha de edición. Biblioteca Histórica de la Universidad de Sevilla, estante 35, n. 133.

[2] Archivo Municipal de Arahal (AMA), Actas Capitulares, Lib. 1. Insurrección en el Archivo Municipal de Arahal el 30 de junio de 1857, cuyos graves sucesos ocurridos dieron como resultado el incendio y saqueo de la documentación existente sobre la villa de Arahal "…entre vivas a la República y mueras a la Reina, gente del pueblo de uno y otro sexo se unían a ellos secundando a los mismos vivas y mueras…", siendo jefe de la facción don Manuel María Caro.

[3] AMA, Actas capitulares, 1981. Pleno Ordinario de 9 de febrero. Tras proponerse, se aprueba por unanimidad el cambio de nombre, estando presente 13 de los 17 concejales de la Corporación. El acta dice así: "Tras deliberación y por unanimidad se acordó tomar en consideración la iniciativa del señor Gago Bohórquez, acordando el cambio de la denominación "El Arahal" por "Arahal" como topónimo de esta localidad, ordenándose la tramitación de este acuerdo hasta que alcance plena efectividad".

[4] FERNANDO ALFÓNSEZ DE BORGOÑA, conocido como Fernando III «el Santo» (n. Peleas de Arriba, 1199/1201 - † Sevilla, 1252). Hijo de Berenguela (reina de Castilla) y de Alfonso IX (rey de León), unificó dinásticamente los reinos castellano y leonés. Desde mediados de la tercera década del siglo XIII y aprovechando la progresiva desintegración del estado almohade (que conduciría, incluso, a la formación de las denominadas Terceras Taifas) acometió campañas de conquista contra las ciudades más importantes del Valle del Guadalquivir de Al-Ándalus: Baeza (1227), Córdoba (1236), Jaén (1246) y Sevilla (1248).

[5] AANV. Expediente sobre el Patronazgo de Santa María Magdalena. p. 20. El Patronazgo de Santa María Magdalena fue ratificado canónicamente el 30 de septiembre de 1796, bajo el pontificado de Su Santidad el Papa Pío Sexto, *"…Hase por esxhivido el brebe de S. Santidad en favor de la Villa del Arahal, sus vecinos y Moradores, constituyendoles por su principal Patrona Santa Maria Magdalena, aprobando y confirmandola Eleccion que de tal han hecho, y que para su debido establecimiento y observancia en la celebridad de su festividad conforme a los Sagrados Ritos, y para que en dicha Villa y Comarca se le tributen las preeminencias y prerrogativas de los Santos Patronos Principales de los Pueblos se libre el despacho en forma para que en un dia festivo, en que esté el Pueblo Congregado en su Yglesia, despues de concluidos los divinos oficios se publique en el pulpito el contenido del dicho Yndulto para que en su consequencia presten a la referida gloriosa Santa la debida venerasion, y a cuyo despacho acompañe el breve original a fin de que puesta a su continuacion la diligencia de publicacion se custodie todo en el Archivo para que siempre conste…"*.

[6] ABSORTA EST MORS IN VICTORIA (La muerte ha sido absorbida en la victoria), de la carta de San Pablo a los Corintios 15:54, haciendo alusión al Patronazgo de Santa María Magdalena, la primera

20 de febrero de 1554.[7]

> "Arahal, precioso pueblo, albo punto sobre una colina rodeada por un océano de resplandecientes olivos. Pasear al atardecer por tus tranquilas calles al amparo de la sombra reconfortante… Respirar profundamente, sin prisas; tus edificios rezuman historia, el blanco nuclear de tus paredes contrasta con tu maravilloso cielo azul. Tus gentes son pacíficas, educadas y laboriosas siempre dispuestas a ayudar a todo aquel que lo necesita. Tu Plaza de la Corredera, de las más bonitas de Andalucía, tus palmeras y tu albero les confieren un característico aroma meridional. ¡Arahal, mi maravilloso pueblo, el mejor lugar del mundo que conozco para vivir!". [8]

Plaza de la Corredera

El edificio consistorial de Arahal, ligado indisolublemente al espacio público que le antecede, focaliza la perspectiva más representativa del Conjunto Histórico[9] de la ciudad,[10] repitiéndose a lo largo de décadas en postales y fotografías históricas. Este espacio, desde el siglo XVI se convirtió en un lugar de celebraciones festivas y representativas, celebrándose en ella cabildos abiertos, al igual que la iglesia de la Veracruz, *"…mañana domingo por la tarde veinte y siete de este mes de enero se haga acompañando en la iglesia y ermita de la Veracruz donde se acostumbra haser los tales cavildos abiertos en semexante negocios del servicio de su magestad y se pregone en las plazas publicas de esta villa…"*.[11] Por otro lado, vuelve aparecer citada en 1652[12] como soporte de los festejos públicos y sede de la escribanía de las casas principales correspondientes a las nuevas familias emergentes, debido todo al progresivo desplaza-

a quien se le presentó Cristo Resucitado.

[7] GARCÍA FERNÁNDEZ, M., MARTÍN HUMANES, J.Mª y MORENO DELGADO, J.L. *1554, Privilegio de Villazgo de Arahal*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015.

[8] MORILLAS CARO, F. y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, J.A. *El bandolerismo andaluz y el Pernales y el Niño del Arahal.* Arahal, 2021, p. 243.

[9] Con fecha 29 de mayo de 2014 por el Pleno del Excmo. Ayuntamiento de Arahal se aprobó el Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico de Arahal, tras informe favorable de la Secretaría General de Cultura de 26 de diciembre de 2013.

[10] AMA. Libro registro de actas del Pleno, 10 de diciembre de 1907, libro 37, pp. 62-63. Real decreto de Alfonso XIII concediendo el título de Ciudad a la villa de Arahal. 10 de diciembre de 1907. Publicado en *La Gaceta de Madrid* n. 346, 12 de diciembre de 1907, pp. 949-950 (Ministerio de la Gobernación).

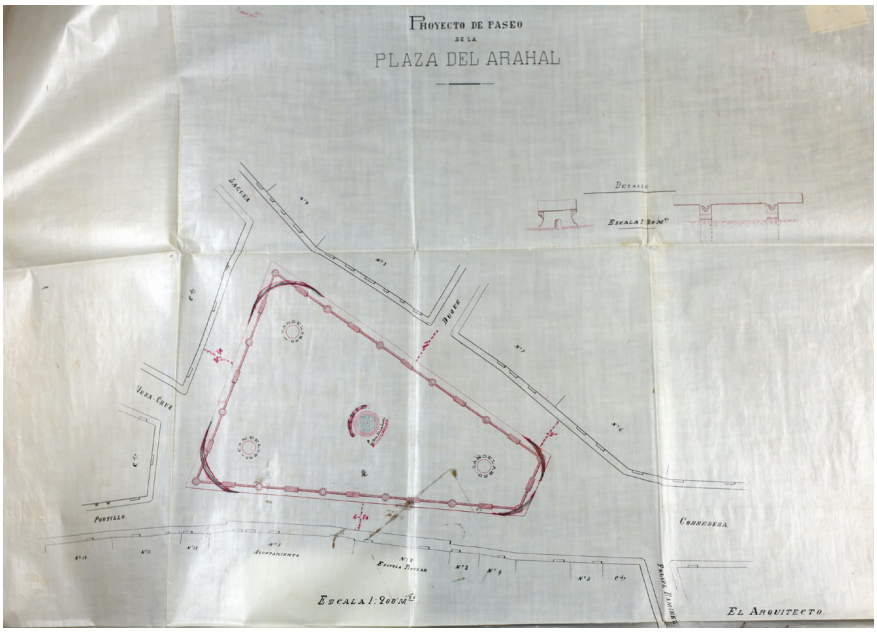
[11] Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Osuna, Leg. 42.843, 1636.

[12] Archivo de Protocolos Notariales de Marchena (APNM), Protocolos de Arahal, Partición y transacción entre el Dr. D. Juan Castilla Benjumea y D. Blas Núñez de Santaella, su hermano, 1652.

miento de las funciones urbanas desde el primitivo núcleo al entorno de la plaza de la Corredera, nuevo centro neurálgico de la ciudad, y que manifiesta una cierta independencia alcanzada por el poder civil, frente al religioso.

Años más tarde, tenemos nuevamente noticias de la plaza de la Corredera en 1689[13] en los libros de Fábrica y Capellanías. Según las anotaciones con que contamos hoy en día, desconocemos si la plaza le dio el nombre a la calle contigua o fue a la inversa. En el año 1781 los alarifes de la villa Pedro Álvarez y Ricardo Escalera gastan 366 reales en empedrar *la plaza de la Corredera, citio publico de esta dicha villa*.[14] En 1785, gastos por 521 reales por 109 carretadas de escombros para terraplenar el arroyo que se había formado a la salida de la plaza por las aguas invernales.[15] En 1792 más empedrados con gastos que ascienden a 423 reales.[16] Pocas noticias más durante los dos primeros tercios del siglo XIX. A lo sumo los cambios de denominación y la instalación de placas conmemorativas en función de determinados acontecimientos políticos. Así en 1819 se le coloca una lápida que la titula plaza de la Constitución,[17] de Isabel II. En 1869 se coloca otra con la inscripción plaza de la República Federal, de Alfonso XII, que fue inmediatamente retirada por orden del Gobernador.[18] En los años 1825, 1865 y 1869, se producen reparaciones en los empedrados y terraplenados,[19] experimentándose una notable mejora de integración de la adecuación de las corrientes higienistas de la urbanización de las calles del casco urbano, siendo dotadas de pavimentaciones de calzadas, acerados, empedrados y baldosados. Los materiales más usuales para los acerados eran la piedra de Tarifa y para las calzadas el adoquín de granito.

[13] PLAZA DE LA CORREDERA. 1689. Libro de Fábrica y Capellanías de 1690, fol. 394. Se sigue hablando de ella en 1693, Libro de Fábrica y Capellanías de 1693, fol. 322.
[14] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 361, 1779-1782.
[15] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 362, 1783-1786.
[16] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 364, 1792-1794.
[17] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 368, 1808-1820.
[18] AMA, Actas Capitulares, 1869, f. 44v.
[19] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 371, 1823-1825; Sección Obras Públicas, Leg. 407; Sección Actas Capitulares, 1869, cabildo de 27 de junio.



"Expediente para la construcción de un paseo en la plaza de Alfonso XII", p. 13.

Al hilo de las modificaciones sufridas en el núcleo urbano con motivo del movimiento regionalista, conviene resaltar la importante renovación del caserío urbano vinculado a las prósperas familias de la época, llevándose a cabo un gran proceso de reforma de este espacio público en el año 1895. Se ejecutó la alineación y rectificación de la anchura del viario perimetral a 4,5 ó 5 m. Del mismo modo, se levantó un paseo de forma trapezoidal e irregular, que seguía el espacio preexistente por la intersección de varias calles, con los ángulos rebajados para favorecer el tránsito de vehículos. Este proyecto, *'Expediente para la construcción de un paseo en la Plaza de Alfonso XII'*, corrió a cargo del arquitecto don Trinidad Soriano Hidalgo[20] e incluía la iluminación con farolas del tipo candelabro,

[20] TRINIDAD SORIANO HIDALGO (n. Arahal, ¿? - † Sevilla, 1920). Natural de Arahal, hijo de Fernando y Rosario, cursó la Enseñanza Media en Sevilla. Una vez concluido el Bachillerato, decidió realizar estudios de Arquitectura. Para ello elige la ciudad de Barcelona, centro en la época de las nuevas tendencias europeas. En efecto, el 2 de noviembre de 1878, parte desde Arahal con destino a Sevilla. El día 7, del referido mes y año, embarca en el vapor Andalucía con destino a la ciudad condal. Tras 9 días de viaje, el 16, del mismo mes y año, llega a Barcelona. En esta ciudad, cursa sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Unos meses más tarde, durante este período

situándose una en el centro y otra en cada uno de los vértices del triángulo. El coste total de la obra ascendió a 1.947,87 pesetas e incluía, además de la obra de la plaza, *'el arreglo de las rasantes de las calles laterales del paseo*.[21] En 1896 se realiza el adoquinado de la plaza[22] y en 1898 se instalan aparatos de riego.[23] Finalmente, en el siglo XX se lleva a cabo el acerado de la plaza con losetas de cemento, piedra blanca y piedra de Gerena.[24]



"Expediente para la construcción de un paseo en la plaza de Alfonso XII", p. 11.

de formación, fallece su padre. Tras concluir sus estudios en Barcelona, en 1881, regresa a Andalucía y se instala en Sevilla, en la calle Espíritu Santo.

[21] AMA, Obras Públicas, Leg. 318, exp. 17.

[22] AMA, Obras Públicas, Leg. 318, exp. 5.

[23] AMA, Obras Públicas, Leg. 318, exp. 9.

[24] AMA, Obras Públicas, Leg. 319, exp. 10.

El emblemático edificio consistorial de Arahal

Las primeras referencias que tenemos referentes a las casas capitulares se remontan al año 1559, cuando el duque de Osuna vendió a *El Arahal "las Casas capitulares"* por 450 maravedíes, porque al parecer ya no estaban en uso.[25] Tal vez fuese éste el momento que reflejase la instalación definitiva o el traslado de las dependencias municipales a la plaza de la Corredera, que ya por esas fechas tenía tal consideración de espacio público, en cualquier caso, es la noticia de mayor antigüedad referida al edificio consistorial. No se han localizado más datos durante el siglo XVI.

Tenemos que avanzar un siglo para, aún dentro del marco de la hipótesis, encontrar otra cita. La referencia a la callejuela de la cárcel en la manzana en 1652 nos da a entender la presencia de edificios, como éste, vinculados al poder municipal y que tradicionalmente estaban unidos funcionalmente a los ayuntamientos, comprendiendo al menos, tres de los servicios esenciales, cabildo, pósito y cárcel,[26] además de una ermita, bajo el patronato de Diego Leboro Castilla:

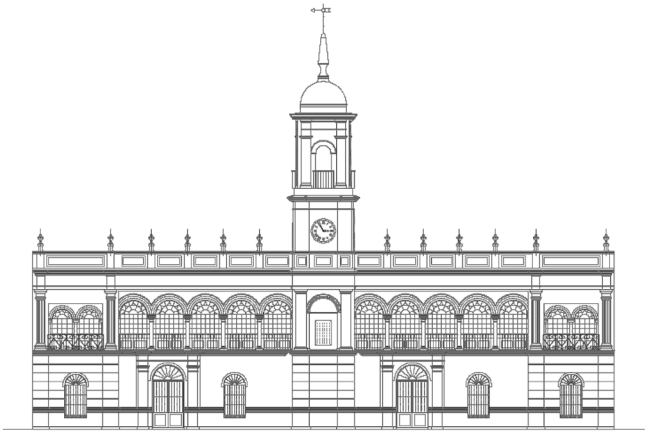
> "…se hallan en buen estado (las casas-ayuntamiento) y contiene la cárcel, con una ermita publica donde se celebra el santo sacrificio de la misa a espensas del patronato, fundado por Diego Leboro Castilla, y que administra la fábrica de la iglesia parroquial. Contiguo al referido edificio se encuentra el pósito, cuyo caudal efectivo es de unas 4.400 fanegas de trigo...". [27]

A estos servicios, se uniría la presencia, en el interior del actual inmueble, en el año 1861[28], del servicio de escuela en el lugar que se encontraba el pósito, también vinculado con el poder municipal, inaugurándose en diciembre de 1919, las primeras "Escuelas Nacionales Graduadas" con la presencia de la máxima autoridad

[25] AHN, Sección Osuna, Leg. 1500-44.
[26] GARCÍA AMADOR, M. J. *Un Paseo por Arahal*, 2015, p. 107.
[27] MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar (1846-1850)*. Madrid, 1845, T. II, p. 404.
[28] AMA, Leg. 407, 1861. También, Leg. 408, 1866.

eclesiástica de la provincia, el cardenal arzobispo Sr. Almaraz.[29]

El edificio actual se sitúa en una parcela irregular, con una superficie de 1.253 m^2, y doble fachada, la principal hacia la plaza de la Corredera, y la otra hacia la plaza Doctor Marina Pueyo.[30] La fachada principal, cuya longitud total de 33 metros, abarca una construcción cortada con toda su mitad longitudinal por un balconaje de forja, asomándose su planta a una arquería de medio punto, de pretensión romántica, estimada por su simetría y estética singular.[31] Aunque probablemente el actual edificio sea una reforma de otro anterior, dada a la utilización de las técnicas constructivas utilizadas tan tradicionales, como el ladrillo tallado en las columnas adosadas, corroborarían una cronología anterior.



Fachada principal, sita plaza de la Corredera. 'Expediente del proyecto básico y de ejecución de reforma y rehabilitación para la terminación del Ayuntamiento de Arahal'.

[29] GARCÍA AMADOR, M. J. *Una Mirada Atrás.* Arahal, 2018, p. 171.

[30] JOSÉ MARINA PUEYO (n. Madrid, 1909 - † Arahal, 1999). Fue un reconocido médico y jefe de Sanidad Local, profesional incansable, dedicó más de treinta y nueve años consecutivos a su querida profesión, caracterizándose por ser una persona de carácter bondadoso, su afán por atender a todos por igual le hacía tener igualmente afecto y cariño por las hermandades de penitencia del pueblo, por las que sentía gran devoción, siendo hermano de la Misericordia prácticamente desde su llegada al pueblo, saliendo muchísimos años de nazareno.

[31] AMA, Oficina Técnica Municipal. *Proyecto básico y de ejecución de reforma y rehabilitación para la terminación del Ayuntamiento de Arahal (Sevilla)*. El Proyecto se acoge a la Resolución de 18 de diciembre de 2013 de la Dirección General de Administración Local de concesión de subvenciones a municipios de Andalucía para la finalización de las Casas Consistoriales.

No está claro cuándo se construyó el actual edificio consistorial, aunque sí sabemos las diferentes transformaciones que experimentó en los siglos XIX y XX, viéndose afectada su composición general con algunos elementos arquitectónicos: capiteles, columnas y arcos, recordando disposiciones semejantes de los Ayuntamientos bajo renacentistas y barrocos andaluces.[32] El investigador Jiménez Pérez,[33] en *las Notas Históricas de Arahal*, habla de la construcción de la torre en 1841[34] *"...posee como rasgo particular la torre del reloj de gobierno de la ciudad, esbelta y de una solidez magnífica..."*, ascendiendo su costo a la cantidad de 26.732 reales y 66 maravedíes. Las obras fueron dirigidas por el arquitecto sevillano don Manuel García y ejecutadas por el maestro albañil local, don Francisco Cortés, *"...viéndose renacer por su consecuencia la prosperidad y felicidad, el Ayuntamiento, bajo la esperanza que concibiera con tan halagüeño (sic) porvenir y poseído al mismo tiempo de las ideas reformadoras y de progresos hijas de la época, concibió el pensamiento gigantesco, por decirlo así, de poner en práctica el tan deseado proyecto, bajo las bases de ningún gravamen público, economía, estabilidad y hermosura que era conveniente y propia del local en que debiera situarse..."*, siendo alcalde el abogado don José María Soriano Hidalgo.[35] En la nueva torre se colocó un reloj el 1 de mayo de 1887,[36] siendo presidente del Ayuntamiento don Antonio Arias de Reina y Giménez; primer teniente, don Miguel Arias de Reina y Giménez; segundo, don Ramón Fraile Zayas, y tercero, don Juan María Zayas Montilla. En el año 2015, el mecanismo del antiguo reloj del Ayuntamiento ha sido restaurado recuperando su estado original.

[32] RAVÉ PRIETO, J.L. *Guía Artística de Arahal*. Sevilla: Diputación de Sevilla; Ayuntamiento de Arahal, 2005, p. 9.

[33] ANTONIO JIMÉNEZ PÉREZ (n. Cádiz, 1890 - † Arahal, 1965). Persona culta, amante de la lectura y corresponsal del diario ABC, su profesión como practicante y dentista, le llevó hasta la localidad de Arahal, donde conocería a su esposa, Julia Humanes Vega, con quién contrajo matrimonio, residiendo en la plaza Vieja.

[34] JIMÉNEZ PÉREZ, A. *Notas históricas de Arahal*. Sevilla, 1972, p. 20.

[35] Copia de la Memoria y Cuentas de lo invertido de la edificación de 'La Torre y el Reloj' en las Casas Capitulares de la Villa del Arahal, el año 1841. Establecimiento Tipográfico de El Porvenir, Sevilla 1889.

[36] AMA, Obras Municipales, Libro 410, 1887.

Otras anotaciones que encontramos referente al siglo XIX, se remontan al año 1801, donde se compran telas de Damasco y galones de oro para las bancas del ayuntamiento. En 1806 se gastan 767 reales en obras menores en la cárcel.[37] En 1808 se pagan a Pablo Galea 973 reales por la reparación de las pesas y ruedas del reloj, así mismo se gastan 146 reales en reparar los techos del ayuntamiento. Nuevos reparos en la cárcel en 1809 realizados por Antonio Toledo y en 1810 reparaciones en ambos edificios.[38] En 1824 se realiza un intenso programa decorativo que incluye retocar el cuadro de Fernando VII, recomponer y decorar los asientos de la sala capitular y pintarla, igualmente alumbrar la escalera de acceso a la sala, así como el pósito donde se alojaba la tropa de voluntarios realistas, suponiendo todo un gasto de 3.341 reales.[39] En el primer tercio del siglo XX, se recogen diferentes obras, en 1901 se añaden cuatro arcos a la galería alta.[40] En el año 1915[41] se construye la Sala Capitular en la galería exterior izquierda, la alcaldía, sala de archivos y la escalera de mármol de acceso a la planta superior. Del mismo modo se reconstruye el muro y techo de la galería derecha, siendo todos estos proyectos y obras visados por el arquitecto Aníbal González.[42]

En pleno siglo XX, España era el ejemplo por excelencia de una sociedad con una «única religión dominante y coherente», una religión dirigida y seguida por fieles, obispos, religiosos y católicos de a pie, que consideraban que la preservación total del orden social era irrenunciable, unidos como iban el orden y la religión en la historia de España. Así se forjó la historia de un resentimiento constante entre clericalismo y anticlericalismo, orden y cambio, reacción y revolución, que, agudizado en los años de la Segunda República (1931-1936), acabó con la explosión de una Guerra Civil

[37] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 366, 1799-1803.
[38] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 368, 1808-1820.
[39] AMA, Cuentas de Propios, Leg. 371, 1823-1825.
[40] AMA, Obras Públicas, Leg. 318, 1901.
[41] AMA, Obras Públicas, Leg. 319, 1915.
[42] ANÍBAL GONZÁLEZ ÁLVAREZ-OSSORIO (n. Sevilla, 1876 - † Sevilla, 1929). Principal referente de la arquitectura regionalista sevillana fue el arquitecto director de la Exposición Iberoamericana desde 1911 hasta 1926. En la década de 1920 fue presidente de la Asociación de Arquitectos de Andalucía y vicepresidente del Ateneo de Sevilla. Entre sus obras más representativas se encuentra la Plaza de España o el Museo de Artes y Costumbres Populares, ambas en Sevilla.

(1936-1939), con unos hechos horribles perpetrados por uno y otro bando, irrumpiendo en saqueos y quemas de edificios religiosos.[43] Centrándonos en el edificio consistorial, en la cárcel, tuvo lugar en julio de 1936, la muerte de veintitrés personas, victimas del horror:

> "…sobre las siete y media de la tarde de aquel trágico miércoles, un grupo desconocido roció de gasolina la cárcel y le prendió fuego, tanto a la estancia donde se encontraban diecinueve presos, como a un calabozo próximo donde había cuatro detenidos más…".[44]



Fotografía tomada por Juan J. Serrano Gómez (Fotos Serrano), que junto con su hijo acompañaba como reportero gráfico a la columna del Ejercito del Sur que "liberaba" la provincia de Sevilla del Frente Popular.

Después, la vida de Arahal, trágicamente interrumpida, fue recobrando su ritmo normal, colocándose una placa conmemorativa en la torre del Ayuntamiento, en memoria de los mártires del 22 de julio de 1936. La oratoria del párroco don Antonio Ramos Ramos[45]

[43] GARCÍA AMADOR, M. J. *Arte y Fe. Compendio General de la Arquitectura Religiosa de Arahal*. Arahal, 2023, p. 43.

[44] GARCÍA MÁRQUEZ, J. Mª. *Una Razia Espantosa. Arahal 1936*. Arahal: Asociación por la Memoria Histórica de Arahal, 2016, p. 111.

[45] ANTONIO RAMOS RAMOS. Hijo de Francisco y Josefa. Nació el 30 de abril de 1885 en la Plaza

fue aquel día breve, sencilla y emocionada:

> "...esta losa, que acabamos de descubrir en la fachada principal del Ayuntamiento de la ciudad, que es también de la cárcel, en donde están los calabozos, y en los cuales encontraron la muerte, muerte fatídica, horrorosa, unos cuantos ciudadanos de todas las clases sociales, pero de los mejores del pueblo, se ha colocado, como sabéis, para perpetuar la memoria de los Mártires de Arahal. Sí, ¡Mártires de Arahal! Que fueron mártires, podéis decirlo muy alto; yo os lo aseguro...".

Desde este momento hasta la entrada de la democracia la plaza de la Corredera pasaría a denominarse plaza de los Mártires.



Fotografía del archivo de Memoria Visual de Arahal.

de Abastos de Fuentes de Andalucía. En la tarde del 19 de julio de 1936, comenzaron los primeros disturbios en El Arahal. Arrancado de los brazos de su anciana madre, fue llevado a la prisión municipal que había de convertirse en horno crematorio de seres vivos. El párroco, que sufrió terribles quemaduras en la cara, en el pecho y en los brazos, se hallaba grave, siendo el único superviviente de la trágica galera donde fue trasladado a la casa palacio de don José Benjumea Zayas.

Tras la guerra civil, en plena posguerra, el 19 de octubre de 1941 tuvo lugar una procesión desde la parroquia de Santa María Magdalena de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús como protector del municipio, colocándose una placa de cerámica en la torre del Ayuntamiento, debajo del reloj. Con el comienzo de la democracia, han tenido lugar diferentes fases de restauración de este emblemático edificio consistorial: *Expediente de obras de reforma del edificio del Ayuntamiento (año 1980)*,[46] *Planos Ayuntamiento y casa calle Marchena (año 1985)*[47] y *Expediente de ampliación y reforma del edificio del Ayuntamiento (3ª Fase) (año 993-1996).* [48]

Por último, como reflexión final, el historiador Morillas Caro,[49] nos dice que:

> "…Historia y Arte indefectiblemente unidos a lo largo de los siglos, los edificios no son sólo moles inanimadas, cuando conocemos su Historia nos damos cuenta de que estos lugares están marcados por los acontecimientos que ocurrieron entre sus muros, por tanto, son testigos mudos de los mismos. "Todos y cada uno de nosotros, soporta sobre sus espaldas, sin saberlo, el peso de la Historia".
>
> La Arquitectura, una de las siete Bellas Artes, no es más que la manifestación del poder, en el caso del artículo escrito por Manuel Jesús García Amador, del poder civil. Debemos tener en cuenta que cuando el edificio del Ayuntamiento de Arahal se construyó, la mayor parte de los inmuebles de Arahal estaban construidos con pobres materiales, con escasos ornamentos, en cambio, este edificio era sólido y profusamente decorado, al igual que los edificios del poder religioso (templos y ermitas) y los del poder económico (edificios pertenecientes a terratenientes). El poder militar también entra dentro del ámbito estudiado (cuarteles, murallas…).
>
> El edificio consistorial de Arahal y su plaza de la Corredera, en la cual se halla enclavado, se convirtieron en eje vertebrador de la trama urbana

[46] AMA, Obras Municipales, Leg. 1065, 1980.
[47] AMA, Obras Municipales, Leg. 1447, 1985
[48] AMA, Obras Municipales, Leg. 3833, 1996.
[49] FRANCISCO MORILLAS CARO. Hijo de José Morillas Trujillo y Carmen Caro García, nace en 1961 en Arahal. Licenciado en Historia, Grado en Historia del Arte y Grado en Geografía e Historia, además de Máster, contando con numerosos cursos universitarios relativos a la Historia y al Arte, una de las personas más cultas y preparadas que conozco. Ha colaborado en diferentes publicaciones, además de tener en la actualidad seis libros publicados.

de Arahal, todo giraba a ella en disposición radial, lo cual ha quedado marcada de forma indeleble en la disposición actual de las calles de Arahal.

Historia y Arte, Arte e Historia, entroncados, sincretizados, amalgamados, mezclados; sedimentados….

EL MONUMENTO A LOS SAGRADOS CORAZONES DE JESÚS Y MARÍA EN SAN JUAN DE AZNALFARACHE. LA EPOPEYA ARTÍSTICA DEL CARDENAL SEGURA

The monument to the Sagrados Corazones de Jesús y María in San Juan de Aznalfarache. The Cardinal Segura's artistic epopee

José GÁMEZ MARTÍN

Resumen

El monumento a los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache es un proyecto arquitectónico de Aurelio Gómez Millán, coronado por una estatua de José Lafita Díaz, construido en la década de los cuarenta del siglo XX. Resulta ser una obra muy personal del cardenal Pedro Segura en los años de su pontificado. El lugar elegido: un cerro existente a las espaldas de la población, desde donde se tiene una visión completa de Sevilla.

Palabras clave

Monumento Sagrados Corazones, San Juan de Aznalfarache, cardenal Segura, Aurelio Gómez Millán, José Lafita Díaz.

Abstract

The Sagrados Corazones Monument of San Juan de Aznalfarache is an arquitectural project by Aurelio Gómez Millán, crowned by a statue of José Lafita Díaz, built in the 1940s. It turns out to be a very personal work of cardinal Pedro Segura during his term of office. The chosen place: a hill behind the town, from where you have a complet view of Seville.

Keywords

Sagrados Corazones Monument, San Juan de Aznalfarache, cardinal Segura, Aurelio Gómez Millán, José Lafita Díaz.

Introducción

La fábrica del monumento a los Sagrados Corazones en San Juan de Aznalfarache es obra muy personal del cardenal Pedro Segura en los fructíferos años de su pontificado en Sevilla durante los años 1937, hasta su postergación injusta por el nombramiento de un arzobispo auxiliar con derecho a sucesión en 1954 por deseo de Pío XII. Cada vez parece más claro la no implicación de Franco en la sucesión, en la figura del madrileño Bueno Monreal que ostentaba como prelado la sede de Vitoria desde el año santo de 1950.[1]

Fue todo un sueño para el cardenal Segura, que eligió no solo el enclave geográfico para levantar la obra de exaltación religiosa sino también los artistas que la edificaron encabezados por el arquitecto Aurelio Gómez Millán, el cual contó con el auxilio en la labor escultórica, entre otros, de José Lafita. La realización del conjunto entre 1940 hasta su inauguración oficial en 1948, en el marco del VII centenario de la reconquista de Sevilla por el rey castellano-leonés Fernando III, fue supervisada, guiada y dinamizada por el cardenal que quiso rendir un pleito devocional a los Sagrados Corazones de Cristo y su Madre como idea central y en tono fastuoso, por encima de lo reiterado por la crítica historiográfica, en el sentido de servirle como panteón de inhumación entre los honores debidos a un príncipe de la iglesia.

Está fuera de duda que el contexto histórico de su desarrollo, con una guerra fratricida recién concluida y un régimen dictatorial que daba los primeros pasos para su vertebración política, contando con la inestimable ayuda de una Iglesia sufriente hasta la palma martirial en los afrentosos años de la contienda, ayudó a Segura para la consolidación de su epopeya artística en un tiempo reverdecido de vibrante apoteosis religiosa, sensible para todas las capas sociales y exaltante en su proyección popular que consolidó una de las bases del generalmente denominado "nacionalcatolicismo", nominativo que olvida la universalidad de la fe apostólica y por consiguiente no

[1] JIMÉNEZ BLASCO, Julio. *El cardenal José María Bueno Monreal. Un humanista integral, una biografía.* Sevilla: Universidad de Sevilla y Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

supeditada a enclaves nacionales y menos particulares, aunque estos sean de la patria que evangelizó el mensaje de Cristo en la América conquistada y bautizada.

La devoción a los Sagrados Corazones de Jesús y María en la historia de la Iglesia: una breve pincelada

Se puede fechar la génesis devocional al Corazón de Cristo en el catolicismo en la segunda mitad del siglo XI, cuando la espiritualidad de los fieles medita ante las Cinco Llagas del Redentor en la Cruz, ocasionadas por los cuatro clavos que sustentaron sus manos y pies al santo madero y por la herida del costado derecho tras la lanza del Longinos "y al instante brotó sangre y agua" (San Juan, 19:34), de tal modo desde el Corazón del Redentor la sangre libra el pecado del mundo inherente a la humanidad desde la desobediencia de Adán y Eva, expulsados del paraíso eterno, y el agua regala la vida por medio de la iglesia unida al Mesías para el misterio salvífico hasta los últimos tiempos y la segunda venida de Dios.

Santa Gertrudis la Magna nacida en Alemania en el siglo XII y monja benedictina cisterciense reconoce las visiones del misterio tridentino y como Cristo le deja posar la cabeza sobre su hombro, la sexta llaga del Señor y difusora de la iconografía del nazareno por el peso de la Cruz.[2] Ya los primeros padres habían sustentado la devoción al Corazón Sacro como los santos Ambrosio y Gregorio Magno y siglos después el francés san Juan Eudes escribe el primer oficio de la devoción en los comedios del seiscientos, celebrándose por vez primera el 20 de octubre de 1672 con la aquiescencia de la mayoría del episcopado galo. La también francesa Margarita María Alacoque, religiosa de la visitación, recibiría en 1674 y 1675 de los mimos labios de Cristo su deseo de incentivar la devoción a su corazón y que se celebrase su conmemoración litúrgica el viernes de la semana siguiente a la festividad del Corpus en prístina reconciliación eucarística del misterio del amor,[3] tras su muerte de la monja salesa la

[2] FRAY JUAN DE CASTAÑIZA. *Vida de la gloriosa Virgen Santa Gertudris.* Madrid: Imprenta de Blas Román, 1782.

[3] *Vida de la bienaventurada Margarita María Alacoque.* La autoría anónima corresponde a una religiosa de la orden de la Visitación. Madrid, 1899.

advocación cristífera era aclamada con fervor por la sociedad gala, siendo proclamada en 1765 la fiesta particular para Francia.

El beato Pío IX aprobó oficialmente la liturgia universal en 1856 y su sucesor León XIII la elevó a fiesta de primera clase en 1856 y pidió la consagración del mundo al Corazón Divino para el nuevo siglo XX. El pontificado valeroso y no suficientemente alabado de Pío XI elevó a Cristo como Rey con fiesta ceremonial con la encíclica *Quas Primas* de 1925 y en 1928 en la *Miserenitissimus Redemptor* alababa la devoción al Corazón Divino como el cauce para la vida perfecta del cristiano en la iglesia peregrinante, exhortación repetida con vibración por su sucesor Pío XII en la bellísima *Haurietis Aquuas* de 1956, una exposición equilibrada y convincente de la teología que enmarca la devoción. Tras el cristrocentrismo del concilio Vaticano II la figura del Señor de la Historia ha tomado cauces esplendorosos en el pensar teológico, rindiendo pleitesía a la misericordia dimanada de su órgano vivificante como Dios y hombre, como magistralmente señala Benedicto XVI en la *Deus Caritas est* de 2005.[4]

Si el corazón de Cristo desborda amor, el de su madre es consuelo para el fiel que busca en su vida y espiritualidad el mejor camino para la salvación, pues María "es signo de esperanza cierta y de consuelo para el pueblo peregrinante de Dios".

La devoción a su Sagrado Corazón Inmaculado, al no sufrir mancha de pecado, está unida de manera perfecta al de su Hijo y fue incardinada en la vida de la iglesia por la figura de san Juan de Eudes que fundó la congregación de Jesús y María, la orden de Nuestra Señora de la Caridad del Refugio y escribió los textos litúrgicos del Corazón de Jesús y de la Virgen.[5] En el siglo XIX el español San Antonio María Claret, predicador infatigable, confesor de la reina Isabel II y arzobispo de Cuba, crea la orden de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María en 1849 y ya en 1855 las religiosas de

[4] El texto de las encíclicas pontificas puede seguirse en http//www.vatican.va, que recoge muchas traducciones en castellano y siempre en latín e italiano.

[5] FOURNIER, Michael y PLANTE, Lise. *Itinerario espiritual para hoy con san Juan Eudes.* Londres: Droguet y Ardan, 1993.

María Inmaculada.[6] Por su parte, el belga Teófilo Verbist, fallecido en Mongolia por su actividad evangelizadora, funda en Bruselas en 1862, siguiendo el ejemplo claretiano, los misioneros del Corazón Inmaculado de María.[7]

En los mensajes de la Virgen en Fátima, desde mayo a octubre de 1917, a tres pastorcitos, la Señora del Cielo comunicó mediante ellos a todo el pueblo de Dios: "Jesús desea establecer la devoción a mi Inmaculado Corazón en el mundo. Prometo la salvación a aquellos que la abrazan, y estas almas serán amadas de Dios como flores arregladas por mí para arreglar su trono". La Virgen pide también la consagración del mundo y Rusia, para combatir el comunismo, a su entregado, afable y bondadoso corazón.[8]

El papa Pío XII consagró al mundo al Inmaculado Corazón con mensaje radiofónico a Fátima el 31 de octubre de 1942, en el fragor de la Segunda Guerra Mundial, donde al fin se le está reconociendo su labor ingente por la incolumidad del pueblo judío,[9] y en una ceremonia oficial en la festividad de la Inmaculada de ese mismo año. Este ejemplo de Pacelli será guido por sus sucesores, así Juan Pablo II tras el atentado de Agca el 13 de mayo de 1981, día de la Virgen de Fátima, atribuyó su salvación a la Virgen y renovó la consagración del orbe con la presencia del colegio apostólico el 25 de marzo de 1984. En nuestros días, el papa Francisco renovó la dedicación mariana el 25 de marzo de 2022 de los pueblos de Rusia y Ucrania para pedir la protección de la Reina de la Paz, título oficializado por Benedicto XV en 1917 durante el drama de la gran guerra, sobre ambas naciones enfrentadas en un injusto, como todos, conflicto bélico.

---

[6] PUJADAS, Tomás. *San Antonio María Claret, apóstol de nuestro tiempo.* Madrid: Cultural Hispánica, 1950.

[7] ÁLVAREZ GÓMEZ, Jesús. *Historia de la vida religiosa*. Barcelona: Conculsa, 1990, T. III, pp. 539-542.

[8] Entre la amplísima biografía de las apariciones portuguesas destaco el ya clásico e imprescindible trabajo del canónigo francés BARTHAS, C. *La Virgen de Fátima.* Madrid: Rialp, 2017 (14ª ed.).

[9] Como acaba de escribir con su tino y rigor habitual el padre Vicente CÁRCEL ORTI. *Pío XII (1939-1958). El papa defensor y salvador de los judíos.* Barcelona: Sekoitia, 2022.

El 26 de junio de 1862, Pío IX establecía la festividad del Inmaculado Corazón para España y es el 4 de mayo de 1944, con una guerra mundial todavía inconclusa, cuando Pío XII, con el decreto *Cultus Liturgicus*, extendió la conmemoración a toda la iglesia universal fijándola el 22 de agosto, postrero día de la octava de la Asunción. Siguiendo el deseo del concilio Vaticano II, en la constitución dogmática *Lumen Gentium*, de incardinar la figura de María en el misterio de Cristo y su iglesia en la reforma del misal promulgada por Pablo VI, en 1969 se trasladó la fiesta al sábado siguiente de la del Corazón de Jesús, uniendo litúrgicamente en días continuos la teología de ambos corazones en maridaje celeste para la perfecta redención del hombre.

Aproximación biográfica al cardenal Pedro Segura: un cruzado por la libertad de la Iglesia[10]

En la localidad burgalesa de Carazo e hijo del matrimonio compuesto por Santiago Segura y Juliana Sáenz, nace Pedro el 4 de diciembre de 1880, recibiendo la educación religiosa en el seno de su hogar y las primeras nociones culturales también por medio de sus padres, maestros de escuela. Recibió la segunda enseñanza en el colegio de los Escolapios, establecido en el monasterio de San Pedro de Cerdeña. Tras estudiar en el seminario de Burgos y en el de Comillas, es ordenado sacerdote el 9 de enero de 1906, revalidando su brillante carrera académica con la máxima calificación en los doctorados de teología, filosofía y derecho canónico.

Profesor del seminario de Burgos y canónigo de Valladolid, el cardenal arzobispo de aquella ciudad, José María Cos y Macho,

[10] Hasta el momento el estudio más logrado sobre el histórico prelado español se debe a Santiago MARTÍNEZ SÁNCHEZ. *Los papeles perdidos del cardenal Segura, 1880-1957.* Pamplona: Eunsa, 2004, un dinámico resumen de su excelente tesis doctoral. Contamos con dos biografías de don Pedro, la de Francisco GIL DELGADO. *Pedro Segura, un cardenal de fronteras.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, admirablemente escrita y favorable al personaje, y la de Carlos ROS CARBALLAR. *Pedro Segura y Sáenz. Semblanza de un cardenal selvático.* Madrid: Letras de Autor, 2016, como antítesis y en la que el autor pierde la objetividad en tono negativo, como se contempla en el mismo título tomado de una definición del político republicano Martínez Barrios. Para la faceta más conocida de su biografía, su expulsión de España por el gobierno republicano, es muy recomendable la lectura del buen ensayo del sacerdote Jorge LÓPEZ TEULÓN. *1931.Cardenal Pedro Segura.* Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso, 2020.

lo nombró secretario particular y a su muerte en 1919 fue elegido por sus compañeros catedralicios como provisor sede vacante. En julio de 1920 alcanza la preconización como obispo de Coria, la diócesis más pobre de España, a la que llegó el siguiente octubre para fijar su residencia en Cáceres y en la que pronto quedó manifiesto su implicación de ayuda a los desfavorecidos sociales, sufriéndolo en sus propios ojos al visitar en la primavera de 1922 la zona de las Hurdes. Fue tal su impresión que consiguió la presencia del rey Alfonso XIII en ese mismo verano por esas tierras sedientas de bienestar; desde entonces una profunda amistad unirá al prelado con el monarca que, sin duda, fue su gran valedor para la consecución brillante de sus puestos eclesiásticos.



Cardenal Segura bajando de su coche oficial

Tras la muerte del arzobispo de Burgos, cardenal Bellonc, el 14 de febrero de 1926, el obispo Segura es elegido para suplirlo, tras renunciar a ella Vidal y Barraquer, prelado de Tarragona, que no quiso alejarse de Cataluña sabedor de la agitación política allí vivida.

Poco está Segura en la capital castellana, pues con la muerte del cardenal Reig, arzobispo de Toledo y primado de España, ocurrida el 25 de agosto de 1927, es preconizado para la sede primada por Pío XI el siguiente 19 de diciembre, el mismo día que lo eleva a cardenal presbítero con el título de *Santa María in Trastévere.* La entrada oficial toledana tiene lugar el 23 de enero de 1928, siendo uno de sus primeros logros la coronación canónica de Nuestra Señora de Guadalupe, el primer congreso de la Acción Católica promovida con interés por Pio XI, siendo designado don Pedro su presidente y la celebración de un concilio provincial en octubre de 1930. La llegada de la República y la violencia religiosa que conllevó en sus primeros días de implantación, le hizo firmar la conocida pastoral *Una mirada al pasado* el 1 de mayo de 1931, poco leída y absolutamente tergiversada, pues solo pedía un espacio libre para la vida de la iglesia con la aceptación del nuevo régimen y el recuerdo agradecido a Alfonso XIII. Es inadmisible la tendenciosidad con la que sigue estudiando este documento que solo fue un grito de alerta del primado ante la persecución manifiesta en la que vivía la iglesia en aquellos meses de revolución. Las reacciones al escrito por parte del Gobierno lo llevaron a ser exiliado a Roma desde 1931 a 1937, año este último en que es nombrado arzobispo de Sevilla, quizás con el sueño de alcanzar de nuevo la primada, sueño desvanecido por la designación del obispo de Salamanca, Pla y Daniel, en 1941. En febrero de 1939, en vísperas de la terminación de la guerra civil, asiste en Roma al cónclave que eligió a Pío XII.

Su ingente labor en Sevilla, que excede con mucho los límites de este trabajo, puede ser descrita esquemáticamente por una fantástica proyección externa de la religiosidad popular con congresos, procesiones extraordinarias, nombramiento de Nuestra Señora de los Reyes como patrona de la ciudad en 1946 o actos multitudinarios para celebrar en 1948 en el VII centenario de la conquista o la coronación canónica de la Virgen de la Amargura en 1954. Pareja a esta ebullición cultual, su total independencia política, lo que llevó a encontronazos con el régimen de Franco, demasiado exagerados, como la polémica con la cruz de los caídos en la fachada de la catedral que Su Eminencia no consintió como valedor de la independencia de la

Iglesia ante la injerencia política, su lucha de toda la vida, y finalmente su rigurosidad moral que le llevó a no aceptar la edificación de una iglesia protestante o a reivindicar la virtud de la castidad en estrechos límites vivenciales, considerando pecado mortal el baile agarrado o el asistir a espectáculos considerados mortales, como la visión de la película *La fe* o de la revista *La blanca doble* del maestro Jacinto Guerrero, a su paso por Sevilla en 1947, en el céntrico teatro Cervantes.

El nombramiento del arzobispo coadjutor en 1954 fue un duro golpe para tan fiero león que por dos veces y con total injusticia fue desposeído de su sede. Falleció en Madrid en la madrugada del 8 de abril de 1957, siendo inhumado en el panteón del monumento a los Sagrados Corazones, su epopeya, ¡tantas tuvo!, artística.

El monumento a los Sagrados Corazones de Jesús en San Juan de Aznalfarache: idea y rotundidad

El refrendo devocional al *cordis iesum* viene oficializado por parte pontificia, con la consagración al mundo por el papa León XIII, en el marco de las solemnes fiestas litúrgicas celebradas con motivo del año santo de 1900, acogida con satisfacción por el mundo católico y en especial por España, que realiza la primera liturgia consagratoria en 1911 en la capilla del palacio real de Madrid, con la presencia de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia y oficiada por el sacerdote claretiano Juan Postius en el marco del XXII Congreso internacional eucarístico celebrado en Madrid, siendo el delegado pontificio el cardenal primado de Toledo, Gregorio Aguirre García. Esta consagración nacional es seguida por ciudades y comarcas españolas, con tal raigambre popular de fervor, que se decide levantar un monumento nacional que englobe de manera oficial los cauces de la devoción hispana, idea ya nacida en los albores del novecientos.

La idea fue desde su génesis ubicarlo en el Cerro de los Ángeles, levantándose entre los años 1916 y 1918 bajo la dirección arquitectónica de Carlos Maura Nadal, colaborando en la faceta escultórica Aniceto Marinas. Inaugurado el 10 de noviembre de 1919,

tras la misa, el rey Alfonso XIII revalidó la consagración de España al Corazón de Jesús, esa España anónima que con miles de aportaciones había colaborado en la fábrica de la obra. Tras la Guerra Civil fue construido de nuevo, en un largo proceso entre los años cuarenta y sesenta, bajo la dirección de los arquitectos Pedro Muguruza y Luis Quijada.[11]



Fotografía del terminado monumento en San Juan de Aznalfarache. 1948

A la movilización general de levantar obras de diferentes cromatismos y semántica al Corazón de Cristo no pudo estar ajeno el anhelo ferviente de Pedro Segura. Un año después de la apoteósica celebración madrileña, Segura alcanza su primera diócesis como titular, la de Coria. En 1925, pese a la oposición recalcitrante de ciertos sectores políticos, consigue el domingo 24 de abril que el alcalde consagre Cáceres al Sagrado Corazón, como también realiza el de Coria. Seguidamente don Pedro, ya preconizado para Burgos, es el artífice de la fórmula laudatoria, esta vez a cargo de la Diputación Provincial en 1926. Aquellas poblaciones que no quisieron cumplir el ruego del prelado se enfrentaron al azote de sus palabras, como en el caso de los municipios establecidos en la zona de Alcántara. El

[11] LORENZO SÁNDOVAL, Vicente. "Monumento del Sagrado Corazón de Jesús. Cerro de los Ángeles". *Tabor. Revista de Vida Consagrada.* Madrid: Edice, 2009, n. 8, pp. 130-150.

estreno y bendición de la imagen del Señor en el santuario cacereño de la Virgen de la Montaña, centro regional, cuyo autor fue el padre jesuita Félix Granda, coincidente con el voto de la Diputación, llevó la estela personal del obispo Segura que organizó un extenso programa de conmemoraciones litúrgicas: conferencias, retiros y un triduo preparatorio de tan fasto acontecimiento, incluso parecía que el papa Pío XI oía la labor de Segura al disponer que ese año en el último domingo de octubre se celebrase por vez primera la fiesta de Cristo Rey. El triduo fue celebrado por los obispos de Plasencia, el auxiliar de Toledo y el nuncio de Su Santidad, Tedeschini. En la mañana del domingo 14 de noviembre se entronizó una imagen en el salón de plenos de la Diputación y entonó la consagración el presidente; por la tarde, entre vítores de las autoridades y fieles, el nuncio bendijo el monumento que impacta por su efecto de grandiosidad, un efecto conseguido por los cinco metros y medio de altura en la imagen del Señor, que aparece con los brazos abiertos abrazando el bello paisaje y con actitud de bendecir con la mano derecha, en un conjunto que sobrepasa los diecisiete metros con la hechura unitiva de sus elementos, por las manos del oficial del taller, José Capuz.[12]

En su breve paso como arzobispo de Burgos no se olvida Segura del Sagrado Corazón y el 24 de junio de 1927 realiza la ya tradicional consagración la Diputación provincial en otro acto revestido de solemnidad y de nuevo con la presencia del nuncio Tedeschini. Durante su periplo como primado de España, don Pedro inició y colocó la primera piedra de un futuro monumento en la capital en terrenos anejos a la iglesia de santa Leocadia, aunque no asistiría a su estreno oficial al ser presentada la renuncia a la sede de san Idelfonso. Fue impulsada su ejecución por Segura frente a la ermita del Cristo de la Vega en 1930 y realizado por el arquitecto Juan García Ramírez que lo levanta entre 1931 y 1933 bajo la decisión y apoyo del sucesor de Segura, Isidro Gomá. Fue restaurado en los primeros años del franquismo.[13]

[12] RAMOS RUBIO, Antonio Ramón y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Ramón de. *Estudio histórico-artístico de las ermitas y oratorios de la tierra de Cáceres.* Badajoz: Asamblea de Extremadura, 2013, pp. 79-81.

[13] GONZÁLEZ MORENO, Fernando y MARTÍN SÁNCHEZ. "El monumento del Sagrado Corazón de Toledo, el mudéjar como identidad" en *Arquitectura y regionalismo.* Córdoba: Universidad de

He evocado esta vocación religiosa-monumental de Segura, no solo para contextualizar la proyección del monumento del Aljarafe sevillano, sino además para refrendar su interés personal en la organización de liturgias esplendorosas de gran sabor y de efectiva religiosidad popular, polarizadas y celebradas años antes del mal llamado, a mi juicio, nacionalcatolicismo de la España de la posguerra, en la que aunque es cierto que las calles de Sevilla revistieron esplendorosas y lucidas procesiones, queda constatado que Segura ya había expuesto esta realidad viviente en lo profundo y en lo externo de su vida pastoral, alejada por lo tanto de la sumisión de una Iglesia sufriente en el martirio y volcada durante largos años al destino de los vencedores.



Imágenes de los Sagrados Corazones de Jesús y María. Monumento San Juan de Aznalfarache

Con estos antecedentes no es posible la extrañeza ante la decisión de Segura en levantar un monumento al Corazón de Cristo tras su llegada a Sevilla en 1937, pues como describe el recordado amigo Gil Delgado: "para él como si se tratara de un ex opere operato plantar un monumento al Corazón de Jesús o entronizarlo en algún lugar era como abrir una sombrilla de protección divina, espiritual y material".[14] Me atrevo a añadir al fallecido doctoral catedralicio, que esa sombrilla indica además el afán de la búsqueda de la necesaria libertad de la Iglesia sobre las injerencias del poder político gobernante.

Córdoba, 2013, pp.307-322.

[14] GIL DELGADO, F. *Pedro Segura…*, *op. cit*., p. 119

Segura pronto empezó, como siempre, a realizar una ingente labor en su nueva sede con una visita pastoral en la que pudo darse cuenta de la urgente realización de mejoras sociales y urbanísticas en una tierra abandonada a su suerte en demasía. Con respecto a su mecenazgo en la construcción del documento tengo que realizar dos importantes puntualizaciones. En primer lugar, que es falso por completo que don Pedro lo realizase para que fuese panteón de su persona y su familia como testimonia la documentación y el sentido común, ya que es imposible pensar seriamente que un arzobispo en sus primeros años de ministerio se quisiese enfrentar con la tradición eclesial de que sus prelados se inhumasen en la catedral y menos en un Segura amante de la conservación de las históricas costumbres y alejado, inteligente era, de crear una afrenta con su sede catedralicia y su cabildo. Y en segundo lugar, que es nombrada la obra como "Monumento del Corazón de Jesús" de manera incompleta, ya que el príncipe de la Iglesia lo nombró de los Sagrados Corazones, porque decidió que se rindiese culto también al de la Santísima Virgen, lo que era palpable prueba de su marianismo, de alguna manera más pleno rodeado del fervor ingente de los sevillanos. Aún a riesgo de repetir estos argumentos y caer en lo tautológico, estimo que es buena hora para que la bibliografía corrija estas cuestiones importantes.

El lugar elegido por don Pedro para la edificación es un cerro existente a las espaldas de San Juan de Aznalfarache, desde donde se domina la visión completa de Sevilla y que hace recordar, por lo tanto, en cuanto a su disposición geográfica, el de la Virgen de la Montaña cacereña. En el espacio se encontraban restos de un antiguo convento franciscano del siglo XVIII desaparecido por las desamortizaciones decimonónicas, de la que aún se conserva la iglesia original junto a la actual casa de ejercicios. El gran problema a solventar por Segura fue que allí también se encontraba el cementerio de la localidad, cuyo espacio era absolutamente necesario para el arribo de la construcción urbana deseada. Dos factores hicieron reforzar la elección arzobispal, por un lado, la visión capitalina porque permitía la presencia del Señor desbordante sobre Sevilla y, por otro, que su antecesor Eustaquio Ilundain, había previsto levantar allí una casa de ejercicios llevado sin duda por su generosa ubicación y cercanía al centro de la urbe.

La elección de los artistas para la edificación del conjunto y la tarea del efigiado de la imágenes también fue obra del cardenal. Esta es la explicación del concurso del arquitecto Aurelio Gómez Millán, nacido en Sevilla en 1898, bien mirado desde palacio arzobispal por el acusado catolicismo de toda su familia y por haberse comprometido de manera altruista al alzamiento de la nueva iglesia de la Esperanza Macarena, bendecida por el prelado burgalés en 1949.[15] Fe militante que también poseía la familia Lafita y en especial José, que había visto la luz en Sevilla en 1887, y que ya contaba con obras radiantes de sabiduría religiosa, como la fuente de la plaza Virgen de los Reyes en la exposición de 1929, la escultura de san Fernando del monumento de la plaza Nueva en 1924, con proyecto arquitectónico de Juan Talavera y Heredia, o la bella imagen del simpar Miguel Mañara en los jardines del hospital por él fundado en 1928.[16]



Monumento Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache

[15] Una rendida monografía la brinda GÓMEZ DE TERREROS, María del Valle. *El arquitecto Aurelio Gómez Millán.* Sevilla: Diputación de Sevilla y Colegio de Arquitectos, 1988.

[16] Queda un vacío de estudios específicos sobre este escultor que es citado tan solo en referencias generales.

La atenta lectura del *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* aporta noticias inéditas sobre la vigilancia, tesón y miras del cardenal en la construcción monumental. Da las primeras noticias de su génesis en carta pastoral de mayo de 1940 con la inclusión de una obra gestora que administrase la ofrenda de los fieles;[17] el 28 de enero de 1942 don Pedro consigue del Ministerio del Aire, decreto en el Boletín Oficial del Estado, la cesión de terrenos para la obra, y el siguiente 24 de mayo bendice la primera piedra del monumento en ceremonia solemne a su estilo y comienza el diálogo con las autoridades para levantar el cementerio local, que como ya se dijo, obstaculizaba las obras y cuya expropiación y traslado de los restos originó alguna subversión local. Asombra la rapidez de su clausura en pocos días, para dejar el espacio libre a disposición de Gómez Millán, que dirige las obras también con celeridad, pues en la festividad de Cristo Rey del mismo año se bendice la capilla votiva y seguidamente se efectuó la bendición de la imagen del Señor el 31 de diciembre, núcleo central de la obra[18]. A lo largo de 1943 vigila celosamente las cuentas de las donaciones de los fieles "ante ciertas irregularidades en la misma";[19] el 1 de noviembre de 1944 anuncia a sus diocesanos la inclusión del triunfo mariano que personalmente describe[20] y concluida la mayor parte del proyecto en 1948, celebra la bendición inaugural de todo el recinto, que se realiza el domingo 10 de octubre con misa ante la capilla votiva en una ceremonia netamente oficial y estatal, pues asisten el jefe del Estado y señora, gobierno, cabildo catedral, clero secular y regular, religiosos, ayuntamiento, diputación y los organismos principales de la ciudad.[21] En esta ocasión se produjo la no celebración de una comida de gala conmemorativa al no querer Segura renunciar a su puesto de honor junto a Franco en detrimento de la señora de Meirás, absolutamente exagerado por aquellos que alardean del antifranquismo del prelado, olvidando que los problemas de protocolo oficial de alta alcurnia han sido preponderantes a lo largo y ancho de la historia de España y que Segura tan solo defendió sus derechos cardenalicios a los que se comprometió al recibir el capelo de manos del papa.

[17] *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* (BOAS), 1940, 1 de julio, n. 1370, pp. 366-377.
[18] BOAS, 1942, 15 de diciembre, n. 1415, pp. 324-329.
[19] BOAS, 1943, 15 de abril, n. 1430, pp. 187-189.
[20] BOAS, 1944, 15 de noviembre, n. 1463, pp. 570-573.
[21] BOAS, 1948, 30 de octubre, n. 1464, pp. 571-575.

Descripción, fortuna e influencia de la obra del cardenal

Acabo de escribir obra cardenalicia, con todos los respetos para los autores que le dieron vida, pues entiendo que ha quedado de manera clara y manifiesta la estrecha vinculación de Segura desde la génesis hasta la realización y culminación monumental, la que vivió no solo desde la frialdad oficial de los despachos, sino también con su presencia personal muchas tardes, a lo largo de los años, en las que se desplazaba a San Juan en compañía de su secretario personal, que conducía el coche oficial tan conocido en Sevilla por la continua movilidad pastoral de Su Eminencia. Segura costeó de su propio peculio, junto a la gran aportación de los fieles, los gastos de las obras, derivando unos añadidos económicos de poca cuantía solventados por su sucesor, Bueno Monreal.

El primer problema encontrado por Gómez Millán para el alzado consistía en la sinuosa verticalidad del terreno asignado, que solventó con escaleras para la llegada del fiel al centro especifico de culto. La realización del conjunto tiene dos zonas esenciales en las que se alzan los monolitos consagrados a los Corazones de Jesús y María. El del Señor está situado en la zona de más altura, mientras que el de su Madre está a sus pies y sirve de entrada al conjunto. En la parte cristífera se encuentran adosadas en su exterior edificaciones que poseen una justificación netamente pastoral: el convento de la orden de la Visitación o de las Salesas, actualmente se encuentran en el lugar los cursillos de cristiandad, oficializados en 1949, que se caracterizan por ofrecer a los fieles un curso espiritual de tres días; la capilla del Perdón; en el llamado tríptico unas escuelas que primitivamente fueron llevadas por la orden salesiana, tan apoyada por los cardenales Spínola y Segura que coronó a María Auxiliadora en 1954 y que en nuestros días están llevadas por las teresianas, asociación de profesores laicos fundada en 1911 por el mártir san Pedro Poveda y que tuvo en sus filas a la beata sevillana, que también derramó su sangre en la guerra civil, Victoria Díez; el jardín de Betania, que sirvió de hospedería y que hoy es un jardín de infancia y la casa de ejercicios dirigida por las misioneras cruzadas de la Iglesia, congregación de derecho pontificio fundada por la beata españo-

la Nazaria María March Mesa en las tierras de orujo en Bolivia en 1925. Desde tiempo recientes y traído desde su enclave fundacional de Pilas se encuentra el seminario menor de Sevilla, encauzado para ayudar la vocación sacerdotal de jóvenes.

Gómez Millán adaptó las obras ya comenzadas en tiempo de Ilundain para una casa de ejercicios y se comprometió, buen ojo clínico, a la conservación y restauración de la iglesia del primitivo convento franciscano que se encontró en un mal estado general y cuyo presupuesto de obras rehabilitadoras alcanzó las 341.499,13 pesetas.[22] Millán, de su propio peculio, ofreció a Segura, sobre la crujía del monumento con vistas a Sevilla, un conjunto de hospedaje formado por tres habitaciones y baño para que le sirviese de estancia durante sus continuas visitas a las obras. En la ladera del cerro y por solicitud de don Pedro está plantado un olivo traído del huerto de Getsemaní en una capilla al aire que recuerda en sus maneras a las de Fátima.



Retrato Cardenal Segura. Catedral de Toledo

[22] Las cifras de construcción las aporta el Proyecto General que reposa en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección III, Justicia, Asuntos despachados, 02756, Leg. 73.

La iglesia franciscana del convento de san Antón, en la actualidad de los Sagrados Corazones, da vida litúrgica al recinto y a las viviendas próximas del barrio de Loreto, patrona de aviación, que fue construido por el mismo ejército para viviendas de miembros de su cuerpo. La iglesia unida al monumento por disposición de Segura no ha sido suficientemente estudiada a pesar de su valía artística. Posee planta de cruz latina, formada por cuatro tramos, crucero y capilla mayor de estructura cuadrada, toda la extensión está cubierta de bóveda de cañón menos el crucero que está concluso con una bóveda semiesférica, la indudable relación de la nobleza con la orden de Asís tiene su correspondencia en el exorno de las pechinas con escudos heráldicos enmarcados con decorativas hojarascas. En la parte izquierda del crucero destaca un retablo del XVII atribuido a Fernando de Barona con la imagen central de la Inmaculada flanqueada por santa Bárbara y la dominica santa Rita, ambas de hechura posterior y un lienzo de san Pedro de los pinceles de Pablo Legot; en el de la derecha se da culto a una Virgen dolorosa que forma un calvario con san Juan y la Magdalena y un relieve del Descendimiento, la hechura retablística también es adjudicada de nuevo a Barahona. En los muros del recinto se dan culto a otros retablos, entre ellos, uno con lienzo de la Sagrada Familia y san Juanito; otro consagrado a san Antonio de Padua con imágenes de santa Clara y santa Rosa de Lima y el de la Estigmatización de san Francisco, todos ellos del segundo tercio del siglo XVII. El altar mayor es el que posee mayor valía, proveniente de la iglesia sevillana de san Juan de la Palma, está fechado en 1639, fue encargado a Miguel Cano, trabajando en la escultura Alonso Cano y en el dorado Gaspar de Rivas, que sustituyó a Juan del Castillo debido a su fallecimiento. Al altar lo adornan cinco lienzos del referido Castillo representando aspectos biográficos de los santos Juanes. En el camarín se efigia la cabeza cortada del primo del Señor, obra de Agustín Muñoz y aparece decorado con temas de la Virgen. La portada de la iglesia está en la fachada a los pies y tiene adosada una torre rematada con capitel.

El monumento al Corazón de Jesús, según la idealización del cardenal para presidir el nuevo conjunto, sobrecoge por su altura sobre sobre una torre que junto a la escultura alcanza los 41 metros,

realzando la solemnidad de la plaza porticada en la que se alberga, abierta al Guadalquivir. En el programa de diseño se grafió el cuerpo que remata la imagen, que se apoya en otro de lucido movimiento con una capilla interior de muy escasas dimensiones decoradas con mármoles para representar a Cristo Rey, la Sagrada Cena y la Coronación de la Virgen. Al lugar se llega por medio de unas estilizadas escalinatas que representan la subida del cristiano a la fe verdadera y tras su arribo, encontrarse con la gracia del Corazón Divino que refulge en una obra prístina, inspirada en la hechura de las tradicionales torres que revisten la geografía andaluza. En su morfología central aparecen las imágenes del Crucificado, la Coronación de la Virgen y la Transfiguración del Redentor con detalles artesanales del ceramista Emilio García y una puerta sin decoración que conduce a la capilla. La torre está diseñada con ladrillos vistos con detalles neomudéjares y barroquizantes, la imagen del Redentor es obra de José Lafita ejecutada, como todo el monolito, en mármol blanco por la plantilla de Antonio Suárez Torres y su hijo José Suarez Córcoles.

Lafita consigue una apurada representación de la fervorosa advocación representando al Redentor de pie, su mirada es suave y tierna y sus brazos abiertos parecen sostener la dimensión física de la ciudad a sus pies. El escultor regala un iconismo personal a la tradicional iconografía del Sagrado Corazón, consagrada desde el siglo XVII tras las visiones de santa Margarita María Alacoque. Su obra de ocho metros, con meticulosidad de líneas realistas, corona el espacio con rotundidad a pesar de su altura y de la torre basamento que lo sostiene. En el centro del cuerpo de este soporte y en hornacina abierta figura una imagen de la Inmaculada Concepción con una altura de 2,50 metros, basada en los modelos montañesinos de El Pedroso y de las iglesias sevillanas de la Anunciación, san Julián, san Andrés y la catedral con la inmortal Cieguecita, que en nada tiene que ver con la que se ha propuesto como modelo, la de Duque Cornejo para la sacramental de la Magdalena y que recibe culto en el sagrario de esta iglesia que destaca por sus movimientos barrocos, alejados de la representación sanjuanera. En la cripta del monumento se abrió un espacio que sirviese, junto a la capilla, de recinto funerario y es en 1950 cuando Segura decide llevar allí los restos de sus

familiares, ocho años después de la firma del proceso original, lo que da por sentado que el sepulcro faraónico nunca fue idea primeriza del cardenal como se le ha tachado y sigue haciéndose de manera ridícula y calumniosa. Se abrieron tres panteones, dos para apellidos de raigambre en Sevilla, los de la familia Sánchez-Dalp y la viuda de Recur y el dedicado al prelado y su familia, este último alzado con esbelta sencillez, estando el cardenal inhumado en la tierra frente a un altar de mármol del mismo material que la lápida de Segura.

El pórtico semicircular que rodea el monumento cristífero se construyó en 1945 con ladrillos, pilares gráciles y adintelado ininterrumpido por una entrada central que como arco litúrgico aloja una imagen de la Virgen de los Reyes, patrona de la ciudad que representa la fe, y otras dos con los símbolos iconográficos de la esperanza y la caridad, las tres imágenes debidas a Emilio García. El realce espacial del atrio es diáfano para que el visitante observe sus indudables concomitancias con la romana plaza de san Pedro.



Sagrado Corazón.
Monumento de San Juan de Aznalfarache

Para el triunfo, al estilo concepcionista tan andaluz, del Sagrado Corazón de María, estrenado en 1944 se eligió la rotonda de entrada, realizándose mediante la piedra y el mármol blanco. Su ubicación es propicia al estar en la antesala para llegar al lugar de la Misericordia acogedora de Cristo, parece evidente la inspiración iconológica en la creencia de la mediación de la Virgen en la dispensación de todas las gracias en cuya defensa, desde los principios del novecientos, la ciudad tuvo un papel principal. El atril de la Virgen es de menor envergadura que el de su Hijo, formado por tres ángulos: basamento, corporeidad central y columna, alcanzado junto a la imagen escultórica una altura de diecisiete metros. La efigie está basada en la belleza del Amparo de la Magdalena, obra adjudicable a Roque Balduque en el siglo XVI, aunque en la réplica aljarafeña brilla sobre el pecho su Inmaculado Corazón con haces de fuego. Entiendo que existen tres razones, sumadas a las de estética y elección cardenalicia, para el acomodo de una copia de la Virgen del Amparo en el monumento: su relación de eficaz sostén de nuestras plegarias ante la Santísima Trinidad como brinda su advocación; la españolidad histórica de la devoción tras colocar Felipe IV bajo el patrocinio de la Virgen las tierras de su reino en 1655 y el establecimiento de su fiesta litúrgica por Alejandro VII al año siguiente para todos los dominios españoles a petición del monarca planeta[23] y el corazón alado que porta en su brazo derecho el icono de Balduque que representa a mi juicio, en este caso, la unión de los estímulos cardiacos henchidos de misericordia de Jesús y María.

Las tres explanadas del monumento están dirigidas a la propagación y rezo de los misterios del rosario en clara influencia del fervor hacia el mensaje de Fátima, cuya imagen peregrina visitó Sevilla, entre general clamor, en 1948. Los jardines dilatan una presencia funcional y de adorno estético, mientras que para la renovación de la fe y el perdón de los pecados por el Sacramento de la confesión se destinó la sencilla y utilitaria capilla del Perdón, estrenada en 1947.

[23] VEGA-LOECHES, José Luis. "La capilla e imagen de Nuestra Señora del Patrocinio en san Lorenzo del Escorial" en *Advocaciones de gloria.* Madrid: Ediciones de Estudios Escurialenses, 2012, pp. 683-698.

Todo el complejo monumental, que ocupa tres hectáreas de terreno, ha tenido precaria fortuna en el estudio historiográfico y solo es citado en escritos generales de descripción iconográfica. Así la *Guía de Sevilla y su provincia* lo describe como un collage de estilos con función historicista que combina los estándares d aceptación de lo mudéjar, lo barroco o lo renacentista.[24] Alberto Villar Movellán pondera su léxico historicista de sabor clásico.[25] El recordado José María Medianero lo tilda de desaforado anacronismo, producto del talante goticista del autor[26] y Gómez de Terreros lo describe con interés pero sin atreverse a lanzar juicio personal conclusivo.[27] Las páginas de la red digital aportan poco al estar orientadas, en su mayoría, a la difusión turística, como las llevadas a cabo por el municipio de San Juan, con dos errores principales: olvidar su nombre completo y recaer en su función de túmulo

Don Pedro, a lo largo de su pontificado sevillano, marcó con la obra aljarafeña un estímulo para seguir consagrado al Señor en su Divino Corazón otros aparatos artísticos: en el levantado en la Roda de Andalucía en 1952 apreciamos que la imagen de Cristo está basada en la de Lafita; en 1956 tenemos el de Constantina, realizado en piedra blanca y con tradicional hechura; en 1957 una escultura marmolea es colocada en la cúpula de la iglesia de San Agustín de Marchena, obra de Vasallo Parody, del que hay que recordar su preciosa Inmaculada de la capilla del seminario dedicada al cardenal tras asistir un 8 de diciembre a la misa estacional de la catedral, y, ya fuera del periplo vital de Segura, vemos el triunfo de El Viso del Alcor realizado en 1962 con escultura de Antonio Gavira.[28] De toda esta serie, la más afamada es la de la capilla dedicada al Sagrado Corazón en la catedral de Sevilla, en la antigua de San Andrés, en

[24] *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981, p. 299. Se volvió a editar en dos tomos en 2008 con los mismos argumentos sobre la obra de este estudio.
[25] VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "En torno a la arquitectura de la exposición" en *El Coliseo en Sevilla.* Sevilla, 1976, p. 41.
[26] MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. "El tiempo del recuerdo: siglo XX" en *Sevilla y su provincia.* Sevilla: Gever, 1983, T. 3, p. 357.
[27] GÓMEZ DE TERREROS, Mª V. *El arquitecto…, op. cit.*, pp. 99-113
[28] Esta relación se puede consultar en la obra de JIMÉNEZ DE CISNEROS Y BUNDÍN, Federico Daniel. "Imágenes monumentales del Sagrado Corazón de Jesús en Andalucía". *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 2018, n. 11, pp. 151-215.

la que por iniciativa del cardenal, siempre él, se retiró el Cristo de la Clemencia de Montañés, instalándose un altar de Anastasio Ruiz e imagen cristífera de Claudio Rius, bendecidos el 25 de julio de 1949,[29] causando el hecho tanta controversia en el ámbito intelectual por orillar un simulacro del gran escultor del siglo de oro por uno de nueva facción, que el cardenal en unas de sus homilías, "las segurianas sabatinas", respondió a un artículo del diario ABC, refiriéndose directamente a su autor: "Sepa el señor Romero Murube que la catedral de Sevilla es un lugar de culto no un museo artístico". El altar se desbarató a finales del siglo pasado trasladándose a la parroquia del Sagrario y recobrar su identidad primigenia. Así era Pedro Segura, un león por la libertad de la Iglesia y así era su época.



SAN JUAN DE AZNALFARACHE. Recinto Monumental de los Sagrados Corazones

[29] BOAS, 1948, 15 de julio, n. 1539, pp. 470- 476.

No quisiese terminar este trabajo sin dos consideraciones. La primera, el mal estado en el cual se encuentra el panteón del cardenal, que hace imposible su visita por desagradables razones de humedad, lo que ha desconcertado a un numeroso grupo de fieles que ha hablado incluso de favores celestiales por parte de don Pedro; ni los afirmo ni los niego tan solo los recojo, ante esto hemos de preguntarnos si esta ciudad, con tanto dinero que derrocha en lucecitas de navidad o procesiones extraordinarias para la vanidad del hombre alejada a la adoración de Dios, no podría remediar esta injustísima realidad. La segunda cuestión me lleva a repetir la incomprensión y furor, por qué no decirlo, de Gil Delgado ante el desconcierto de que Pedro Segura Sáez sea el único arzobispo del siglo XX en Sevilla que no esté en el callejero, lo que habla del desconocimiento académico y político. La tumba y la calle, olvidadas por los mediocres enanos que quieren subvertir la historia, historia muy bien escrita, aunque les pese, por el cardenal.

LA HACIENDA DE SAN AGUSTÍN DE MAIRENA DEL ALCOR

The oil farmhouse of San Agustín of Mairena de Alcor

José Manuel NAVARRO DOMÍNGUEZ

Resumen

La hacienda de olivar de San Agustín de Mairena del Alcor es un excelente ejemplo de la evolución de la arquitectura industrial rural andaluza. Fue creada como lagar de viña en la Baja Edad Media. El duque de Arcos la compró y la entregó a la comunidad de Agustinos de Sevilla, que la transformó en hacienda de olivar. Los propietarios ampliaron el olivar y construyeron dos molinos de aceite. Ya a fines del siglo XX fue transformada en una lujosa residencia rural.

Palabras clave

Hacienda, Lagar, molino de aceite, Mairena del Alcor, Arquitectura rural.

Abstract

The history of San Agustin oil farmhouse in Mairena del Alcor is an excellent example of the evolution of the Andalusian rural industrial architecture. It was created as a private winery in the late Middle Ages. The Duke of Arcos bought it and handed it over to the religious Sevillian community of the Augustinians, who transformed it into an olive farm. The owners expanded the olive grove and built two oil mills. At the end of the 20th century it was transformed into a luxurious rural residence.

Keywords

Oil farmhouse, Winery, Oil mil, Mairena del Alcor, Rural architecture.

Introducción

Algunos edificios atesoran entre sus muros toda la historia de una región. En su agitado transcurrir, en las distintas fases de su desarrollo histórico, ejemplifican perfectamente los principales momentos, las grandes etapas del proceso histórico de la comarca en la que se asientan. Se convierten así, por su propia esencia, en hitos patrimoniales indisolublemente unidos a la tierra en la que se incardinan. Tal es el caso de la hacienda de San Agustín, situada en la linde occidental del término de Mairena del Alcor cerca de la calzada romana que unía Sevilla con Carmona.[1]

El lagar de Pero Mingo

En la primera referencia conservada del edificio aparece como un lagar de viña. La conformación del paraje de viñas de Pero Mingo pudo organizarse en la Baja Edad Media, tras la concesión del señorío jurisdiccional de Mairena en 1342 por el rey Alfonso XI a Pedro Pérez Ponce de León, señor de Marchena.[2] Para reforzar las lindes del término de la villa con Alcalá, tanto la casa señorial como el cabildo de la villa potenciaron la roturación del pago de Pero Mingo. Este terreno montuoso fue roturándose progresivamente, abriendo claros entre las encinas y pinos para plantar sobre el terreno desbrozado.[3] La reducida calidad de la tierra y su carácter calizo hacían poco rentable el cultivo de cereal y el terreno se dedicó mayoritariamente a viña y olivar. El pago estaba en el siglo XV ocupado por extensas dehesas de pasto, encinar, pinar y algunas fincas

[1] FAJARDO DE LA FUENTE, Antonio, coord. *Patrimonio Histórico en el ámbito rural de la Cuenca del Río Guadaíra.* Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2000.

[2] GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. "Repartimiento de Carmona. Estudio y Edición". *Historia. Instituciones. Documentos,* 1981, n.8, pp. 59-84; FRANCO SILVA, Alfonso. "Carmona y los señoríos de su término". *Archivo Hispalense,* 1997, n. 243-245, pp. 455-478 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, José Manuel. "Los señoríos de Los Alcores a fines del Antiguo Régimen" en *XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla.* Sevilla: ASCIL, 2015, pp. 387-401.

[3] GONZÁLEZ, Julio. *Repartimiento de Sevilla. Estudio y edición.* Madrid: CSIC, 1951; CARRIAZO RUBIO, Juan Luis. *La memoria del linaje. Los Ponce de León y sus antepasados a fines de la Edad Media.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002 y *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374 – 1530).* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003; NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El castillo de Luna de Mairena del Alcor" en *Fortificaciones en el entorno del Bajo Guadalquivir*. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 2001 y SOLANO RUIZ, Emma. "La hacienda de las casas de Medina-Sidonia y Arcos en la Andalucía del siglo XV". *Archivo hispalense,* 1972, n. 168, v. 55, pp. 85-176.

roturadas allí donde el suelo presentaba mayor calidad o un manantial aportaba el agua necesaria para el cultivo. Entre estas fincas se encuentra la heredad de viña adquirida por el contador Fernando de Sevilla, que posteriormente compraría Beatriz Pacheco, duquesa de Arcos y esposa de Rodrigo Ponce de León.[4]

El nombre de la finca proviene de quien fuera su dueño durante varios siglos, el convento de San Agustín Casa Grande de Sevilla, a cuyas manos llegó cedida por la casa señorial de Arcos. La orden agustina fue una de las primeras en instalarse en Sevilla. Su primer convento fue establecido en la ciudad en 1249, apenas un año después de la conquista de la ciudad. Buscando el apoyo de un poderoso protector, en 1347 la comunidad se puso bajo el amparo de Pedro Ponce de León, II señor de Marchena, que pasó a convertirse en patrono del convento y el templo en panteón familiar de los Ponce de León. La familia costeó diversas obras y legó importantes cantidades para sufragar cultos fúnebres.[5]

Beatriz Pacheco donó al convento la finca de Pero Mingo con el cargo de decir el primer miércoles de cada mes una misa a la Inmaculada Concepción y una misa diaria con responso y funerales. Además, entregó dinero para comprar un olivar cercano a la viña para mantener la lámpara del sagrario siempre encendida. Pero, curiosamente, Beatriz Pacheco no se enterró en el convento de San Agustín, sino en el convento de Santa Clara de Carmona, del que era abadesa su hermana Leonor.[6] La otra gran propiedad de los agustinos en Mairena, el cortijo de Luchena, fue donada también por la casa de Arcos. Había sido comprada en la primera mitad del siglo XVI por Álvar Pérez de Guzmán, alcaide del castillo de Mairena y alcal-

[4] Archivo Ducal Medinaceli, Marquesado de Alcalá, Leg. 10, n. 38, 1511.

[5] ITURBE SAÍZ Antonio. "El convento de San Agustín de Sevilla y su patrimonio artístico". *Revista Agustiniana*, 1994, vol. XXXV, n. 108; MONTERO DE ESPINOSA, José María. *Antigüedades del convento de San Agustín de Sevilla.* Sevilla, 1817; MIURA ANDRADES, José María. "Los Ponce de León y las órdenes mendicantes en la Baja Edad Media" en *Marchena bajo los Ponce de León.* Marchena: Ayuntamiento, 1997; GUTIÉRREZ, Jesús Manuel. *El Cristo de San Agustín de Sevilla.* Sevilla: Ayuntamiento, 2005 y CARRIAZO RUBIO, J. L. *La memoria del linaje... op. cit.* y *Los testamentos... op. cit.*

[6] DEVÍS MÁRQUEZ Federico. *Mayorazgo y cambio político. Estudios sobre el mayorazgo de la Casa de Arcos al final de la Edad Media*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999 y CARRIAZO RUBIO, J. L. *La Casa de Arcos entre Sevilla y la frontera de Granada (1374-1474).* Sevilla: Fundación Focus, 2003.

de mayor de la villa, en nombre del duque Luis Cristóbal Ponce de León, a Isabel Galindo, mujer de Diego de Guzmán, fraile profeso de la orden de San Francisco.[7]

Un lagar transformado en hacienda

La conversión de la finca de viña en hacienda de olivar formó parte del proceso general de transformación del paisaje agrario de la comarca en la Edad Moderna. A raíz del descubrimiento de América y el auge de Sevilla se desarrolló todo el cinturón agrario de abastecimiento de la ciudad. La creciente demanda de aceite revalorizó el cultivo del olivo, especialmente en el siglo XVIII.[8] A mediados de siglo el olivar constituía el segundo cultivo en importancia, ocupando casi el 15 % de la superficie total de la comarca, dominando perfectamente en las tierras montuosas y sueltas de los alcores, excesivamente secas y calizas para el cereal.[9] La comarca se consolidó como uno de los principales centros aceiteros, capaz de generar el 50% de la renta de aceite de toda la vicaría de Sevilla. En Mairena el olivar creció a buen ritmo, extendiéndose por el 18% de las tierras cultivadas, ocupando unas 800 aranzadas a mediados del siglo XVIII. Proliferaron las haciendas en la comarca, edificadas en torno a un molino capaz de procesar el aceite en el mismo lugar de recogida de la cosecha, reduciendo el coste de transporte y almacenamiento.[10] Por el contrario, la viña se fue reduciendo progresivamente desde el siglo XVI, no sólo en Mairena, sino en toda la comarca de Los Alcores. Conforme el desarrollo de los transportes permitió mejorar

[7] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El cortijo de Luchena en el s. XVIII". *El Periódico de Mairena*, 1997, junio.

[8] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "Influencias de la Sevilla del XVI en su ámbito rural cercano: La comarca de los Alcores" en *1490. En el umbral de la Modernidad.* Alicante: Universidad de Alicante, 1990 y "Panorama de la villa de Mairena del Alcor en la Edad Moderna" en *I Jornadas de Historia de Mairena del Alcor.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2013.

[9] LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio. "Medio físico e Historia conformadores del latifundismo andaluz". *Agricultura y Sociedad*, 1978, n. 9; CRUZ VILLALON, Josefina. *Propiedad y uso de la tierra en la Baja Andalucía. Carmona, siglos XVIII-XX*. Madrid: Ministerio de Agricultura, 1980 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. *La feria de Mairena del Alcor. Mercado y fiesta (1750-1850),* Sevilla: Diputación de Sevilla, 1997.

[10] GAMERO ROJAS, Mercedes. "La expansión del olivar en la Carmona Moderna. La pugna de intereses aceiteros y ganaderos" en *Carmona en la Edad Moderna.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002 y SABATÉ DÍAZ, Isabel. *Las haciendas de olivar en la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1992.

la comercialización de vinos de calidad de comarcas cercanas, el cultivo de la vid descendió en Los Alcores hasta quedar reducido, a mediados del siglo XVIII, a un elemento marginal en su paisaje agrario. La reducida cosecha apenas satisfacía la demanda interna, teniendo que importar vino del Aljarafe, Constantina y Cantillana e incluso los dueños de viñas locales traían caldos de la sierra para venderlos. Buena parte de la expansión del olivar se efectuó a costa de antiguas viñas y algunos lagares se transformaron en haciendas de aceite, como ocurrió con San Agustín.[11]

La hacienda de San Agustín en el siglo XVIII

A mediados del siglo XVIII era ya una almazara de aceite en la que apenas quedaban restos de las instalaciones del lagar. Contaba con dos patios similares, sin una distinción clara entre el señorío y la labor. La pertenencia de la instalación a una institución religiosa y no a un particular que residiese en ella hizo innecesario construir un lujoso señorío resaltado por su monumentalidad.[12] El edificio principal contaba con una casa de dos plantas. En la planta baja había una gran sala, en la que se ubicaba un oratorio, una segunda sala y la cocina. Por su parte la planta superior contaba con un amplio dormitorio con tres divisiones. En un edificio anexo estaba la despensa, situada en la planta baja, un cuarto amplio, una cocina y las caballerizas. En la parte alta había un gran desván al que se accedía desde una escalera exterior situada en el patio principal. En el segundo patio había otra caballeriza, un cuarto cubierto y finalmente una sala que era utilizada como pajar.[13]

[11] ARTOLA GALLEGO, Miguel, BERNAL, Antonio Miguel y CONTRERAS, Jaime. *El latifundio. Propiedad y explotación, siglos XVIII-XIX.* Madrid: Ministerio de Agricultura, 1978 y BERNAL, A. M. *Economía e historia de los latifundios.* Madrid: Espasa Calpe, 1988; PARIAS SAINZ de ROZAS, María. "Aproximación a los problemas del cambio de la propiedad de la tierra en la Campiña. El caso de Alcalá de Guadaíra (1835-1900)" en *II Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaira.* Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 1989 y GAMERO ROJAS, M. "La propiedad de la tierra en Alcalá de Guadaíra en el siglo XVIII (1715-1800)" en *III Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaira.* Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 1991.

[12] FLORIDO TRUJILLO, Gema. *Hábitat rural y gran explotación en la depresión del Guadalquivir.* Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Transportes, 1996 y GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio. "Arquitectura rural a mediados del siglo XVIII. El caso de Carmona" en *II Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba: Cajasur, 1983.

[13] GAMERO ROJAS, M. "La gran propiedad en Alcalá de Guadaíra: las haciendas de olivar de 1715 a 1905" en *V Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra.* Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 1994;

Recoge en su estructura elementos arquitectónicos de las diversas tradiciones constructivas de la tierra. Del mundo mudéjar ha quedado huella en los arcos y en los aleros volados de los tejados y el gusto por el ladrillo visto en pilares, listeles y arcos de rosca. Del Renacimiento nos queda el gusto por la rejería resaltada, de hierro forjado cuajada de adornos geométricos o florales. Pero es el mundo barroco el que más fuerte huella deja en este modelo de edificación rural. Los elementos más destacados, como cornisas, alfices, merlones, pinjantes, listeles o chimeneas, se pintan de almagra rojiza o calamocha (ocre similar al albero local), colores fáciles de obtener y que destacan intensamente sobre el blanco de los lienzos de pared encalados.[14]

La hacienda contaba con un molino de viga para prensar aceite y una sala con diez tinajas de almacenamiento y una cabida total de 660 arrobas, cuando la finca contaba con unos 2.000 ó 3.000 olivos. Conforme el olivar fue creciendo, incorporando nuevas hazas, se hizo necesaria la construcción de un segundo molino, de mayor capacidad, contando este segundo con diecisiete tinajas, para 1.300 arrobas de aceite. Posteriormente se edificó un amplio almacén de depósito con catorce tinajas con una capacidad de 1.737 arrobas. Sólo se ha conservado en perfecto estado la torre y la crujía de uno de los molinos. La estructura del segundo molino ha quedado tan alterada por sucesivas transformaciones que resulta algo más complejo reconocer su ubicación en la estructura exterior. Posiblemente estuviese situado en la crujía del fondo del patio principal, con la torre orientada hacia el segundo patio, por lo que el molino podía comunicar con ambos patios. Esta zona presenta una distribución de espacios similar a la del molino conservado y plenamente

PARIAS SAINZ de ROZAS, M. y GAMERO ROJAS, M. "Haciendas de olivar en Carmona: el proceso de formación" en *Carmona en el siglo XIX (1808-1874).* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005; BONET CORREA, Antonio. "Haciendas y cortijos" en *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo.* Barcelona: Polígrafa, 1978 y RECIO MIR, Álvaro. "Evolución y definición tipológica de las haciendas de Carmona (Sevilla): el modelo clásico y el modelo industrial". *Laboratorio de Arte,* 2004, n. 17, pp. 255-280.

[14] GARCÍA RODRÍGUEZ, A. "Arquitectura rural a mediados del siglo XVIII. El caso de Carmona" en *II Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba: Cajasur, 1983; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *Imágenes de una arquitectura rural: las haciendas de olivar en Sevilla.* Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1992 y RECIO MIR, A. "Evolución y definición tipológica de las haciendas de Carmona (Sevilla) el modelo clásico y el modelo industrial". *Laboratorio de Arte*, 2004, n. 17, pp. 255-280.

compatibles con la ubicación de una viga. Las dos restantes crujías, la ubicada a la izquierda de la portada, frente al primer molino, y la crujía exterior situada en esviaje, abiertas ambas al segundo patio, concordarían con las fuentes, pero resulta más difícil identificar en ellas la base de la estructura torreada de la cabeza de la viga.[15]

El molino, en su conjunto, consta realmente de dos estructuras diferenciadas: la muela o troja y la viga, correspondientes a las dos fases del procesado de la aceituna para obtener el aceite: el machacado del fruto, que se efectuaba en la troja, y el prensado de la pasta resultante de esta primera operación, que se realizaba en la viga. Para procesar la aceituna había cinco muelas o trojas en la zona de almazara, en el segundo patio. Probablemente las dos primeras correspondiesen al primer molino, y las tres restantes se construyesen cuando se elevó el segundo. La muela era una gran piedra que giraba en círculos en torno a un eje vertical situado en el centro de la troja. Las muelas más antiguas tenían forma cilíndrica, como un disco muy ancho de piedra, y se disponían en parejas, engarzadas por un eje horizontal engranado en el vertical. Las más modernas tenían forma cónica y su tamaño y proporciones estaban calculadas para asegurar un giro perfecto. La muela, movida por una caballería mediante un brazo engranado con el eje, al modo de las norias, aplastaba con su peso la aceituna dispuesta sobre la solera, machacando el fruto, partiendo los huesos y liberando el alpechín, que fluía por una canalización abierta en la solera. La pasta resultante se pasaba a los capachos, unas cestas circulares totalmente planas hechas de estera, que se superponía formando una torre bajo la cabeza de la viga. La prensa de viga constituía, junto con el molino de piedra cilíndrica o cónica, el fundamento de la mayoría de los molinos de aceite de oliva existentes en los siglos XVII y XIX. La viga era la estructura más impresionante de la almazara. Consistía en un gran brazo de madera, compuesto por troncos labrados y ajustados, reforzados por tablazón y cuerdas, que podía alcanzar los 15 o 20 metros de longitud y entre 1 y 2 metros de grosor en la cabeza. Ésta se apoyaba en los trabones móviles, encajados entre dos pilares situados a ambos lados de la

[15] Archivo Municipal de Mairena del Alcor (AMMA), Secretaría, Libs. 232-234, 1755 y Legs. 144-1445, 1771 y Archivo de la Hacienda San Agustín (AHSA), Obras, 1996.

viga. Las ranuras abiertas en los pilares permitían situar los trabones a diferentes alturas, permitiendo mover la cabeza de la viga para alzarla o bajarla, y dejarla fija cuando se precisaba apoyarla durante el proceso de prensado. En la parte central otros dos pilares similares situados a ambos lados del cuerpo central de la viga, sostenían la lavija, un travesaño apoyado en los pilares, en el que descansaba el cuerpo central de la viga cuando se encontraba en reposo o alzada durante las operaciones de carga y descarga. Sobre la mesa de prensa se situaban los capachos cargados de pasta de aceituna superpuestos formando una columna. Ésta se cubría con la tapa de madera de la viga, que ajustaba con la cabeza de esta para transmitir toda la presión generada.[16]

La viga era en realidad un gigantesco brazo de palanca de segundo género, con los puntos de potencia y apoyo situados en extremos opuestos y el de resistencia, la pasta de aceituna, entre ellos lo más cerca posible de la cabeza. El brazo terminaba ajustado en el husillo, un enorme tornillo vertical, que permitía maniobrar el brazo de la palanca, subiendo y bajando su extremo mediante unos brazos de madera llamados bigarras situado en la parte inferior del tornillo. En su base colgaba un peso o quintal de piedra, de unos 3.000 kilos, que mantenía tenso el husillo y ejercía como peso del brazo y como límite de tensión de la viga. La viga se cargaba levantando la cabeza mediante el tornillo, situando la rosca en su posición más baja, haciendo palanca sobre la lavija central. Una vez cargada la columna de capachos se subía el tornillo y se calzaba la cabeza de la viga con los trabones para fijarla. Al liberar la lavija todo el peso de la viga recaía sobre los capachos, que comenzaban a ceder y a comprimir la pasta. El descenso de la viga se forzaba mediante el tornillo, girando las bigarras y apoyándose en el contrapeso o quintal. Mientras éste estuviese en contacto con el suelo, todo el esfuerzo se transmitía a los capachos, prensando la pasta de aceituna. Pero precisamente la elevación del quintal indicaba el límite de presión de la viga. En

[16] GARRABOU, Ramón, ed. "Las transformaciones agrarias durante los siglos XIX y XX" en *Agricultura, comercio colonial y crecimiento económico en la España Contemporánea.* Barcelona: Ariel, 1974 y ROJAS SOLA, José Ignacio. *Estudio histórico-tecnológico de molinos y prensas para la fabricación de aceite de oliva: aplicación al estudio en detalle y reconstrucción gráfica de una prensa de viga y quintal.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1997.

ese punto la presión se estaba desperdiciando. Los trabones, clavijas situadas en los pilares de la cabeza a diferentes alturas, permitían progresar en el descenso, ajustando la cabeza a distintas alturas, conforme se iba comprimiendo la columna de capachos. A lo largo del proceso de molienda la cabeza debía ajustarse varias veces, para conseguir una compresión óptima de la columna. El aceite expulsado chorreaba por los lados de los capachos y discurría por las canaladuras hacia las tinajas de decantación y almacenamiento. La viga necesitaba un gran contrapeso sobre la cabeza, para impedir que ésta se elevase al bajar el brazo de palanca para presionar, con lo que no se comprimiría la columna de capachos. Para ello se construía una gran torre maciza, que trasdosaba al exterior del edificio y constituía un signo inconfundible de las haciendas olivareras y su elemento arquitectónico más señero.[17]

Debido al carácter graso del fruto y a las peculiaridades de la operación de molturación, los molinos precisaban una gran cantidad de agua para su limpieza. Tanto las muelas como la viga, las zonas de almacenamiento del fruto y los canales de desagüe debían limpiarse frecuentemente para que no se acumulase la grasa, el alpechín y los residuos de la molienda. Sabemos que había en la finca dos pozos, uno en cada patio, el primero para el servicio de la casa y el segundo para la limpieza de los molinos. El sistema de molturación lenta a lo largo del otoño y el invierno obliga a apilar la aceituna a la espera de molienda, con lo que se vuelve en parte rancia y afecta a la calidad del aceite, pero una vez molturado, el aceite tiene gran aguante, por lo que puede ser almacenado en espera de una venta beneficiosa. Estas cualidades y la alta rentabilidad de su explotación convertirían las haciendas en objetivo del capital sevillano como inversión. Aunque los modelos de prensa hidráulicos movidos por vapor aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX, no se generalizaron en Andalucía hasta principios del siglo XX, manteniéndose hasta entonces las vigas en pleno uso.[18]

[17] MEDINA, Marta, LAIGLESIA, Beatriz. *Sevilla. Haciendas de olivar.* Milán: Franco María Ricci, 1991 y HERRERA, Gema, HIDALGO, Fernando y KALAS, Zsafer. "Haciendas y molinos de aceite en Carmona a mediados del siglo XIX" en *Carmona en el siglo XIX (1808-1874).* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.

[18] NORIEGA ABASCAL, Eduardo. *La tierra labrantía y el trabajo agrícola en la provincia de*

Olivares y huertas

La hacienda de Pero Mingo se componía de tres matas o hazas de olivar diferenciadas y un manchón de tierra calma. Su distribución muestra claramente el proceso general de crecimiento de estas propiedades por agregación de parcelas, conformando finalmente un mosaico de hazas de diferente antigüedad, que requerían una labor diferenciada. Según el registro, había en la hacienda un total de 10.231 olivos. La primera de las hazas, llamada el Cercado de la Casa, tenía 139'5 aranzadas de tierra y en ella había plantados 7.561 pies de olivar y estacas de buena y mala calidad. Esta mata era la más próxima a la casería de la hacienda, fue el origen de la actual finca de San Agustín y constituía el núcleo central de la propiedad. De su nombre proviene el que mantuvo la finca hasta mediados del siglo XX: la Casa de San Agustín. Generalmente las parcelas de olivar eran pequeñas, predominando las comprendidas entre 2 y 8 fanegas de tierra, por lo que el elevado tamaño de esta mata sólo puede explicarse por constituir realmente una antigua explotación, formada por agregación de varias hazas acumuladas a lo largo del tiempo. Lindaba esta mata por levante con el denominado Encinar de la villa, un amplio terreno de monte alto y bosque mediterráneo, poblado de encinas, chaparros, arbustos y pasto alto, que llegaba hasta la explanada del Mercado, a las afueras de Mairena; por el norte lindaba con el camino viejo que desde Mairena llegaba a Sevilla; y por el poniente y el sur con el padrón de la linde del termino de Mairena con Alcalá. La segunda mata se llamaba de Cuéllar, posiblemente el nombre de un propietario anterior, que contenía 41'5 aranzadas con un total de 2.422 olivos plantados, todos ellos de buena calidad, según el registro. Lindaba por levante y mediodía con una mata de olivar perteneciente a Andrés de Paz, un acaudalado vecino de Mairena; por el norte con otra mata de olivar propiedad del presbítero de Mairena Juan Castellón y con el padrón del término de Carmona; y por el poniente lindaba con el camino viejo que comunicaba El Viso y Sevilla. La tercera y más pequeña de las hazas de la finca, la lla-

Sevilla. Madrid, 1897; RECIO MIR, A. "Evolución y definición tipológica"... *op. cit.* y MATA OLMO, Rafael. *Pequeña y gran propiedad agraria en la depresión del Guadalquivir.* Madrid: Ministerio de Agricultura, 1987.

mada Haza de San Nicolás, se componía únicamente de un pequeño terreno en el que había plantados 109 olivos. Debía su nombre a estar vinculada a la hermandad de San Nicolás de Tolentino, radicada en el convento de San Agustín de Sevilla. Este santo con fama de sanador adquirió gran devoción en Sevilla a raíz de la epidemia de 1601, bajo el impulso de los agustinos que, para consolidar su culto, organizaron una hermandad que alcanzó una gran popularidad en la ciudad. Finalmente, el Manchón de la Hacienda Vieja se componía de 60 fanegas de tierra de alcor de mala calidad, calificada en los registros como inferior o inútil. Lindaba por levante con un olivar de la hacienda de Clavinque; por el norte con el camino viejo de El Viso a Sevilla; por el poniente con el camino viejo de Mairena a Sevilla y por el mediodía con el Encinar de la villa. En la zona más cercana a la linde de Clavinque había plantados 82 olivos, de mala calidad, y en la parte de tierra calma 26 estacas y tres olivos.[19]

Las haciendas solían ser autosuficientes, capaces de generar buena parte de los recursos necesarios, tanto para su actividad como para el sustento de sus residentes y trabajadores. La hacienda de San Agustín tenía una importante zona de huerta. Junto a la entrada principal de la casería, a la izquierda, se extendía una amplia huerta de 2 fanegas de extensión, plantada de árboles frutales y hortalizas. Además, había 28 olivos en la huerta y algunos álamos. La huerta era regada a pie, con canales de distribución, con el agua de un pozo extraída mediante noria de sangre y almacenada en la alberca próxima. Pese a su extensión no lograba abastecer al convento de la hortaliza que necesitaba ni cuatro meses al año. Próxima a la huerta se extendía una amplia alameda, que ocupaba una extensión de una media fanega con unos 300 álamos, de medianos a gruesos entre grandes y pequeños, lindando con el camino antiguo de Mairena a Sevilla. Entre estas cuatro hazas había un pequeño bosquecillo de pinos, con unos 50 árboles según los registros, testimonio residual de la vegetación original. Las hazas y la huerta estaban cercadas con setos de zarzas y pitas como linde de protección contra el ganado,

[19] AMMA, Secretaría, Libs. 232-234, 1755 y Legs. 144-1445, 1771 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "La hacienda de San Antonio de Padua, actual Clavinque" en *I Jornadas de Historia y Patrimonio de la provincia de Sevilla.* Sevilla: ASCIL, 2004.

para preservar los cultivos y marcar los bordes de los caminos y las líneas de demarcación entre fincas colindantes. La finca estaba cargada con la obligación de cumplir cada año perpetuamente con 47 misas cantadas, un responso diario acabada la misa solemne y nada menos que 463 misas rezadas, en los sepulcros de los duques de Arcos por la salvación de sus almas. Además, debía pagar 1.134 reales anuales al patronato de Fernando de la Romana en el monasterio de San Benito de Sevilla, y 39 reales anuales a la hermandad y cofradía de San Nicolás de Talentito, erigida en el propio convento de San Agustín.[20]

La hacienda durante la guerra de la Independencia

La finca de San Agustín fue una de las propiedades incautadas por el Gobierno josefino durante la Guerra de la Independencia. La villa de Mairena fue ocupada por el ejército francés en enero de 1810 y el rey José I suprimió las órdenes religiosas y desamortizó sus bienes. Los edificios de los conventos suprimidos fueron utilizados para acuartelar a las tropas o instalar oficinas y almacenes militares. El convento de San Agustín fue expropiado y las imágenes de sus altares fueron ubicadas en la parroquia de San Roque. Sus rentas fueron aplicadas para liquidar la deuda pública y costear el mantenimiento del ejército francés. En Mairena fueron incautados el cortijo de Luchena y la hacienda de Pero Mingo, valorados en conjunto en 107.000 reales. Comprendía 1.100 fanegas de tierra, 190 aranzadas de olivar, 550 fanegas de tierra de pasto, una huerta, 2 molinos de aceite con capacidad para 4.000 arrobas, horno, almacén de grano, cuadras y otras dependencias.[21]

[20] AMMA, Secretaría, Libs. 232-234, 1755 y Legs. 144-1445, 1771 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El sistema fiscal en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen" en *XVII Encuentros de Historia y Arqueología*. San Fernando: Fundación Municipal de Cultura, 2002 y "La desvinculación señorial en la comarca de los Alcores" en *Villas, monasterios y señoríos. Estudio sobre el régimen señorial.* Sevilla: Hespérides, 2003.

[21] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "La ocupación francesa en el ámbito rural sevillano. Mairena del Alcor 1810-1812" en *Intervención Exterior y Crisis del Antiguo Régimen en España,* Huelva: Universidad de Huelva, 2000 y *Mairena del Alcor en la Guerra de la Independencia.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2014.

Para organizar la gestión del elevado volumen de bienes incautados se organiza el fondo de Bienes Nacionales en septiembre de 1810. En la villa permaneció como comisionado el administrador ducal Joaquín Esquivel, que residía en la casa palacio de los duques de Arcos. Administraba tanto los bienes de la casa ducal como las fincas de las órdenes religiosas expropiadas, como el cortijo de Luchena y la hacienda de Pero Mingo. La finca fue adquirida por el barón Agustín Darricau, gobernador de Sevilla, que consiguió, a precio muy ventajoso el bloque de bienes expropiado a la orden de San Agustín. El administrador de los bienes nacionales gestionó los arriendos con los colonos.[22]

La obligación de abastecer a las tropas francesas supuso una dura carga para las localidades de Los Alcores. Continuamente se recibían órdenes para entregar víveres, recaudar contribuciones o requisar animales. La compra de la finca por el gobernador ofreció una oportunidad a la villa de Mairena para reducir considerablemente la cantidad de cebada exigida por el ejército francés. La necesidad aguza el ingenio y la Municipalidad decidió imponer buena parte de la carga sobre la cosecha del cortijo de Luchena, propiedad del barón Darricau. El propio barón se apresuró a conceder a la villa el perdón de la cebada que quedaba por entregar, para que se dejasen en paz sus graneros.[23]

Con la finalización de la Guerra de la Independencia y el retorno al sistema absolutista las órdenes religiosas fueron reestablecidas plenamente, se declararon nulas las ventas de los bienes nacionales y se ordenó su devolución a las órdenes regulares, recuperando la orden de San Agustín la propiedad de la hacienda de Pero Mingo.[24]

[22] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. *Mairena del Alcor en la Guerra de la Independencia*. Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2014 y *El impacto de la ocupación francesa en la comarca de Los Alcores. 1808-1820.* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2019.

[23] AMMA, Gobierno, Leg. 14, enero 1812 y Secretaría, Leg. 180, 1811 y Leg. 49, marzo 1812.

[24] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El impacto de la Guerra de la Independencia en el sistema señorial: el caso de la comarca de Los Alcores" en *XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla*. Sevilla: ASCIL, 2015 y "Aspectos de la vida local en la comarca de los Alcores tras la Guerra de la Independencia". *Hespérides. Anuario de investigaciones*, 2020, v. XXVII-XXVIII.

La desamortización

El establecimiento del régimen liberal en España supuso la transformación radical del régimen jurídico de la propiedad, suprimiendo la amortización de los bienes que impedía su libre venta en el mercado. En octubre de 1835 las órdenes religiosas fueron suprimidas por decreto y unos meses más tarde, en febrero de 1836, el ministro Juan Álvarez Mendizábal declaraba en venta todos los bienes de las instituciones suprimidas. Las tierras y casas se tasaron y fueron vendidas en pública subasta. Como otras muchas órdenes religiosas, los monjes agustinos fueron expulsados de su convento y sus propiedades pasaron a engrosar el fondo de Bienes Nacionales. La finca del convento de San Agustín fue catalogada por la comisión municipal alcalareña en 1836 para ser subastada íntegra, sin dividirla en parcelas y pasó a completa a manos privadas.[25]

En el siglo XIX el Pago de Pero Mingo se encontraba prácticamente roturado por completo y dividido en varias fincas. Entre ellas los amillaramientos de Alcalá de Guadaíra de 1854 y 1868 recogen una finca: la hacienda de San Agustín, perteneciente a Cayetano Leigonier y Aubert, con 60 aranzadas de olivar y 10 fanegas de tierra preparada para plantío o con garrotes. Bien pudiera se esta la finca actual, aunque extraña su registro en el término de Alcalá. En el registro de amillaramiento de Mairena aparecen varias fincas de olivar, todas ellas de mediano o pequeño tamaño, pero ninguna de ellas lleva el nombre de San Agustín. Además, aparece una venta llamada Pero Mingo, situada en el camino de Sevilla, que era propiedad de Félix Hurtado Muñoz.[26]

[25] Archivo Municipal de Alcalá de Guadaíra (AMAG), Varios, Leg. 990, 1836; LAZO DÍAZ, Alfonso. *La desamortización de las tierras de la iglesia en la provincia de Sevilla (1835-1845).* Sevilla: Diputación de Sevilla, 1970 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "La crisis del poder señorial en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. La casa de Arcos-Osuna en la campiña sevillana" en *Encuentros de Historia y Arqueología*, Cádiz: Ayuntamiento de San Fernando, 2000 y "El pleito por la posesión de los bienes de señorío de la casa de Osuna en Mairena del Alcor". *Hespérides. Anuario de investigaciones*, v. XXVII-XXVIII, Cádiz, 2020.

[26] AMMA, Secretaría, Leg. 153, 1861 y AMAG, Secretaría, Leg. 68, 1854 y Libs. 282-4, 1868

Una hacienda de olivar consolidada

La hacienda de San Agustín aparece plenamente consolidada en el siglo XIX como explotación agraria, con 43 hectáreas en el término de Mairena y varias hazas de olivar con el nombre hacienda Las Beatas en Alcalá de Guadaíra.[27] Posiblemente el nuevo propietario reformó la parte antigua de la hacienda en la segunda mitad del siglo XIX, modernizando algunas estructuras para adaptarlas a su nuevo uso. De todas formas, resulta difícil reconocer los elementos procedentes de esta reforma, pues su diseño actual corresponde a las obras realizadas en la década de los noventa del siglo XX.[28] En esta hacienda más que en otras próximas puede apreciarse la economía de medios y el empleo de técnicas constructivas tradicionales del lugar. El conjunto supone la expresión de una arquitectura de formas sencillas que alcanza su máximo valor en el sutil juego de espacios que conforma, integrando elementos cultos más elaborados en las piezas emblemáticas, como son las portadas, las torres y la decoración de las principales crujías. La puerta principal sigue modelos tomados de la arquitectura conventual sevillana del Barroco del XVII, presentando una estructura destacada del muro perimetral en resalte, con una portada de esquema sencillo y un gran arco escarzado. La ausencia de elementos decorativos, tan abundantes en otras haciendas, permite suponer un carácter meramente industrial al edificio, pues el uso residencial suele comportar una mayor decoración.[29]

El bloque principal, organizado en torno al patio, se estructura en grandes crujías de tapial cubiertas a dos aguas, con armadura de par y nudillo o con colgadizo sobre apeo central en la nave del molino, en el pórtico y en las dependencias anexas. La techumbre, de teja curva árabe de confección artesanal de tradición local, se conserva en buen estado en la mayor parte de las dependencias. La

[27] *Ibíd.*

[28] AHSA, Obras, 1996.

[29] AGUILAR GARCÍA, María de la Cruz. *Las haciendas: Arquitectura culta en el olivar de Sevilla.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992; "El paisaje del campo. Las haciendas de olivar" en ROMERO de SOLÍS, Pedro, ed. *Carmona. Historia, cultura y espiritualidad.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992 y "Arquitectura de las haciendas de olivar en Carmona. Configuración y colorido" en *Carmona en el siglo XIX (1808-1874).* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005; SANCHO CORBACHO, Antonio. "Haciendas y cortijos sevillanos". *Archivo Hispalense,* 1975, XVII, n. 54-56.

capilla referida en la documentación del siglo XVIII quedó incluida en la edificación del señorío, tan integrada en el conjunto que actualmente no podemos identificar la estancia con total precisión. El segundo bloque se encuentra orientado con distinto eje, mostrando claramente una estructura añadida, condicionada en su disposición por la irregularidad del terreno de asiento.[30]

A diferencia de otras haciendas ubicadas en las proximidades, la estructura edificada de San Agustín no experimentó un desarrollo espectacular en el siglo XIX. A fines de siglo apenas registra unas instalaciones similares a las existentes en el siglo XVIII. La zona residencial era realmente muy reducida y no existen datos precisos sobre una posible zona señorial acondicionada para que pudiese residir el propietario. El desarrollo de la finca como estancia de recreo parece reciente. A fines del siglo XIX sólo residían en la hacienda dos familias, la del aperador y la del encargado del ganado de labor. El aperador, Francisco Vázquez Bejarano, era natural de Mairena del Aljarafe y residía en una de las zonas habitables con su esposa y sus cinco hijos. El encargado del ganado, José Vergara Jiménez, era natural de El Viso del Alcor y vivía también junto a su esposa y dos hijos. Contaba la finca con un único molino en funcionamiento, el situado en la crujía derecha del patio principal. Posiblemente ello se debiese a una reducción de la extensión del olivar de la finca. Lo gestionaba el maestro molinero Antonio Guzmán García, natural de Soria. Residía en la hacienda junto a su hijo Francisco. Posiblemente estos sorianos residiesen únicamente en invierno, durante la temporada de molturación de la aceituna, regresando a su tierra al finalizar la campaña.[31]

Posiblemente en el siglo XIX se diese forma definitiva a las instalaciones del patio. Precisamente la compleja estructura del rincón posterior podría apuntar a estas reformas. El molino se ubica en la amplia crujía de dos naves de la derecha, levantada con paredes de ladrillo y tapial, construidas con técnica tradicional. En el res-

[30] AHSA, Obras, 1996 y GUTIÉRREZ MORENO, Pablo. "Caseríos sevillanos de haciendas de olivar", *Arquitectura,* 1919, n. 11.
[31] AMMA, Secretaría, Legs. 118-119, 1876 y 1901.

to del patio se realizan las labores de procesado y almacenamiento. Completan el patio las edificaciones para la obtención del aceite o almazara, incluyendo la nave de troja, los almacenes y la bodega. En la huerta se conserva una noria de sangre de estructura metálica, posiblemente instalada en la segunda mitad del siglo XIX. Cuenta con cangilones de cerámica engarzados en una cadena ancha de hierro. Muestra de este cambio puede ser la distribución de las 43 hectáreas de tierra registradas a mediados del siglo XX en la hacienda de San Agustín. Contaba nada menos que con 31 hectáreas sembradas con cereal frente a sólo 8 hectáreas de olivar. Además, la huerta tradicional, diversificada para autoabastecimiento, se había especializado en la producción de naranja de exportación, extendiéndose el agrio en 3 hectáreas de tierra de riego por pie. Además, algunas hectáreas de olivar habían sido reformadas con la instalación de riego en los pies de olivo y contaba con una hectárea de tierra de mala calidad dedicada a pasto.[32]

Una residencia de lujo

En la segunda mitad del siglo XX, en paralelo a la modernización de la villa, la mayoría de las haciendas de los Alcores se han transformado en centros turísticos y de recreo, instalaciones hoteleras, residencias rurales de alto standing para sus propietarios o locales para eventos y celebraciones. La propia hacienda de San Agustín se transformó por completo, dejando atrás un pasado basado exclusivamente en la actividad agrícola y convirtiéndose en una residencia rural, que combina la oferta de un oasis de ocio con la explotación ganadera. La edificación fue remodelada a fines de los noventa para adecuarla a las nuevas necesidades surgidas, remodelando el segundo molino, transformado algunas salas bajas en almacenes y garaje y desarrollando la parte alta como zona residencial. Aunque la reforma respetó buena parte de la estructura primitiva, se han perdido algunos elementos originales.[33] La fachada principal ofrece un buen ejemplo de la evolución del edificio. La nave situada a la izquierda de la puerta conserva dos pequeñas ventanas enrejadas, posiblemen-

[32] AMMA, Secretaría, Libs. 232-234, 1755; Lib. 242, 1867 y Lib. 249, 1880 y AHSA, Obras, 1996.
[33] AHSA, Obras, 1996.

te originales. Por el contrario, la crujía del molino, situada en la parte derecha de la fachada, presenta tres grandes ventanales modernos, con amplias rejas cuajadas de filigrana, fruto de las reformas para convertir la hacienda en residencia.

La portada es una construcción sencilla, aunque de gran empaque y solidez, se resuelve en una sólida puerta con arco carpanel de tres puntos en la fachada y un escarzado en la parte interior, flanqueada por dos esbeltos pilares adosados enmarcando el vano. Corona la estructura de portada tres pináculos mixtilíneos de bulbo en color ocre, sobre pilares rectangulares. A la derecha destaca, majestuosa, asomándose sobre los tejados de las crujías próximas, la torre del molino, recortándose contra el cielo. Remata con un tejado de estructura piramidal a cuatro aguas y con cinco pinjantes: cuatro en las esquinas y el central sobre el vértice del caballete a cuatro aguas. Corona esta última una veleta con una reproducción de la figura de la Fe Triunfante de la Giralda de Sevilla y a la que debe su nombre.[34] El patio principal se encuentra adornado con labor musivaria de guijarros, de tradición popular, con cantos rodados de diferente tamaño. Forma una estructura regular plana de fondo oscuro, con una cenefa de piedras más finas y claras siguiendo el complejo ritmo de los muros perimetrales. A esta estructura base se superpone un amplio "alfombrado" que conduce desde la entrada a la portada saliente de la nave derecha. Está formado por un cuerpo base de piedra fina y clara con una ancha cenefa perimetral con cadenas blancas sobre fondo negro. El hierro de la ganadería, formado con cantos de color oscuro, ocupa el tránsito de la puerta y una estrella de seis puntas, marca el ángulo de giro de la "alfombra" de acceso.

La antigua crujía del primer molino, de doble nave, ha sido acondicionada como zona central del complejo residencial. El gran espacio, articulado por los dos grandes arcos de medio punto de rosca de ladrillo, conforma un amplio salón, organizado en diversos ambientes individuales aprovechando la distribución de espacios marcada por los pilares. El salón ofrece una variada colección de mobiliario en el que se mezcla una gran diversidad de muebles de

[34] *Ibíd*.

muy diferente procedencia. La crujía se levanta con paredes de ladrillo y tapial construidas con técnica tradicional, organizadas con grandes arcos transversales de medio punto de rosca de ladrillo que organizan el espacio y le aportan gran solidez. El acceso en saliente es un añadido reciente. Cuenta con arcos de medio punto de rosca de ladrillo en las ventanas laterales y arco deprimido cóncavo en la puerta de acceso. En contraste con las restantes paredes del patio, que conservan buena parte de su aspecto original, las del saliente se encuentran adornadas con ladrillo visto en el zócalo lateral, los resaltes de los pilares de esquina, los listeles verticales y la cornisa de remate situada bajo el alero. El variado mobiliario de los salones ofrece un buen indicio de la larga trayectoria de la residencia. Una piedra de molino (probablemente una muela de una troja), situada en la base de la escalera metálica de caracol, ofrece un interesante testimonio del anterior uso del espacio, convertido en salón. Una chimenea cierra el hueco del arco pequeño y la habitación y el baño, situados tras ella, ocupan el espacio que antaño acogía a la cabeza de la viga de prensa. Dos esbeltos pies de amigo coronados con pirámide y pequeña bola de remate refuerzan la pared externa de la crujía. Se cubre con un tejado a dos aguas sobre una doble armadura de colgadizo, apeada a ambos lados de un muro de espina en el cuerpo central de la nave formado por dos grandes y anchos arcos de rosca de ladrillo, de diferente tamaño. La cubierta de la crujía, de teja curva árabe original, se conserva en buen estado y la renovación del tejado efectuada en época reciente con acertado tino, ha permitido mantener su aspecto tradicional.

El resto de las crujías se encuentran más transformadas, aunque todavía podemos reconocer bastantes elementos de la estructura original. El fondo del patio ha sido remodelado, transformando la crujía del testero trasero, de doble vertiente, y la amplia sala anterior, de una sola planta cubierta a un agua. Las estructuras de la zona del segundo molino resultan más difíciles de identificar. El juego de requiebros y esquinas en el fondo acentúa el carácter orgánico de la construcción, mostrando su progresivo crecimiento al ritmo de evolución del edificio. La crujía esviada se ha transformado recientemente en un cuerpo de habitación con dos viviendas. La prolon-

gación de esta crujía en esviaje acoge las cuadras y las instalaciones dedicadas a la yeguada. El desarrollo de la finca como estancia de recreo ha llevado a los dueños a reorganizar el amplio jardín lateral, transformándolo un espacio aterrazado, articulado por un pasaje enladrillado, y una zona de césped resaltada con un ligero desnivel.[35]

[35] *Ibíd*.

LA REFORMA URBANÍSTICA EN MAIRENA DEL ALCOR DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA

The urban reform in Mairena de Alcor during the Primo de Rivera's Dictatorship

José Manuel NAVARRO DOMÍNGUEZ

Resumen

Mairena del Alcor, como otras localidades andaluzas, experimentó una importante transformación durante la dictadura de Primo de Rivera. El Ayuntamiento aprovechó el periodo de crecimiento económico para emprender una amplia labor constructiva que modernizó la villa, dotándola de edificios significativos como una plaza de abastos, cuartel de la Guardia Civil, puesto de socorro, cementerio y cárcel. Además, construyó un amplio paseo ajardinado, mejoró las fuentes públicas, construyó varias líneas de alcantarillado y reformó el firme de la mayor parte de las calles de la localidad. Este ambicioso proyecto urbanístico fue financiado con ayuda de un préstamo del Banco de Crédito Local.

Palabras clave

Mairena del Alcor, Dictadura de Primo de Rivera, arquitectura, urbanismo.

Abstract

Mairena del Alcor, like many other villages in Andalucía, experienced an important transformation during Primo de Rivera's dictatorship. The local council took advantage of a period of economic growth in order to undertake extensive construction work that would modernize the town, providing it with significant buildings such as a food market, a Guardia Civil barrack, a health aid station, a cemetery, and a modern prison. In addition, a large promenade with trees was built, some public fountains and the sewage system were improved and the pavement of most of the streets was reformed. This ambitious urban project was carried out thanks to a loan from the Banco de Crédito Local.

Keywords

Mairena del Alcor, Primo de Rivera's Dictatorship, architecture, urban development.

Introducción

Una de las facetas más visibles de la Dictadura de Primo de Rivera, especialmente en el plano municipal, fue la renovación del urbanismo, convertido en símbolo de la modernización que pretendía el Régimen. Las grandes obras públicas contribuyeron a paliar la falta de trabajo, supusieron un notable estímulo para la industria de la construcción y las labores subsidiarias, fomentaron la actividad económica (al ser muchas de ellas infraestructuras vitales para el transporte, el comercio o la producción) y mejoraron las condiciones higiénicas de la población. La Dictadura apoyó el estilo de fuertes raíces nacionales para los edificios públicos como muestra de patriotismo.[1] El florecimiento de la arquitectura regionalista en las primeras décadas del siglo XX tuvo en Andalucía, y especialmente en Sevilla, uno de sus focos más creativos, con figuras señeras como Aníbal González, Juan Talavera, los hermanos Gómez Millán o José Espiau. Esta labor edilicia constituye uno de los elementos más significativos de la acción municipal durante el periodo de la Dictadura en Mairena del Alcor,[2] en una línea similar a las localidades vecinas de Alcalá de Guadaíra y El Viso del Alcor.[3]

El plan de obras necesarias

Ya en enero de 1924 se plantearon a grandes rasgos los proyectos de saneamiento y obras públicas que se consideraban necesarios para la población. El expediente extraordinario por el que se declaraba de urgencia las obras contemplaba la construcción de una

[1] MOVELLÁN, Alberto. *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979; TRILLO de LEYVA, Manuel. *La exposición iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla.* Sevilla: Ayuntamiento, 1980; SAMBRICIO, Carlos. "La política urbana de Primo de Rivera: del plan regional a la política de casas baratas». *Ciudad y territorio: Revista de ciencia urbana.* 1982, n. 54, pp. 33-54; CABEZA MÉNDEZ, José María. *La Exposición Iberoamericana de Sevilla y los aparejadores*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, José Manuel. "Paseo por la Sevilla regionalista". *Revista Hespérides*, 2014, n. 16.

[2] NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El Ayuntamiento de Mairena del Alcor durante la Dictadura de Primo de Rivera" en *XV Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla.* Sevilla: ASCIL, 2019.

[3] ALBA LARA, Baldomero. "*El Viso del Alcor: Memoria del Siglo XX*". El Viso del Alcor: Ayuntamiento, 2006 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "La arquitectura regionalista en Alcalá de Guadaíra". *Hespérides. Anuario de Investigaciones*, 2009-2010, n. 17-18.

casa cuartel, un matadero, la urbanización del trozo alcantarillado de la calle Trianilla y la ampliación del cementerio con el levantamiento de un edificio para servicios funerarios y una casa para el guarda. El aparejador Federico Bermúdez Ron, redactó los proyectos iniciales, con un presupuesto de 150.000 pesetas.[4]

La única forma de abordar un conjunto de obras de tal envergadura era la elaboración de un presupuesto extraordinario financiado mediante un préstamo del Banco de Crédito Local de España y el establecimiento de arbitrios de pesas y medidas y venta de bebidas espirituosas. La corporación acordó ejecutar las obras por administración, contratándolas a destajo con Antonio Girón Girón, un constructor que había desarrollado una amplia labor edificatoria en Torremolinos y otras localidades de Málaga. [5]

La plaza de Abastos Nuestra Señora del Patrocinio

La plaza de abastos fue un edificio estrella de las reforma urbanística del Regeneracionismo y particularmente del periodo de Primo de Rivera. Pretendía satisfacer las necesidades de abastecimiento de alimentos de los ciudadanos en un lugar amplio e higiénico, concentrando la venta en una posición céntrica, fácilmente accesible para la población y los vendedores y hacer más cómodo el control del surtido y el cobro de los impuestos. En Mairena del Alcor, su construcción resolvería el problema de insalubridad que suponía la venta de género en la vía pública, del que se venía quejando durante décadas la junta de sanidad local. La propuesta inicial de la corporación era construir el mercado de abastos en el centro del pueblo. Tras descartar otros emplazamientos, el Ayuntamiento se decidió por un huerto situado en la calle Trianilla de unas 2 fanegas de extensión, propiedad de Antonio Blázquez Delgado Aguilera, amigo de Jorge Bonsor, a quien había vendido el castillo una veintena de

[4] Archivo Municipal de Mairena del Alcor (AMMA), Gobierno, Lib. 66, 25 enero 1924; Lib. 67, 12 septiembre 1927 y 28 julio 1928 y Lib. 90, 25 marzo 1927.

[5] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 22 febrero y 14 marzo 1924 y 14 diciembre 1927; Lib. 67, 26 marzo y 19 mayo 1928 y GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José. "Los héroes del deber o el trabajo como virtud en España durante la dictadura de Primo de Rivera". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia,* 2002, n. 24.

años antes. Adquirió una parcela de 1.397 metros, pagados a razón de una peseta por metro cuadrado. En mayo de 1926 la junta local de sanidad aprobó el proyecto, con un presupuesto de 69.557 pesetas.[6] A diferencia de las otras obras emprendidas, la construcción de la plaza se financió con un presupuesto extraordinario de 65.609,74 pesetas. Tras su exposición pública sin reclamación, se adjudicó a Antonio Girón y Girón, el único constructor que pujó.[7]

El edificio fue diseñado por el aparejador Juan Bellón León, seguidor del movimiento regionalista. La fachada principal a la calle Trianilla constaba de un amplio muro de ladrillos finos de 40 centímetros de espesor y 5,90 centímetros de alto. Presenta seis arcos de medio punto y dos arcos de tipo carpanel sobre los dos amplios accesos, de tres metros de luz cada uno. Seis pilastras de ladrillo coronadas con pináculos articulan los espacios de la fachada. Sobre los arcos corre un friso amplio, coronado en su parte central por un saliente semicircular en el que figura el nombre de la plaza y la fecha de construcción. La fachada posterior, en la calle (bautizada 13 de Septiembre (Abasto), presentaba una portada más pequeña, ajustada a la anchura de la nueva calle abierta, formada por un único arco carpanel enmarcado por dos pilastras entre las que campeaba el panel de azulejos con el título "Plaza de Abastos". En abril de 1927 se acordó denominar la plaza Nuestra Señora del Patrocinio, en honor a Patrocinio Méndez Sánchez, esposa del alcalde.[8]

La plaza ocupaba un espacio rectangular con una superficie de 897 metros cuadrados. Estaba organizada con una línea periférica de 14 cuarteladas en un lateral y 12 en el otro, rodeando toda la pared externa del recinto, y un segundo grupo de 14 cuarteladas ocupando

[6] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 15 y 22 febrero 1924; Lib. 92, 12 mayo y 1 octubre 1926; Obras, Leg. 334-A, 1926; *Gaceta de Madrid*, 31 agosto 1926 y *Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla*, 1 septiembre 1926; CAMPILLO DE LOS SANTOS, José Ángel. "Mairena del Alcor, arquitectura y urbanismo entre 1875 y 1950" en *II Jornadas de Historia de Mairena del Alcor.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2015 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El Ayuntamiento de Mairena del Alcor durante la Dictadura de Primo de Rivera...", *op. cit.*

[7] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 18 mayo 1926; Lib. 67, 19 mayo 1928; Lib. 90, 24 septiembre 1926 y Obras, Leg.334-A, 1926.

[8] AMMA, Gobierno, Lib. 112, 30 abril 1927 y Lib. 90, 29 abril y 6 mayo 1927 y Obras, Leg. 334-A, 1927.

el rectángulo central. Entre ambos discurría una calle abierta que rodeaba el bloque central. Las cuarteladas se cubrían con tejado a un agua, las laterales, y a cuatro aguas la estructura central, convergiendo en la calle. Aunque en el proyecto inicial se contemplaba la cubierta con teja francesa el constructor Girón, a instancia de aparejador Bermúdez Ron, sustituyó las tejas por planchas de uralita acanalada y fianza metálica sujeta con tornillo y arandela de plomo. Toda la estructura de cubierta esta sostenido por pilares y vigas de hierro. Frente a la entrada trasera existía una fuente y en las casetas situadas junto a las puertas de la calle Trianilla estaban las oficinas del fielato de recaudación y la del veterinario. Las puertas se cerraban con reja metálica articulada de tijera. Para contar con un surtido de agua autónomo, se instaló una bomba en el pozo interior. En un edificio accesorio, situado en la calle trasera junto a la puerta y a espaldas de las casas de la calle Caldecabra, se estableció un corral de 128 metros cuadrados para las caballerías de los vendedores. La plaza fue inaugurada el 13 de junio de 1927, descubriéndose un azulejo de la Virgen del Patrocinio situado en el testero y una lápida de mármol.[9]

Casa-Cuartel de la Guardia Civil Nuestra Señora del Pilar

El viejo cuartel de la Guardia Civil se encontraba en una casa alquilada por el Ayuntamiento, en el número 63 de la calle Lorenzo Domínguez (hoy Ancha). El espacio disponible se había quedado pequeño. Era un viejo edificio deteriorado que requería frecuentes reparaciones y resultaba insuficiente para la dotación del puesto. La situación llegó a tal extremo que la Comandancia Provincial de la Guardia Civil amenazó con cerrar el puesto si la corporación no arreglaba la situación ampliando el edificio o buscando un local apropiado para el cuartel. Tras fracasar los intentos para conseguir una casa adecuada, se decidió construir un edificio de nueva planta con un diseño adecuado para servir como cuartel, incluyendo la obra en el plan urbanístico de edificaciones de la corporación. En marzo de

[9] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 1926 y Lib. 67, 19 mayo 1928; Lib. 90, 20 mayo 1927; Lib. 92, 12 febrero 1927 y Lib. 112, 25 mayo 1927; Patrimonio, Leg. 1344, 1954 y Obras, Leg. 334-A, 1927 y *El Noticiero Sevillano,* 22 mayo y 1 abril 1927.

1927 el pleno aceptó la propuesta del alcalde de calificar como urgente la edificación del cuartel, con lo que, según los artículos 164 y 165 del Estatuto Municipal, podía acelerar los trámites y evitar la subasta, adjudicando la obra al contratista Antonio Girón.[10]

Se decidió ubicarlo en un solar despejado situado en la parte izquierda de Trianilla, en la salida de la población. En marzo de 1928, ya comenzadas las obras, algunos concejales plantearon una moción para suspenderlas y elegir un nuevo emplazamiento del cuartel, más céntrico y con mejores condiciones higiénicas y de estabilidad. Finalmente, tras amplio debate, se decidió ubicar el cuartel a 150 metros del cauce del arroyo y a unos 15 metros de altura respecto al nivel de las aguas, en una zona de roca de alcor, y con una base de cimentación de hormigón y cemento de 50 centímetros de espesor, que aseguraría su estabilidad.[11]

El edificio fue diseñado en 1927 por el perito aparejador Federico Bermúdez Ron. Dispuso una distribución que recuerda a la de la plaza de abastos. Diseñó una estructura edificada de disposición rectangular con pabellones en los cuatro laterales, un patio en forma de U en el centro y un pabellón rectangular central. En total la parte edificada en una sola planta, con fachada de 22 metros, suponía 591 metros cuadrados de un solar total de 770 metros cuadrados. El vestíbulo de acceso estaba flanqueado por la sala del guardia de puerta y la sala de armas. Contaba con una habitación para guadarnés, una cuadra amplia para nueve plazas, con dos puertas de acceso y abrevadero en el interior. Junto a ella se encontraba la habitación del guardia de cuadra, una sala de pajar y un depósito de agua potable, con bomba de extracción. En el cuerpo central se ubicaban la cuadra, el pajar, los lavaderos y una casa de guardia. En las naves laterales se disponían 8 casas de guardias con cocina y dormitorios. Se construiría con muros gruesos de cierre de tapial de tierra y cal tradicional, cimientos de hormigón, tabiques de ladrillo y cubierta de teja plana.

[10] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 4 abril 1924; Lib. 67, 1 y 14 diciembre 1927, 26 marzo 1928 y Lib. 90, 2 marzo 1928 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "La casa cuartel de la Guardia Civil de Mairena a principios del s. XX". *El Periódico de Mairena*, julio-agosto 2017 y "94 años de la Casa-Cuartel de Mairena". *El Periódico de Mairena*, septiembre, 2017.

[11] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 26 marzo 1928 y Obras, Leg. 334-A, 1929.

En conjunto el presupuesto inicial se elevaba a 70.000 pesetas, que la corporación contaba con amortizar progresivamente con el ahorro del alquiler de anterior cuartel.[12]

En el proyecto original contaba con ocho pabellones familiares para los guardias, compuestos cada uno por tres habitaciones y cocina. Además, tenía una sala amplia como pabellón de guardias solteros con cabida para dos camas. En septiembre de 1928, estando ya avanzada la construcción, el teniente coronel jefe comandante de la provincia, ofreció aumentar la guarnición del puesto en dos agentes. Se añadieron al edificio dos pabellones familiares, de dos habitaciones cada uno, con un incremento de 2.000 pesetas. Como dependencias comunes contaba con un lavadero dotado de ocho pilas con grifos, dos retretes comunales, un urinario, un patio central y dos laterales, y un corral trasero para los animales cercado con alambrada. Contaba con un pozo para abastecimiento de agua, pero se secó en apenas un año y el Ayuntamiento tuvo que suministrar agua. Curiosamente, los guardias no estaban autorizados a sacar los caballos del cuartel para llevarlos a abrevar a la fuente Gorda. Para la cubierta se decidió utilizar las mismas placas de uralita onduladas que se habían colocado en la plaza de abastos, para cubrir los techos rasos de las habitaciones construidos con yeso y escayola. En la fachada contaba con un rótulo de azulejos de con el título Casa Cuartel de la Guardia Civil año 1928, y otro con el lema "El honor es la divisa del cuerpo", que se sustituyó posteriormente por el lema "Todo por la patria". En total la obra costó 69.760,26 pesetas. La casa cuartel fue inaugurada con gran solemnidad el 22 de mayo de 1929, el mismo día que el matadero.[13]

[12] AMMA, Obras, Leg. 334-A, 1929.

[13] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 10 y 19 mayo, 28 julio y 25 septiembre 1928 y 22 febrero 1929; Lib. 90, 20 julio y 21 septiembre 1928 y Lib. 91, 15 marzo y 10 mayo 1929 y 16 mayo 1930; Secretaría, Leg. 181, 5 y 24 julio y 23 agosto 1928; *El Noticiero Sevillano,* 24 mayo 1929 y CAMPILLO DE LOS SANTOS, José Ángel. "Mairena del Alcor, arquitectura y urbanismo entre 1875 y 1950" en *II Jornadas de Historia de Mairena del Alcor.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2015.

Matadero de San Bartolomé

En paralelo al proyecto de la casa cuartel se desarrolló la construcción de un nuevo matadero, que ya en marzo de 1928 la corporación consideraba urgente por el grave deterioro del edificio existente, construido en 1892 y situado en la salida de la población en la calle Jiménez de Cisneros (Jorge Bonsor). Tras analizar varios enclaves, la corporación se decidió por la zona de Alconchel, que ofrecía la ventaja de estar situado a las afueras de la población y tenía acceso al agua necesaria para la limpieza y al arroyo para evacuar los desechos.[14]

El perito aparejador Federico Bermúdez Ron, autor del edificio del cuartel, diseñó el nuevo matadero. Dispuso un recinto de estructura trapezoidal irregular con una nave con fachada a la fuente de Alconchel, en la que se ubicó, a la izquierda de la entrada, la casa del guarda con cocina y 2 habitaciones, y a la derecha la oficina, laboratorio y despachos de servicio. En el gran patio central estaban ubicados los mataderos de reses y cerdos, un corral para ganado, lavaderos de despojos, bomba para agua, horno de cremación de restos, una leñera para la caldera del horno y 17 cuarteladas para cerdos. En total el edificio ocupaba 408,66 metros cuadrados de un solar disponible de 568 metros cuadrados y su construcción se estimaba en unas 40.000 pesetas. En la fachada principal, orientada a la fuente de Alconchel, se instaló un panel de azulejo de 2,24 metros por 0,42 metros elaborado por Mensaque con el título "Matadero municipal año 1928". Era uno de los primeros mataderos modernos que se inauguraba en la provincia. Posteriormente se amplió con un segundo patio, hasta totalizar 1.100 metros cuadrados, contando con corral y tinglado para los carros y una zona de ganado lanar.[15]

[14] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 1927; Lib. 43, 1884; Lib. 90, 2 marzo 1928 y Leg. 17, 1846; *El Noticiero Sevillano,* 24 mayo 1929 y CAMPILLO DE LOS SANTOS, J. A. "Mairena del Alcor, arquitectura y urbanismo entre 1875 y 1950" en *II Jornadas de Historia de Mairena del Alcor.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2015.

[15] AMMA, Gobierno, Lib. 90, 23 mayo 1927 y Lib. 91, 14 enero 1929; Secretaría, Leg. 181, julio-agosto 1928 y Lib. 112, 14 enero 1925; Obras, Leg. 334-A, 1929 y Patrimonio, Leg. 1344, inventario 1954.

Cementerio

El edificio del cementerio, una de las joyas de la labor de reforma urbanística decimonónica de Lutgardo Retamino, sufrió un rápido deterioro debido a su mala cimentación sobre terreno arcilloso. En diciembre de 1925 la corporación decidió desmontar los elementos aprovechables, como el altar de la capilla, las puertas o la campana, derrumbar el edificio y reconstruirlo sobre unos cimientos más firmes. La capilla y los cuartos adjuntos de depósito de cadáveres y de autopsias estuvieron derruidos durante dos años sin que se abordase su reconstrucción. Finalmente, en 1927 se decidió reconstruir las dependencias, edificándose un cuarto de autopsias, el depósito de cadáveres y la capilla de San José. Además, se construyó una casa para el guarda, situada fuera del recinto, en el camino de acceso junto al pozo. Contaba con un primer cuerpo de fachada con zaguán y dos dormitorios, un segundo cuerpo con una sala, cocina, despensa y retrete y un patio con corral, cuadra, almacén y gallinero. Se reformó también el conjunto de nichos. En 1931 se construyó un nuevo osario, arreglando para ello un pozo que no se usaba.[16]

La segunda serie de obras

Ya a fines de 1927 la corporación planteaba abordar una segunda serie de obras para embellecer la población y dotar a la villa de las dependencias necesarias que completase la labor ya realizada con las primeras reformas urbanísticas. La comisión permanente aprobó el presupuesto el 14 de enero de 1929 y la consideración de urgencia para eludir el procedimiento de subasta y adjudicar directamente la contrata a Antonio Girón. La junta sanitaria local emitió un informe favorable sobre las condiciones higiénicas de los edificios proyectados y peritos de Sevilla, Agustín Devas de la Vega y José Belmonte Gurruchaga, analizaron el estado ruinoso de edificios a reformar o sustituir, las obras planeadas y las medidas de seguridad.[17]

[16] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 12 septiembre 1927 y 28 julio 1928; Lib. 90, 23 mayo 1927; Lib. 92, 24 diciembre 1925 y 27 febrero 1931 y Lib. 112, febrero 1926.

[17] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 21 enero, 8 febrero y 31 mayo 1929; Lib. 90, 7 noviembre 1927 y 9 marzo 1928 y Lib. 91, 14 enero 1929 y Secretaría, Leg. 74, febrero 1929.

El coste de este segundo conjunto de obras se estimaba en 125.000 pesetas: 38.173 pesetas la reforma de la oficina de juzgados y consumos, 10.020 pesetas la reforma del matadero viejo para nueva cárcel, 17.256 pesetas la calle Naranjos, 25.166 pesetas la calle Lorenzo Domínguez, 19.179 pesetas la calle San Fernando, 10.637 pesetas las escrituras e inspección de las obras y 4.567 pesetas la dirección de las obras y otros gastos. El Ayuntamiento decidió invertir el capital disponible de láminas de propios y las resultas de ejercicios anteriores en la plaza de abastos y recurrir de nuevo al Banco de Crédito Local, en principio por importe de 125.000 pesetas, a amortizar en 25 ó 30 años. El consejo de administración del banco aprobó el préstamo a un interés del 6 % anual, a saldar en un plazo de 30 años mediante anualidades de 9.801,12 pesetas de pago trimestral. Al igual que el primer bloque, esta segunda serie de obras fue contrata con el constructor Antonio Girón. El Ayuntamiento nombró como inspector de las obras al aparejador de Sevilla Ramón López López y como maestro de obras e inspector de materiales a Francisco Gavira Marín.[18]

El edificio multiusos

El consistorio consideraba urgente contar con una casa de socorro para asistencia de enfermos y cura de heridos, recordando que, aunque el Estatuto Municipal sólo la consideraba obligatoria para municipios con más de 15.000 habitantes y Mairena no llegaba a dicha cifra, no tardaría en alcanzarla. Por otra parte, consideraba la casa de socorro necesaria en una villa como Mairena, situada en la carretera general de Madrid a Cádiz, entre Sevilla y Carmona, "la ciudad más visitada por los turistas por su riqueza artística", a juicio del alcalde, que consideraba que la villa estaba destinada a convertirse en punto de interés turístico gracias al castillo y al museo del señor Bonsor. Además, el gobernador civil ya había advertido de la necesidad de contar con una oficina sanitaria.[19]

[18] AMMA, Gobierno, Lib. 90, 23 mayo 1927; Lib. 91, 16 marzo y 12 julio 1929 y Lib. 67, 29 abril, 24 mayo y 19 julio 1929.
[19] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 21 enero y 29 agosto 1929.

El Ayuntamiento proyectaba transformar el viejo edificio municipal situado junto a la ermita del Cristo de la Cárcel, que albergaba la sede del juzgado, la oficina de administración de consumos y arbitrios y la cárcel. Era un edificio viejo que se encontraba en malas condiciones; las salas de la cárcel eran húmedas y oscuras; el pavimento del edificio estaba muy deteriorado y el local de la oficina de arbitrios era excesivamente reducido para las necesidades del servicio. Además, por su ubicación, frente al grupo escolar, ofrecía un espectáculo poco edificante para los niños cada vez que se detenía a alguien.[20] Las obras de reforma del edificio se desarrollaron desde enero de 1929 a enero de 1930 levantando muros de mampostería y ladrillo y construyendo un armazón de madera y cubierta de teja. El bloque situado en la plaza Alfonso XII, de 365 metros cuadrados de superficie, acogió la casa de socorro en la planta baja, que contaba con vestíbulo, dos salas y patio. En la planta alta, se estableció el juzgado y posteriormente la oficina telegráfica y otras estancias. En el bloque de la casa número 1 de la calle Lorenzo Domínguez, de 96 metros cuadrados, se ubicó la academia de música y la administración de consumos y arbitrios. El edificio fue inaugurado el 9 de febrero de 1930 con asistencia de personalidades de la provincia y la prensa, descubriéndose un azulejo con la imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.[21]

La cárcel

La construcción del nuevo matadero permitió trasladar la cárcel al inmueble que había ocupado el antiguo matadero, situado en la calle Jiménez de Cisneros. La nueva ubicación, en un cabo de barrio en la salida al campo, se consideraba más adecuada y además se podría instalar con mejores condiciones de salubridad e higiene. Entre enero y agosto de 1929 se transformó el edificio de una planta

[20] AMMA, Gobierno, Lib. 90, 27 mayo y 8 julio 1927; Lib. 91, 14 enero 1929 y Lib. 67, 21 enero y 5 julio 1929 y CAMPILLO DE LOS SANTOS, J. A. "Mairena del Alcor, arquitectura y urbanismo entre 1875 y 1950" en *II Jornadas de Historia de Mairena del Alcor.* Mairena del Alcor: Ayuntamiento, 2015.

[21] AMMA, Gobierno, y Lib. 67, 5 julio y 25 octubre 1929; Lib. 68, 11 y 30 enero 1930; Lib. 91, 5 julio 1929 y 14 febrero 1930 y Lib. 92, 27 febrero 1931; Obras, Leg. 334-A, 1930 y Patrimonio, Leg. 1344, inventario 1954.

con forma rectangular de unos 20 metros de largo por 10 metros de ancho para su nuevo uso. Se estableció un patio central, corral con tinglado y dos naves laterales, una de ellas para vivienda del alcaide encargado y oficina de registro, con cocina, tres habitaciones y cuarto de efectos, y otra con dos calabozos para los presos.[22]

La casa capitular

El Ayuntamiento abordó también la reforma de su propio edificio institucional, que se encontraba en un estado lamentable. En 1925 se repararon y blanquearon las paredes de las oficinas y de la secretaría; se mejoró su decoración reponiendo el color engomado que antes había en los cristales de las ventanas, se pintaron las puertas y herrajes y se blanqueó la fachada y el interior. Además, se retiró el equipo de gasógeno de carburo de calcio y se trasladó al almacén municipal. Tres años más tarde, se renovó completamente, pintando las salas y espacios públicos. Las oficinas y despachos más oscuros se alumbraban con velas durante el día. En 1930 el secretario solicitó dotar las oficinas de alumbrado eléctrico durante el día, estimando que el coste sería inferior. [23]

La plaza de Alfonso XII

La plaza mayor recibió una atención especial. Se reformó el enguijarrado de la plaza disponiendo una solería en forma de cuadro, con el centro de guijarro. En 1924 se reformó el desagüe y el pavimento de la plaza para facilitar la circulación del agua de lluvia. Tres años más tarde se colocaron losetas de cemento formando dibujos geométricos y una cinta de hierro en toda la plaza y en la escalinata. Además, se cambió completamente su aspecto construyendo dos arriates de azulejos para macizos de flores, a los que probablemente deba su nombre popular, y asientos de azulejos nuevos, trasladando los anteriores al nuevo paseo Primo de Rivera. Se sustituyó la base del candelabro, una gran farola con brazos, que adornaba el centro

[22] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 16 agosto 1929; Lib. 91, 14 enero 1929 y Lib. 66, 1929 y Obras, Leg. 334-A, 1929.

[23] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 10 junio 1925; Lib. 66, 10 julio 1925; Lib. 90, 24 agosto 1928 y Lib. 92, 12 diciembre 1930.

de la plaza. En 1924 fueron arrancados los cuatro árboles del paraíso que adornaban la plaza. Fueron sustituidos por dos eucaliptos y tres palmeras. Por orden del delegado gubernativo se trasladó el puesto de agua y bebidas de Manuel Vela Jiménez (llamado popularmente aguaucho) a Alconchel y se suprimió el mingitorio, el urinario público.[24]

La reforma de las calles

Las obras de reparación y mejora de las calles constituyeron un apartado destacado en la labor urbanística de la corporación local. Una de las primeras obras abordadas fue el adoquinado de varias calles. En 1924 el Ayuntamiento compró 20.000 adoquines de tamaño medio, comisionados y enviados en 24 vagones de tren desde Camas por el contratista Emilio Panduro Cadaval, de Gerena para el pavimento de las calles Daoiz y Cánovas del Castillo y la Plaza de Alfonso XII. La calle Concepción, con firme terrizo y fuerte pendiente, abarrancada, sufría un gran tránsito de carros que se dirigían a la Vega y con la lluvia se convertía en un terreno enfangado. Los vecinos se quejaban continuamente de su mal estado y en 1924 se construyó una acera para facilitar el paso de los vecinos. En febrero de 1924 se acordó reparar la calle San José, que había quedado intransitable tras los temporales de lluvias de invierno, adoquinándola por completo. Al año siguiente se abordó el empedrado de la calle Gandul, especialmente la zona de mayor pendiente próxima a la fuente Gorda.[25] En 1926, una vez terminada la labor en la calle Gandul, la brigada de trabajadores empleados pasó a la calle Lorenzo Domínguez. Se amplió el acerado de la calle a 2 metros de anchura y se colocaron árboles. Cada vecino debía proporcionar los ladrillos necesarios para el acerado según la longitud de la fachada, y reducir las rejas de las ventanas que sobresalían excesivamente. Ese mismo año el Ayuntamiento, para proporcionar trabajo a los muchos obreros de la localidad que estaban en paro, acordó acometer

[24] AMMA, Gobierno, Lib. 90, 25 febrero, 17 junio y 30 diciembre 1927; Lib. 91, 14 marzo 1930; Lib. 66, 21 marzo y 12 y 19 diciembre 1924, 16 enero, 27 febrero y 26 junio 1925 y 18 junio 1926 y Lib. 112, 28 febrero 1924 y Secretaría, Leg. 133, 22 marzo 1924 y *El Noticiero Sevillano,* 1 abril 1927.

[25] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 21 y 25 enero, 8 febrero, 12 septiembre 1924 y 14 agosto, 17 julio y 9 octubre 1925.

obras de reparación del firme en las calles Cánovas, San Fernando, Remedios, Rosario y San Sebastián, pavimentar un trozo de la plaza Alfonso XII y reparó la pasada del Salado para facilitar el tráfico de la vega. En la siguiente campaña se arregló el empedrado y acerado de las calles Ponce de León, Cristóbal Colón, Jiménez de Cisneros, Real y Esclava con un coste total de 4.393 pesetas, y termino el firme y las aceras de Daoiz y Cánovas del Castillo por 1.211 pesetas. Dos años más tarde se acordó el arreglo del empedrado y acerado de las calles Real, Daoiz, Tomás de Paz, León XIII, Marqués de Gandul y Cánovas del Castillo y el arreglo de los caminos de Luchena y de la estación de ferrocarril, obras que dirigiría el maestro Francisco Gavira Martín. Además, se abordó el adoquinado de la calle Lorenzo Domínguez, cubriéndose 213 metros, y el de la calle San Fernando, entre la calle San José y la ermita de San Sebastián. Se construyó un acerado amplio de ladrillos y un pavimento de guijarros sobre firme apisonado y mortero de cemento revestido de lechada de cal y arena.[26] La calle 13 de septiembre, abierta en la parte trasera de la plaza, se empedró para evitar que las ruedas de los carros erosionasen el firme.[27]

Una especial atención recibió la calle Naranjos (actual José Sarmiento Aguilar), una arteria fundamental en la salida de la población hacia la vega. Por ello era constante el paso de carros, especialmente en verano transportando la cosecha de cereal, lo que deterioraba el firme. En otoño e invierno se convertía en un lodazal y en verano, al secarse el lodo asentado, era un "polvero insoportable". En 1926 Antonio Girón reparó la pavimentación y el alcantarillado de la calle con un presupuesto de 9.618 pesetas. Tres años más tarde se rehízo el enguijarrado, colocando en toda la longitud dos fajas paralelas de tres adoquines para que discurriesen sobre ellas las ruedas, se construyó un acerado alto de ladrillos y un trozo de alcantarillado desde la Barrera a la carretera nueva (hoy calle Sevilla).[28] La unión

[26] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 21 mayo y 18 junio 1926; Lib. 67, 21 enero 1929; Lib. 90, 3 septiembre 1926 y 10 y 17 junio 1927; Lib. 91, 28 diciembre 1928 y Servicios, Leg. 394, 1929-30.
[27] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 28 julio 1928 y Leg. 181, julio-agosto 1928 y Secretaría, Leg. 134, 8 junio 1929.
[28] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 29 enero 1926, Lib. 67, 21 enero, 6 septiembre y 25 octubre 1929 y Lib. 91, 14 enero 1929.

de ambas calles era un punto polémico. Las cunetas laterales eran muy pequeñas, no se había tenido en cuenta el acceso a las viviendas, y el agua de lluvia que desaguaba desde la calle Naranjo perjudicaba a los edificios contiguos, al firme y a la caseta de consumos del cruce a la salida de la población hacia la vega. El Ayuntamiento exigió al ingeniero que ampliase las cunetas y construyese pasos y alcantarillas delante de las casas.[29]

El plantado de árboles fue promovido por el Gobierno dentro de los planes de fomento e higiene urbanística. El Ayuntamiento obtuvo 100 platones de eucalipto del ingeniero jefe de la Dirección Hidrológica Forestal para plantarlos en la Fiesta del Árbol. La mayoría se colocaron en 1925 en el paseo del mercado, dos en la plaza de Alfonso XII, junto a tres palmeras sobrantes del cementerio y algunos en la parte final de la calle Lorenzo Domínguez, la zona más ancha próxima a Alconchel.[30]

La zona de Trianilla

La calle Trianilla era una zona insalubre. La fuente pública y el abrevadero formaban un arroyo que discurría libremente hacia la vega. En la zona convergían las aguas de servicio doméstico de gran parte de las viviendas de las calles Cánovas y Trianilla. El agua se encharcaba en invierno y la basura y la materia orgánica se descomponían produciendo un hedor insoportable. Ya en las afueras, el desagüe de aguas residuales de la huerta Lunado producía un reguero maloliente hasta el arroyo. La junta local de sanidad se mostraba preocupada debido al gran tránsito de personas para el mercado de abastos y el tráfico de mercancías y productos agrícolas por ser el acceso a la estación de ferrocarril y la vega.[31]

[29] AMMA, Gobierno, Lib. 92, 20 junio 1930; Secretaría, Leg. 135, 2 y 23 marzo 1931 y Servicios, Leg. 394, 1929.
[30] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 20 y 27 febrero 1925 y Secretaría, Leg. 133, 12 noviembre 1924 y 24 enero 1925 y Leg. 134, 21 abril 1928.
[31] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 14 diciembre 1927; Lib. 90, 2 marzo 1928; Servicios, Leg. 394, 1927 y Secretaría, Leg. 133, 10 octubre 1924 y *El Noticiero Sevillano,* 24 mayo 1929.

Para sanear la zona se construyó una alcantarilla y se ordenó la conducción de aguas desde las calles adyacentes, se conectaron a la cloaca las salidas de la plaza de abastos y de cuartel de la Guardia Civil y se autorizó a los vecinos y propietarios de casas de las calles Cánovas, Trianilla, Concepción y Marqués de Gandul para que construyesen pequeños ramales de alcantarillado desde sus domicilios a la cloaca. En una segunda fase se saneó la fuente Gorda revistiendo de azulejo todo el frontis de la pared de los caños. Para canalizar el agua se construyó un alcantarillado de tubería de cemento de 80 metros de largo y 45 centímetros de diámetro desde el cruce de la calle Cánovas del Castillo hasta el desagüe de la fuente Gorda en la cloaca hacia el arroyo de Lunao, con rejas y husillos. Antonio Girón Girón pavimentó la calle en una extensión de 266 metros hasta la esquina de la calle Sevilla, con empedrado con dos fajas de adoquines sobre firme de guijarros, aprovechando las piedras del terreno. El aparejador Federico Bermúdez Ron certificó la obra por un total de 11.906 pesetas. Además, se mejoró la salida al campo, reforzando el firme del camino de la estación para evitar el encharcamiento en invierno y las nubes de polvo en verano, con un presupuesto de 1.800 pesetas.[32]

La construcción de la plaza y el cuartel de la Guardia Civil y la urbanización de la zona permitieron reordenar la zona de Trianilla como una calle, que fue nombrada Cruz Conde, comisario regio de la Exposición Iberoamericana. El Ayuntamiento exigió a los propietarios de solares en la zona que los cercasen.[33]

La zona del Mercado

El espacio del Mercado cambió considerablemente en las primeras décadas del siglo XX. Las casas fueron creciendo por las calles Cánovas del Castillo y Armenta hacia la carretera y comenzaban a consolidarse las calles transversales llenando el alcor. Mientras tanto, la zona baja situada a ambos lados de la carretera se estaba convirtiendo en un lugar inmundo e insano por la basura que a diario arrojaban los vecinos del barrio. Para resolver el problema, en 1926

[32] AMMA, Gobierno, Lib. 67, 25 septiembre 1928 y 21 enero 1929 y Lib. 90, 24 agosto 1928 y Servicios, Leg. 394, 1927.

[33] AMMA, Gobierno, Lib. 90, 25 marzo y 30 diciembre 1927; Lib. 67, 28 julio 1928 y Leg. 181, julio-agosto 1928 y Secretaría, Leg. 134, 8 junio 1929.

el Ayuntamiento de Mairena decidió urbanizar la zona allanando el terreno y formando una avenida ajardinada con un amplio paseo con bancos de azulejos y eucaliptos, que se bautizó con el nombre del dictador Primo de Rivera. Fue inaugurado el Domingo de Ramos de 1928. Para mejorar el aspecto de la zona se ordenó a los vecinos que tenían terrenos cercados en el real para edificar casas y almacenes que los limpiasen y cerrasen, amenazándoles con privarles de los solares concedidos. Algunos vecinos iniciaron las obras. La nueva barriada que se estaba formado en la parte alta del alcor se organizó siguiendo las recomendaciones del reglamento de sanidad interior de 1923, con calles rectas, amplias y con pavimento impermeable. La primera, paralela a la calle Jesús, se bautizó con el nombre Santiago Ramón y Cajal y la segunda paralela, que no llegaría a consolidarse, con el de Feria. La calle Armenta se prolongó hasta la carretera general y la continuación de la calle Alcalá, paralela a Armenta fue bautizada como Castelar (Barreduela de Alcalá). Al otro lado del paseo se fue desarrollando una zona de población dispersa junto a la posada, en el camino de San Agustín, y en 1928 se construyó una alcantarilla para dar acceso a la calle. El Ayuntamiento cedió parcelas gratuitas a vecinos de pocos recursos para edificar sus casas.[34]

Obras menores

Además de las grandes obras públicas, la corporación presidida por José Díaz llevó a cabo otras obras menores. Un punto de gran preocupación para el Ayuntamiento era la zona de Alconchel, donde convergían las aguas de las calles Santa Lucia, Carmona, Alconchel, Lorenzo Domínguez, Calatrava, Esclava, San Bartolomé y Real y el camino de las Minas. La corporación temía que la acumulación de agua pudiese dañar la cimentación del edificio del matadero, pues en días de lluvia, el agua alcanzaba el frente del edificio. Para protegerlo, el maestro alarife Francisco Gavira Martín construyó una obra de defensa en la esplanada delante del matadero. En la zona de baja del callejón de las Minas, Isidoro Jiménez Sánchez y sus here-

[34] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 7 y 14 marzo 1924, 9 octubre 1925 y 18 junio 1926; Lib. 90, 10 junio 1927, 6 enero y 13 abril 1928; Lib. 91, 28 marzo 1930 y Leg. 47, 1923; Secretaría, Lib. 134, 13 junio 1928 y Beneficencia, Leg. 253, 10 julio 1916 y *El Noticiero Sevillano,* 18 enero y 31 marzo 1928.

deros, arrendatarios del molino de la viuda de Ibarra, repararon el firme y sanearon la salida de desperdicios del molino frente al matadero. Además, se reparó la fuente, se limpiaron la pileta de los caños, el frontis y la verja, se arrancó una gigantesca morera y se plantaron algunos árboles.[35]

Desde la carretera general de Madrid a Cádiz, que se encontraba a mayor altura, el agua se deslizaba por el callejón de San José y los caminos de salida de la población, entraba en las huertas y anegaba la zona de extramuros y los corralones traseros de las casas de la calle Lorenzo Domínguez. En 1930 una comisión de vecinos de la calle solicitó al Ayuntamiento que se desviasen las aguas mediante muros o zanjas para proteger sus fincas.[36]

El Ayuntamiento intervino también en la atarjea del primer molino, que se encontraba en mal estado, y construyó un nuevo lavadero algo más alejado del pueblo. En la fuente Gorda se reparó el pilar, que no estaba en condiciones, se reforzó el muro y se acondicionó la estructura. En 1930 tras un análisis de la calidad del agua que reveló un evidente grado de contaminación bacteriana, se prohibió beber su agua, aunque siguió usándose para abrevar el ganado. La fuente de Alconchel se reparó para mejorar su aspecto y mantener la salubridad del agua. En 1930 el Ayuntamiento decidió entubar la corriente de agua desde el afloramiento del manantial hasta la fuente para evitar su contaminación. Además, se plantaron árboles en la calle Lorenzo Domínguez hasta Alconchel, el matadero y en la trasera de la casa cuartel reponiendo las plantas perdidas de años anteriores.[37]

[35] AMMA, Gobierno, Lib. 66, 1 y 22 agosto 1924; Lib. 67, 1 febrero y 14 junio 1929; Lib. 90, 21 septiembre 1928 y Lib. 91, 1 febrero 1929 y 24 enero 1930 y Secretaría, Lib. 134, 30 noviembre 1928.
[36] AMMA, Gobierno, Lib. 68, 5 junio 1930 y Lib. 91, 5 junio 1930.
[37] AMMA, Gobierno, Lib. 91, 28 diciembre 1928; 14 enero 1929 y 4 abril y 2 mayo 1930; Lib. 66, 16 octubre 1925; Lib. 112, 5 abril 1927; Secretaría, Leg. 181, junio 1927 y Leg. 74, junio 1928 y Lib. 134, 3 febrero 1928; Beneficencia, Leg. 2254, 15 mayo y 1 junio 1930 y *El Noticiero Sevillano,* 22 mayo 1927 y 31 marzo 1928.

La imagen de la localidad

La reforma urbanística contribuyó de una forma decidida a cambiar la imagen de la localidad, mejorando las condiciones higiénicas de calles, plazas, fuentes y edificios públicos; incrementó el equipamiento de servicios y, a juicio de la prensa, ponían muy en alto el nombre de Mairena, elevándolo al nivel de los pueblos más cultos, pintorescos, higiénicos y amenos de Andalucía. Pero el elevado gasto que supuso este esfuerzo urbanístico, financiado con créditos bancarios, comprometió el futuro de la localidad, cargando el pago sobre los ejercicios presupuestarios posteriores, lo que limitó las posibilidades de actuación de la corporación, especialmente durante la República.[38]

[38] *El Noticiero Sevillano,* 26 mayo 1927 y 31 marzo 1928 y NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M. "El Ayuntamiento de Mairena del Alcor durante la Dictadura de Primo de Rivera...", *op. cit.*

LAS MINAS Y PILONGO

Las Minas and Pilongo

José HINOJO de la ROSA

Resumen

Muy pocas personas conocen la verdadera historia de la vida de Antonio García López, más conocido como *Pilongo*. Natural del municipio sevillano de Tocina, aunque su principal ocupación fue la de minero, fue además un destacado imaginero de importantes trabajos, como la imagen de Santa Bárbara, patrona de Villanueva del Río y Minas.

Palabras clave

Pilongo, Santa Bárbara, romería, Lorenzo Coullaut Varela, escultor, Virgen de Setefilla.

Abstract

Very few people know the true story of the life of Antonio García López's life, better known as "Pilongo". Born in the Sevillian municipality of Tocina, although a miner to the core, he is the author of important works, being the image of Saint Barbara, patron saint of Villanueva del Río y Minas, his best known work .

Keywords

Pilongo, Saint Barbara, pilgrimage, Lorenzo Coullaut Varela, sculptor, Virgin of Setefilla.

Antonio García López, *Pilongo*

Actualmente, muchas personas son devotas de Santa Bárbara, patrona de Villanueva del Río y Minas. En este lugar existe una bella imagen de dicha santa a la que todo el mundo venera. Esta fue creada por un artista que era minero de profesión. La gran mayoría de las nuevas generaciones se suele preguntar quién es el autor de la imagen, sintiendo curiosidad por saber algo más de su vida.



Pilongo junto a la imagen de santa Bárbara
que él mismo talló, durante una romería
de los años sesenta. Fuente: Autor.

Este se llamaba Antonio García López, aunque se le conoce por el apodo de *Pilongo*. Cuando se le preguntaba el por qué de dicho mote contestaba que le venía de un antepasado suyo cuyo rostro presentaba tal cantidad de arrugas que era similar a una vieja castaña pilonga, por ello le pusieron *Pilongo*, sobrenombre que fueron heredando todos sus descendientes.

Aunque él siempre se sintió hijo del pueblo minero, nació en Tocina un día 2 de mayo del año 1903. Fue el menor de ocho hermanos. Cuando solamente tenía cinco años se trasladó a vivir junto con su familia a la antigua "Venta de las Cañas", situada a algo más de un kilómetro, junto a la carretera de salida de Villanueva del Río y Minas hacia Villanueva del Río. El nombre de dicho lugar era debido a que la vivienda estaba construida de forma rústica con gran cantidad de cañas, siendo un sitio de tránsito que servía de descanso a los obreros que caminaban diariamente desde Alcolea del Río y Villanueva del Río hasta las Minas.



Venta de las Cañas. Fuente: Autor.

Su familia regentaba en la venta un bar; allí fueron famosos los bailes que se celebraban a los que acudían personas de toda la comarca, cuya orquesta tocaba en un improvisado tablado construido en lo alto de un olivo.



Improvisado tablado de orquesta en la copa de un olivo. Fuente: Autor.

De muy joven, a Antonio se le vieron sus innatas cualidades artísticas, dibujando todo lo que su vista abarcaba y modelando con el barro figuras con un verdadero realismo en las que predominaban los motivos religiosos, ya que era una persona muy creyente.

Con tan solo catorce años de edad, se incorporó al mundo laboral como peón de albañil. Poco después pasó a trabajar de minero en el Pozo 7 y allí, en eternas noches negras, transcurrió gran parte de su vida.

Antonio, con poco más de veinte años, había nacido a principios de siglo, no paraba de crear obras de arte, siendo una de ellas un Cristo crucificado para la capilla del cementerio de las Minas que, desgraciadamente, fue destruido durante la contienda de la Guerra Civil. Posteriormente en el lugar también existió una copia más pequeña que se le atribuía también a él.

Su arte fue cosechando cada vez más reconocimiento y fama en el entorno. Tanto fue así que dos ilustres personajes de la comarca, el ingeniero director de las Minas de M.Z.A., don Juan Gómez Torga, y don Anselmo Rivas, político y alcalde que fue de Sevilla, aristócrata consorte, dueño de un palacio en la calle de Serrano de la capital, propietario de haciendas en la comarca de Villanueva del Río y Minas como la finca de "Alcornocalejos de los Pinillos", lo protegieron y le proporcionaron una beca para que perfeccionara sus conocimientos en Bellas Artes en Madrid.



Antonio con el grupo representativo de la Patria, que regaló al Batallón infantil de Villanueva del Río y Minas. Fuente: Autor.

Allí en Madrid fue discípulo predilecto del escultor marchenero Lorenzo Coullaut Varela, que le llamaba "el minerito". Con él aprendió y colaboró en trabajos importantes, como por ejemplo el monumento de Cervantes en la plaza de España madrileña, creado por su profesor y en el que *Pilongo* modeló la cabeza de la escultura del rucio de Sancho Panza.

Según comentaba, también recibió clases del famoso escultor valenciano Mariano Benlliure, al que sirvió de modelo para la creación de uno de los personajes del monumento al torero Joselito el Gallo, que está en el cementerio de San Fernando en Sevilla.

Tras la trágica muerte de uno de sus padrinos, don Juan Gómez Torga, Antonio vuelve y se pone a colaborar con su familia en los trabajos del bar de la "Venta de las Cañas".

Poco después, laboralmente se incorporó como obrero a la mina. Hay unos versos escritos por su sobrino, Manuel Barjas, ya fallecido, que lo describe:

Esperando en el enganche,
en el enganche del cuatro,
los "toques" de Santander
o en el cuarto de Capilla,
canturreaba Pilongo
martinetes, seguidillas.
Cuando la guerra ocurrió
a instancias del capataz
Castillejo se llamaba
jefe de la entibación
del ocho, donde Pilongo
se estrenó en la minería.
Ayudando al maestro Herrero,
entallando pies derechos,
descargando los costeros
en el relevo del día.
Se jubiló de minero,
pudo ser un escultor
famoso, ganar dinero,
pero el pozo le enganchó.

Él fue un artista totalmente desinteresado, ya que casi siempre hacía trabajos de manera altruista, como hizo con una obra desaparecida de un grupo escultórico representativo de "La Patria", que regaló al antiguo Batallón Infantil que había en las Minas.



Batallón infantil. Fuente: Autor.

En la postguerra, el nuevo ingeniero director de las Minas M.Z.A., don Manuel Gómez Álvarez-Acevedo, pronto se dio cuenta de las cualidades creativas artísticas de Antonio, al que laboralmente siempre procuraba emplearlo en trabajos en la empresa y del pueblo donde podía desarrollar su arte.

La romería

Allá por los años 1940, nuestro artista, junto con un grupo de mineros, tuvo la idea de hacer una romería al igual que las existentes en todos los pueblos de la comarca. Para ello contaron con el beneplácito y apoyo del ingeniero director, don Manuel Gómez Álvarez-Acevedo, y se pusieron a trabajar creando una hermandad.

Pilongo enseguida se puso manos a la obra para realizar la bella imagen de Santa Bárbara que todos conocemos, en la que puso todo su cariño. Terminada la escultura, después de ser bendecida por el párroco don Aniceto Vecilla Turiño, el día 21 de mayo de 1944 se celebró la primera romería de Santa Bárbara, que fue en peregrinación al enigmático Cerro de la Encarnación, donde la familia Pinillo, dueña del lugar, autorizó la construcción de su ermita, de la que aún se conserva parte de la misma, ya que tuvo que ser abandonada en los años setenta por falta de medios económicos, cuando se cerraron las minas.



Pilongo junto a la carreta de Santa Bárbara. Fuente: Autor.

Al cumplir los 62 años de edad, alcanzó la jubilación como minero, cobrando una pensión de 5.400 pesetas mensuales, con las que tenía suficiente para vivir y ahorrar algún dinero que guardaba en un viejo cántaro; dinero que además repartía todos los años dando alimentos a todos los pobres del pueblo.

Vivía como un ermitaño. Era una humilde persona a la que le tocó vivir una época en la que era mal visto manifestar libremente los sentimientos, así como la orientación sexual; por ello siempre escogió como su refugio la "Venta de las Cañas", donde tenía su estudio y en el que se sentía realizado creando sus obras de arte.



Pilongo repartiendo comida a los pobres. Fuente: Autor.

Fue entre los años 1960 y 1965 cuando tuvo lugar una historia que ha venido a mis recuerdos al contemplar una fotografía que data de esas fechas. En ella, se ve el estandarte de nuestra patrona santa Bárbara, desfilando en procesión a la entrada de la calle Santa María de Lora del Río, rodeada de motoristas que, desde Villanueva del Río y Minas, fueron acompañándola a dicha población en improvisada romería.

La causa por la que este singular hecho sucediera tuvo origen en una historia que, en aquellas fechas, don José Montoto, periodista de ABC y natural de Lora del Río, contó en sus artículos "Pajaritas de Papel". El protagonista principal de aquella historia fue el creador de la imagen de santa Bárbara, nuestro paisano Antonio García

López, *Pilongo*. Este artista era muy devoto de la Virgen de Setefilla, patrona de Lora del Río. Tenía por costumbre, todos los años, ir en bicicleta a la romería de dicha Virgen.

Un año de los que fue pedaleando hacía un calor sofocante. Agotado por la sed, se paró para descansar y beber agua, amparado bajo la sombra de un nogal de una huerta existente a unos 4 kilómetros antes de llegar a Lora, junto a la carretera. Le llamó la atención ver a dos jóvenes muchachas sentadas sobre sendas sillas de ruedas; eran las dos hijas de un hortelano que, por desgracia, estaban inválidas. Cuando *Pilongo* les dijo que iba a ver a la Virgen de Setefilla, las jóvenes, con lágrimas en los ojos, les dijeron que ellas solamente conocían a la venerada imagen por las estampas o fotografías, ya que, debido a su estado físico, nunca habían podido ir a su romería. Emocionado *Pilongo* al escucharlas, su mente empezó a fraguar una hermosa idea. Dirigiéndose a las jóvenes, les dijo que no se apurasen porque muy pronto la Virgen de Setefilla iría a verlas a la huerta.

Tras la romería, de vuelta en su casa de la «Venta de las Cañas», con el recuerdo grabado en su memoria de la cara de la imagen de la Virgen de Setefilla, antes de que se le olvidara, comenzó a sacar bocetos. Luego, con trozos de barro, fue modelándolo hasta conseguir el rostro de la Virgen. La similitud con el original fue perfecta.

Cuando la hubo terminado, *Pilongo* mostraba su obra. Todo su empeño era hacer ver las dos distintas expresiones de la cara de la imagen ya que, según del lado que se la miraba, unas veces reflejaba dolor y otras alegrías.

Decían que esta distinta semblanza era un mensaje de la Virgen que se adaptaba al estado de ánimo de los devotos, unas veces con alegría y otras con tristeza.

Nuestro escultor, cuando hubo terminado la obra, requirió la ayuda de Luciano Recuero, que trabajaba de mecánico en los talleres de la empresa minera, para que le hiciera la corona y demás tributos

que tenía la Virgen. Este se ofreció plenamente, fabricó de latón dorado las ráfagas y la corona, semejantes a la original de la Virgen de Setefilla, con tal acierto, que brillaban como si fueran de oro puro.



Virgen de Setefilla realizada por *Pilongo*. Fuente: GAMERO NIETO, Manuel. *La "Virgen de Pilongo. Una réplica de la Virgen de Setefilla.* Lora del Río, 2018, p. 49.



Entrada por la calle Santa María de Lora del Río de la comitiva que traía a la imagen de la Virgen de Setefilla de *Pilongo* en abril de 1961. Fuente: Autor.

Pilongo, con el objeto de tener siempre la Virgen a su lado, hizo dos copias iguales, una para llevarlas a las inválidas de Lora y, otra, para tenerla en su dormitorio, junto a su cama para que lo protegiera.

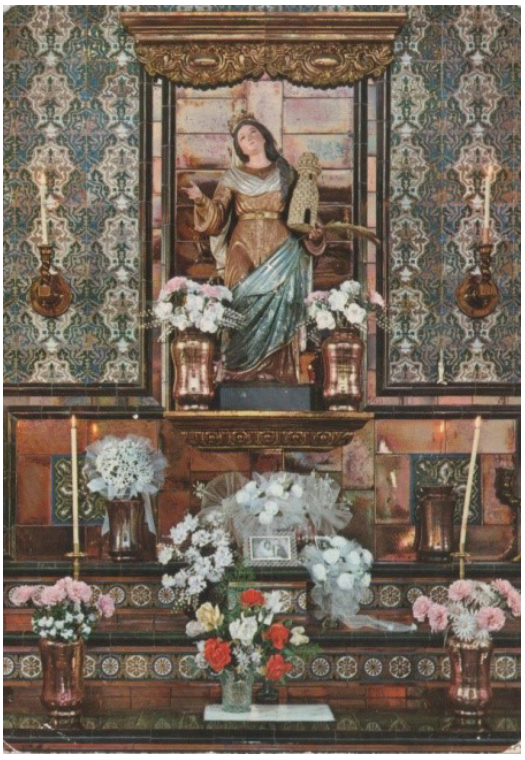
Cuando llegó el día del traslado de la imagen a Lora del Río para entregársela a las jóvenes fuimos muchos los que quisimos acompañarla. Colocada en un "carromoto", rodeada por los miembros de la Hermandad de Santa Bárbara, que llevaban como representación de la misma el estandarte y escoltada por motoristas de las Minas, fue conducida a Lora del Río. En esta población esperaba a la comitiva el escritor don José Montoto, que hizo una bonita crónica del acto. Después de ser bendecida la imagen por el párroco de Lora,

de nuevo fue acompañada a la huerta para ser entregada a las dos inválidas. Emocionadas con lágrimas de alegría, las jóvenes no sabían cómo agradecerle a *Pilongo* la dicha de tener a la Virgen en su casa.

Pasaron los años, las dos hermanas se hicieron mayores y dejaron la huerta para irse a vivir a Lora, llevándose consigo la imagen de Setefilla. La misma las acompañó durante el resto de su existencia. Según algunas noticias que me han llegado del paradero de la imagen, aseguran que está depositada en una vivienda de Lora del Río, cuyos propietarios son familiares de las hijas del hortelano. Fue así como en los años sesenta la nobleza de corazón de nuestro desaparecido artista, *Pilongo*, hizo posible el milagro de hacer feliz a las dos jóvenes hermanas.

Aquel fue un día inolvidable con el estandarte de nuestra patrona Santa Bárbara (cuya imagen fue también creación de las manos de aquella humilde, pero gran persona) desfilando triunfante junto a la Virgen de Setefilla por las calles de nuestro vecino pueblo de Lora del Río.

En Villanueva del Río y Minas, la romería de Santa Bárbara se dejó de hacer en el Cerro de la Encarnación, donde tuvo sus comienzos. Luego pasó a celebrarse durante algunos años en los pinares de San Fernando, junto a la fuente de la "Rata Madre", en el barrio donde está su nueva ermita. En la actualidad, la peregrinación se desarrolla en el paradisíaco lugar de las palmeras del río Parroso. Allí se le trató de construir otra ermita, lo cual fue un lamentable intento fallido. Pero, a pesar de ello, cada año los mineros en el Parroso seguiremos celebrando la romería a Santa Bárbara, en la que vivía su creador *Pilongo*, que nunca dejó de estar presente, acompañando a pie todo su recorrido junto a la carroza portadora de la imagen. Se le podía ver con un sombrero cordobés de ala ancha, o arrancándose a bailar por sevillanas, siempre con el semblante de humildad que le caracterizaba.



Santa Bárbara en la ermita. Fuente: Autor.

También en el de la ofrenda floral, era el primero que se prestaba ante santa Bárbara, llevándole siempre tres rosas rojas que simbolizaban algo muy íntimo para él, como expresaba en los versos que le escribió: "Crees que de ti me he olvidado":

"*¿Crees que de ti me he olvidado?*
Al descender del ascensor o jaula
una vez perdida la luz del día,
eres "Tú" la que nos cubres con tu manto,
porque con fe, trabajamos y alegría.
Más allí en lo más hondo de la Mina,
donde el carbón es la riqueza nuestra,
y en constante peligro amenazado
eres "Tú" la que haces
que crujan las maderas,

para que en el instante quedemos avisados.
Más nosotros seguimos trabajando
y de pronto, a oscuras nos quedamos,
*¡Apareces envuelta en humo de g*risú!
y radiante de luz te contemplamos.
*¡No sigáis! n*os dices, con voz dulce y piadosa
¿Crees que de ti me he olvidado?
Huye… del peligro que te acecha,
y acuérdate de mí en el trabajo".



Pilongo en la ofrenda floral a Santa Bárbara. Fuente: Autor.



Santa Bárbara a su paso por el lago de San Fernando en dirección a la nueva ermita. Fuente: Autor.



Últimos años de la romería al Cerro de la Encarnación. Fuente: Autor.

Reconocimiento

Su arte siempre estuvo presente con su colaboración en los acontecimientos culturales del pueblo. Por citar algunos, hizo una carroza para la reina de las fiestas de Villanueva del Río por lo que le dieron un merecido homenaje.

Pero nunca recibió el apoyo necesario para culminar una gran obra en la que estaba trabajando, como era el monumento al minero. En el año 1984, vivía como un ermitaño, sin lujos, incluso no tenía luz eléctrica con la que alumbrarse, para ello usaba velas encendidas. Por desgracia, posiblemente, esa fue la causa de que se produjese un incendio en su dormitorio que arrasó parte de la vivienda y destruyó la gran mayoría de obras de arte, como la imagen de Setefilla o una pintura al oleo de Jesús sacrificado que tenía en la cabecera de su cama. Fue tanto estrés y desasosiego que sufrió aquel fatídico día que falleció a causa de un infarto de corazón, dejando este mundo el 26 de junio del año 1986, a los 83 años de edad.



Pilongo trabajando en la Venta de las Cañas. Fuente: Autor.



Autorretrato de *Pilongo*.
Fuente: Autor.

Vivió entre nosotros y se adentró tanto en nuestras vidas que, aunque hoy no esté, siempre permanecerá en el recuerdo de toda aquella persona que, como él, se sienta minero hasta la médula.

Fue como tantos otros hombres que se colgaron de la jaula o ascensor para sacar aquel oro negro que tantas alegrías y a la vez tantas penas causaba todos los días en nuestras casas. Pero no por ello abandonó sus ideas artísticas, sino todo lo contrario, compartió a diario las dos profesiones durante muchos años, como muy bien lo demuestra el legado que ha dejado en nuestro pueblo de su arte y que culminó con la imagen de santa Bárbara, patrona del pueblo y venerada por todos/as.

Tras su muerte, el reconocimiento a su persona siempre está presente entre los mineros. El Ayuntamiento agregó su nombre al nomenclátor de una calle del pueblo y, después de algún tiempo, al considerar que no era el lugar adecuado, rotuló con su nombre un sitio más vinculado a su persona, como es la glorieta que hay junto a la Casa de la Cultura. Su sobrino, Antonio Barja, en el año 1994 organizó una exposición de esculturas y dibujos del artista en el salón de actos municipal. Desde entonces no se ha vuelto a realizar ningún tipo de exposición.

En el cementerio de Santa Bárbara de Villanueva del Río y Minas está la tumba de Antonio García López, *Pilongo*, rezando en ella el siguiente epitafio:

"Pasaste por este mundo
con la humildad del silencio,
pero dejaste el mejor regalo,
que hoy te acompaña
en el cielo".

EL CRECIMIENTO URBANO DE CASTILLEJA DEL CAMPO: EL REPARTO Y EL ASENTAMIENTO DE VECINOS EN EL PRADO (ENERO DE 1932-JUNIO DE 1936)

The urban growth of Castilleja del Campo: the distribution and settlement of neighbours in El Prado (january 1932-june 1936)

José Antonio LORA VERA

Resumen

La presente comunicación intenta mostrar la importancia que cobró a lo largo de gran parte de la Segunda República española la peculiar política de la vivienda llevada a cabo por parte de la mayoría de las Corporaciones municipales y comisiones gestoras del Ayuntamiento de Castilleja del Campo. La medida adoptada era siempre la misma: la concesión gratuita del permiso y del terreno necesario para edificar un portal-vivienda en los autocalificados como terrenos de propios de El Prado de la Villa.

Palabras clave

Crecimiento urbano, Castilleja del Campo, alcalde, El Prado, desamortización, bienes comunales, Segunda República, política de vivienda, hacinamiento, Corporación municipal, comisión gestora, Partido Republicano Radical, elecciones, casco urbano, asentamiento, desmoche, revolución de octubre, gobernador civil, Ayuntamiento, Bienio social-azañista, Bienio radical-cedista, Frente popular.

Abstract

This communication tries to show the importance that the peculiar housing policy carried out by most of the municipal corporations and management commissions of the municipality of Castilleja del Campo accomplished throughout much of the Second Spanish Republic. The measure adopted was always the same: the free granting of the permit and the land necessary to build a house in the area called El Prado de la Villa.

Keywords

Urban growth, Castilleja del Campo, mayor, El Prado, disentailment, communal goods, Second Republic, housing policy, overcrowding, municipal corporation, management commission, Radical Republican Party, elections, urban area, settlement, dismissal, October revolution, civil governor, city council, Social-azañista Biennium, Radical-cedista Biennium, Popular Front.

Introducción

Entre todos los problemas de la vida cotidiana a los que los nuevos gobernantes republicanos de Castilleja del Campo intentaron hacer frente desde los albores del nuevo régimen en España (el desempleo, el abaratamiento de las subsistencias, las deficiencias sanitarias, las inaplazables mejoras en la educación, etc…) hubo uno que, a diferencia de lo que sucedió en otros municipios cercanos, requirió la adopción de soluciones efectivas e inmediatas por parte de estos. Este asunto, el de la vivienda o, mejor dicho, el de la falta de la misma, conformó una de las preocupaciones principales de la Corporación municipal republicana, constituyendo el foco de una de las medidas prioritarias del Ayuntamiento de Castilleja del Campo. Insistimos en que no tenemos noticia de que la problemática de la vivienda fuese atendida ni con iguales ni con parecidas medidas en los pueblos de su más inmediato contexto debido a que, con toda probabilidad, este asunto no alcanzó el grado de apremiante que en este municipio sevillano sufría a comienzos de la Segunda República española.

Pero, ¿qué sucedía exactamente en Castilleja del Campo a principios de los años treinta del siglo XX para tener que tomar medidas de forma inmediata y así paliar la falta de vivienda? Según Richard Barker, su casco urbano ocupaba, por aquel entonces, bastante menos espacio que en la actualidad y contaba con aproximadamente cien habitantes más,[1] lo que nos hace pensar (como era normal por aquel entonces en los pueblos y ciertos barrios populares de las ciudades) que las familias más humildes debieron vivir amontonados en corrales de vecinos o que los miembros de varias familias (nucleares) compartían el mismo domicilio.

Las cesiones de terreno que constantemente fueron aprobando la Corporación municipal de Castilleja del Campo en El Prado de

[1] BARKER, R. *El largo trauma de un pueblo andaluz: República, represión, guerra, posguerra.* Castilleja del Campo (Sevilla): Ayuntamiento de Castilleja del Campo, 2007, p. 34. Cfr. en base a la página web *www.ine.es*, Castilleja del Campo contaba en el año 1930 con 667 habitantes frente a 625 de la actualidad (2018), por lo que la diferencia sería algo menor que la apuntada por el referido autor.

la villa,[2] a beneficio de todos los vecinos que las fueron solicitando, aliviaron la referida excesiva concentración poblacional que sufría su casco urbano. La denominación (o topónimo) de El Prado de la villa a aquel lugar del término municipal de Castilleja del Campo nos puede inducir a pensar que se trataba de un tipo concreto de terreno. En concreto, nos induce a pensar lo que jurídicamente se denominaba bienes comunales, un terreno donde todo el vecindario tenía derecho a pastar con su ganado y/o a recolectar las plantas, el fruto de los arbustos o la leña que allí existiesen. Sin embargo, como muy bien apunta Richard Barker, muy probablemente la referida denominación fuese un vestigio histórico, una referencia a una extensión de tierra desamortizada (posiblemente en la conocida desamortización general de Madoz de 1855) y luego vendida a los antepasados de la condesa de las Atalayas.[3]



El Prado de Castilleja del Campo en la actualidad

[2] En la actualidad, todavía a esta parte del pueblo, que se extiende a ambos lados de la carretera general Sevilla-Huelva, se le sigue conociendo como El Prado.
[3] BARKER, R. *El largo trauma…*, *op. cit.*, p. 33.

Sea como fuere, fue allí, en El Prado, donde determinados vecinos, tras la pertinente concesión de terreno por el pleno municipal, pudieron empezar a construir la vivienda de su familia. Además, la cesión de terreno era lo suficientemente grande como para poder crear también una huerta, esencial para aliviar la economía familiar y surtir de ciertos tipos de alimentos a la familia, sobre todo, en periodo de mayor necesidad, que solía coincidir con las épocas de mayor desempleo estacional. Finalmente, estaba la necesidad del acceso al agua potable por parte de los que adquirieron parcelas en El Prado. Para solucionar tal asunto el alcalde protagonista de las cesiones de terrenos, José Ramírez Rufino, propuso en el pleno del 9 de abril de 1932 darles acceso a un cercano "… Pozo sito en la vía pública…".[4]

El papel del alcalde José Ramírez Rufino

Y es que, cuando se iniciaron las cesiones de terrenos en El Prado de la villa, encaminadas todas ellas a solucionar esta problemática (la de la falta de vivienda), José Ramírez Rufino llevaba siendo alcalde de Castilleja del Campo varios meses. En concreto, fue en la Sesión extraordinaria del 5 de junio de 1931, al igual que en los demás municipios del Campo de Tejada y el Bajo Aljarafe cuando, tras las correspondientes formalidades y al no haberse presentado protesta ni reclamación alguna a la junta municipal del censo electoral, se procedió a dar posesión en sus cargos a los concejales electos (véase tabla número 1), salidos de las urnas durante las elecciones municipales del 31 de mayo de 1931. Fue también en la referida reunión del pleno municipal cuando, por seis votos de siete, se acordó nombrar como alcalde a José Ramírez Rufino.[5]

José Ramírez Rufino, al igual que el resto de la primera Corporación municipal republicana en Castilleja del Campo era de Izquierda Republicana, fundamentalmente, el Partido Republicano Radical. Esta formación política fue, a principios de la Segunda Re-

[4] Archivo Municipal de Castilleja del Campo (AMCas), *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 9 de abril de 1932.
[5] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión extraordinaria del 5 de junio de 1931.

pública Española, el partido de carácter republicano más fuerte y con mayor representatividad en el contexto más inmediato a Castilleja del Campo.[6] Y es que fue el partido político que disputó principalmente al PSOE los gobiernos locales de muchos de los municipios andaluces.

Tabla n. 1

CORPORACIÓN MUNICIPAL DE CASTILLEJA DEL CAMPO
(desde junio de 1931 a octubre de 1934)

	Afiliación política	**Cargo municipal**	**Votos obtenidos**
José Ramírez Rufino	Izq. Rep. (PRR)	Alcalde-Presidente	6/7
Manuel Romero Rodríguez*	Izq. Rep. (PRR)	Regidor Síndico	6/7
Leocadio Ramírez Rufino	Izq. Rep. (PRR)	Depositario Municipal	¿
Manuel Mauricio Monge	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	
Manuel Tebas Escobar	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	
Miguel Monge Pérez	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	
Juan Calero Cuevas	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	

Fuentes: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión extraordinaria del 5 de junio de 1931, y Sesión ordinaria del 6 de junio de 1931, y también en: AMCas, *Actas Capitulares*, Legajo 27, Actas de votación y de escrutinio general de las elecciones del 31 de mayo de 1931; Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPS), Legajo 562 B, Expedientes electorales; y *BOP Sevilla*, 16-6-1931.
*En: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 27 de junio de 1931, se recoge la aceptación por el pleno municipal de la dimisión del regidor síndico Manuel Romero Rodríguez. Con posterioridad y, por unanimidad, se eligió para sustituirle al ya concejal Manuel Mauricio Monge: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 4 de julio de 1931.

Los primeros asentamientos en el Prado de la villa

Tras la proclamación en España de la Segunda República el 14 de abril de 1931 hubo que esperar varios meses, hasta comienzos del año siguiente, para que esta política municipal se pusiera en marcha. Concretamente, fue en la sesión plenaria del 23 de enero

[6] LORA VERA, José Antonio. *De la monarquía a la Segunda República en el Campo de Tejada y el Bajo Aljarafe sevillano (1930-1932).* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015, pp. 192 y 193, 197 y 198.

de 1932 cuando la Corporación municipal de Castilleja del Campo acordó conceder gratuitamente, por primera vez, el permiso y el terreno necesario para edificar un portal-vivienda (tal y como se le denominaba en las Actas capitulares) en los autocalificados como terrenos de propios del Prado de la villa a dos vecinos: José María Tebas Escobar y Antonio Cabrera Calvo. Sólo una semana después, el 30 de enero de 1932, el Ayuntamiento hizo lo propio con dos nuevos vecinos necesitados de vivienda: Manuel García Barrera y Lutgardo García Ramírez. Antes del frustrado golpe de Estado de Sanjurjo, en agosto de 1932, la Corporación municipal de Castilleja del Campo acordó conceder gratuitamente, en dos sesiones plenarias más, el permiso y el terreno necesario para edificar vivienda en el Prado a dos vecinos más: a Antonio Paniagua Rodríguez, el 6 de febrero de 1932, y a Vicente Monge Rodríguez, el 26 de junio del mismo año (véase tabla número 2).[7]

En síntesis, seis vecinos fueron los beneficiados en apenas seis meses gracias a esta original política municipal de acceso a la vivienda del Ayuntamiento de Castilleja del Campo la cual tenía, además, una consecuencia indirecta: la mejora sanitaria de los que seguían viviendo en el antiguo casco urbano del municipio. Y es que, poco a poco, se empezó a aliviar el hacinamiento de los que allí vivían compartiendo la misma casa.

Tabla n. 2

BENEFICIADOS POR LA CESIÓN DE TERRENOS EN EL PRADO EN LA PRIMERA PARTE DEL BIENIO SOCIAL-AZAÑISTA
(abril de 1931 a agosto de 1932)

Vecino	**Fecha de la cesión (sesión plenaria)**
José María Tebas Escobar	23/1/1932
Antonio Cabrera Calvo	23/1/1932
Manuel García Barrera	30/1/1932

[7] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 23 y 30 de enero, 6 de febrero, y 25 de junio de 1932.

Lutgardo García Ramírez	30/1/1932
Antonio Paniagua Rodríguez	6/2/1932
Vicente Monge Rodríguez	25/6/1932

Fuente: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 23 y 30 de enero, 6 de febrero, y 25 de junio de 1932.

Los asentamientos en El Prado durante la segunda mitad del Bienio Social-Azañista

Mientras José Ramírez Rufino fuera el primer edil castillejino, que lo fue hasta el 14 de octubre de 1934 cuando él y toda su Corporación municipal fue destituida por lo que se conoce como un *desmoche*,[8] como más adelante veremos, las cesiones de viviendas en El Prado, así como el resto de políticas reformistas y sociales que estaban llevando a cabo, siguieron hacia adelante.

De esta manera, durante la segunda etapa del Bienio social-azañista, la Corporación municipal de Castilleja del Campo acordó, a lo largo de cinco sesiones plenarias más, conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar una vivienda en El Prado a siete vecinos en total (véase tabla número 3).[9] A José Tebas Rodríguez, José Pérez Rodríguez, y Manuel Rodríguez Monge se les concedió en sesiones plenarias diferentes, celebradas estas entre enero y febrero de 1933; mientras que a Manuel Fernández Luque y a Francisco Luque Delgado les concedieron terrenos en la sesión plenaria del 4 de marzo de 1933, y a Manuel Muñoz Reinoso y Francisco Reinoso Monge se los cedieron en la del 13 de mayo (del mismo año).

[8] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión extraordinaria del 14 de octubre de 1934.
[9] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 14 de enero, 18 y 25 de febrero, 4 de marzo y 13 de mayo de 1933.

Tabla n. 3

BENEFICIADOS POR LA CESIÓN DE TERRENOS EN EL PRADO EN LA SEGUNDA PARTE DEL BIENIO SOCIAL-AZAÑISTA
(agosto de 1932 a noviembre de 1933)

Vecino	Fecha de la cesión (sesión plenaria)
José Tebas Rodríguez	14/1/1933
José Pérez Rodríguez	18/2/1933
Manuel Rodríguez Monge	25/2/1933
Manuel Fernández Luque	4/3/1933
Francisco Luque Delgado	4/3/1933
Manuel Muñoz Reinoso	13/5/1933
Francisco Reinoso Monge	13/5/1933

Fuente: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 14 de enero, 18 y 25 de febrero, 4 de marzo y 13 de mayo de 1933.

Aparte de estas, se produjeron a finales de marzo de 1933 otra serie de cesiones de terreno en el Prado de la villa de Castilleja del Campo con el objetivo de proceder a la ampliación de las casas-habitación de cuatro vecinos: Manuel Fernández Muñoz, José Larra Moreno, Jacinto Tebas Rodríguez, y Antonio Cabrera Calvo.[10] Todos ellos, excepto José Larra Moreno, en agradecimiento por estas nuevas cesiones gratuitas de terrenos, hicieron un donativo para la adquisición de libros. Por un valor de 25 pesetas cada uno fueron los donativos de libros de los señores Manuel Fernández Muñoz y Jacinto Tebas Rodríguez, y por un valor de 12,50 pesetas fue el donativo para libros del señor Antonio Cabrera Calvo.[11]

[10] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 25 de marzo de 1933.
[11] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 15 de abril de 1933.

El declive de la política de vivienda a lo largo del Bienio radical-cedista

Durante el Bienio radical-cedista, y mientras José Ramírez Rufino no fuera destituido, la Corporación municipal de Castilleja del Campo acordó conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar viviendas en los terrenos municipales de propios del Prado a tres vecinos más (véase tabla número 4).[12] A cada uno de ellos se le concedió la referida edificación en una sesión plenaria diferente: a Antonio Delgado el 25 de noviembre de 1933, a Manuel Gómez Álvarez el 10 de febrero de 1934, y a Manuel Monge Romero el 13 de octubre de 1934, justo el día antes de la destitución del alcalde y el *desmoche* de la Corporación municipal electa el 31 de mayo de 1931.

Tabla n. 4

BENEFICIADOS POR LA CESIÓN DE TERRENOS EN EL PRADO EN EL BIENIO RADICAL-CEDISTA
(noviembre de 1933 a febrero de 1936)

Vecino	Fecha de la cesión (sesión plenaria)
Antonio Paz Delgado	25/11/1933
Manuel Gómez Álvarez	10/2/1934
Manuel Monge Romero	13/10/1934

Fuentes: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 25 de noviembre de 1933, del 10 de febrero y 13 de octubre de 1934.

Además, la Corporación municipal de Castilleja del Campo previa al desmoche del 14 de octubre de 1934 acordó conceder permiso y terrenos al vecino Joaquino Calvo Cruz con el objetivo de proceder a la construcción de "… una choza para vivienda en los terrenos propios de este Ayuntamiento denominados trascorral

[12] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 25 de noviembre de 1933, del 10 de febrero y 13 de octubre de 1934.

de los Tinahones…”.[13] Con posterioridad al referido acontecimiento, la nueva Corporación municipal de Castilleja del Campo resolvió la venta, tras la pertinente tasación por parte de una comisión establecida al efecto, de una parcela de trescientos metros cuadrados de los terrenos de propios de El Prado por trescientas pesetas. En dicha parcela irían dos aparatos eléctricos surtidores de gasolina.[14]



Surtidor de combustibles de Castilleja del Campo en los años 50

El desmoche del 14 de octubre de 1934 tuvo lugar, y acabó con la gestión de José Ramírez Rufino y su equipo de gobierno al frente del Ayuntamiento de Castilleja del Campo. Pero, ¿cuál fue el origen de dicha destitución (entre muchas otras que tuvieron lugar a lo largo y ancho de la geografía nacional)? Fue la Revolución de octubre de 1934, la cual había tenido lugar apenas nueve días antes, es decir, el 5 de octubre de 1934. Tras ella tuvo lugar la segunda gran oleada de destituciones o desmoches de las Corporaciones municipales surgidas de las elecciones del 31 de mayo de 1931, que afectó a tantos y tantos pueblos de la geografía nacional, entre ellos los pueblos cercanos (a Castilleja del Campo) de las provincias de Huelva y de Sevilla.

[13] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 6 de octubre de 1934.
14 AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 28 de diciembre de 1934.

En Castilleja del Campo, en la sesión plenaria del 14 de octubre de 1934, su Ayuntamiento, bajo la presidencia del delegado gubernativo, José Manuel Nogales y Camacho, sufrió su primer desmoche (no ya del Bienio radical-cedista sino de toda la Segunda República española), tomando posesión del cargo de concejal interino todos los miembros (un total de siete) de su Corporación municipal (véase tabla número 5).[15]

Tabla n. 5

EL DESMOCHE TRAS LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE DE 1934 EN CASTILLEJA DEL CAMPO

Concejales salientes*	**Afiliación política**	**Cargo municipal**	**Concejales entrantes**
José Ramírez Rufino	Izq. Rep. (PRR)	Alcalde-Presidente	Manuel Romero Rodríguez
Manuel Mauricio Monge**	Izq. Rep. (PRR)	Regidor Síndico	Francisco Rodríguez Luque
Leocadio Ramírez Rufino	Izq. Rep. (PRR)	Depositario Municipal	Cecilio Rodríguez Monge
Manuel Mauricio Monge	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	David Muñoz Luque
Manuel Tebas Escobar	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	Antonio Rodríguez Fernández
Miguel Monge Pérez	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	Antonio Rodríguez Luque
Juan Calero Cuevas	Izq. Rep. (PRR)	Concejal	Enrique López Luque

Fuentes: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones extraordinarias del 5 de junio de 1931 y del 14 de octubre de 1934, y Sesión ordinaria del 6 de junio de 1931. También en: AMCas, *Actas Capitulares*, Legajo 27, Actas de votación y de escrutinio general de las elecciones del 31 de mayo de 1931; ADPS, Legajo 562 B, Expedientes electorales; y *BOP Sevilla*, 16-6-1931.

*Cargos en base a la Sesión extraordinaria del 5 de junio de 1931, y Sesión ordinaria del 6 de junio de 1931.

**Con posterioridad en: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 4 de julio de 1931.

[15] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión extraordinaria del 14 de octubre de 1934.

El impulso final a la política de la vivienda en El Prado durante el Frente Popular

Durante la última etapa de la Segunda República española, el periodo del Frente Popular, se volvió a atender desde la Corporación municipal de Castilleja del Campo esta necesidad básica de su población: la posibilidad de acceder a un terreno para poder edificar una vivienda. Pero antes, para que esto tuviese lugar, fue necesario que los vencedores de las elecciones a Cortes de febrero de 1936 procedieran inmediatamente a hacerse con el control de los Ayuntamientos de la geografía nacional. Lo primero que se hizo fue suspender las comisiones gestoras nombradas durante el Bienio radical-cedista, enviándose a los pueblos delegados gubernativos facultados para la creación de nuevas comisiones gestoras.[16] Francisco Espinosa Maestre defiende que, a escala nacional, y dependiendo de una serie de factores, desde la actitud del Gobierno civil hasta las características políticas de cada localidad, las nuevas gestoras municipales oscilaron entre repetir, más o menos fielmente, la composición de las Corporaciones municipales nacidas de las elecciones municipales del 31 de mayo de 1931,[17] hasta reformarlas adaptándolas a la nueva relación de poder entre los partidos vencedores en las elecciones generales del 16 de febrero de 1936 (la coalición electoral de partidos de centro-izquierda del Frente Popular).[18]

Tabla n. 6

EL DESMOCHE FRENTE-POPULISTA EN CASTILLEJA DEL CAMPO

Concejales salientes*	**Cargo municipal**	**Concejales entrantes**
Manuel Romero Rodríguez	Alcalde-Presidente	José Ramírez Rufino

[16] ESPINOSA MAESTRE, Francisco. *La Guerra Civil en Huelva*. Huelva: Diputación Provincial, 1996, p. 46.
[17] Recordemos que estas fueron las únicas celebradas durante los cinco años que duró la Segunda República (si tenemos en cuenta el carácter complementario de las parciales de 1933).
[18] ESPINOSA MAESTRE, F. *La Guerra Civil…*, *op. cit*., p. 47.

Francisco Rodríguez Luque	Regidor Síndico	Manuel Mauricio Monge
Cecilio Rodríguez Monge	Depositario Municipal	Leocadio Ramírez Rufino
David Muñoz Luque	Concejal	Miguel Monge Pérez
Antonio Rodríguez Fernández	Concejal	Manuel Tebas Escobar
Antonio Rodríguez Luque	Concejal	¿
Enrique López Luque	Concejal	¿

Fuente: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones extraordinarias del 14 de octubre de 1934, del 20 de febrero de 1936; y Sesión ordinaria del 25 de marzo de 1936.

*En base a la Sesión extraordinaria del 13 de marzo de 1935.

Pero, ¿qué sucedió concretamente en el caso de Castilleja del Campo? Aquí su Ayuntamiento acordó, en la sesión extraordinaria del 20 de febrero de 1936, hacer cumplir el telefonema enviado por el señor gobernador civil de Sevilla ese mismo día en el que se ordenaba "… la reposición del Ayuntamiento anterior…". Aun así, lo allí recogido no se cumplió en sentido estricto ya que tomaron posesión del cargo de concejal interino sólo cuatro señores en vez de los siete que le correspondía a esta Corporación municipal.[19] Más tarde, en la sesión plenaria del 25 de marzo de 1936, y a petición del propio interesado "… se acordó por unanimidad que a partir del día de hoy se considere a Don Manuel Tebas Escobar como reintegrado a su cargo de Concejal de este Ayuntamiento…" (véase tabla número 6).[20]

Una vez que el señor José Ramírez Rufino recuperó la Alcaldía en Castilleja del Campo fue cuando su "nueva" Corporación municipal volvió a acordar, esta vez a lo largo de cinco sesiones plenarias, conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar un portal vivienda en los terrenos municipales de propios de El Prado de la villa a total de veinte vecinos más, muchos más que en ninguna de las etapas anteriores de la Segunda República española

[19] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión extraordinaria del 20 de febrero de 1936.
[20] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesión ordinaria del 25 de marzo de 1936.

(véase tabla número 7),[21] y además, en tiempo récord, en apenas tres meses.

Como podemos observar, en dos de las referidas cinco sesiones plenarias del periodo del Frente Popular tuvo lugar la concesión de una única cesión de terrenos para la construcción de viviendas en El Prado de Castilleja del Campo: en la del 5 de marzo de 1936, cuando le fue concedido un terreno a Felipe Muñoz Caraballo; y en la del 1 de abril de 1936, cuando le fue concedido otro a Manuel Moreno García.

Por otro lado, en las otras tres sesiones plenarias del periodo del Frente Popular tuvieron lugar la concesión de cinco, seis y hasta siete cesiones de terrenos para la construcción de viviendas en El Prado de Castilleja del Campo. Las primeras cinco cesiones se produjeron en la sesión plenaria del 25 de marzo de 1936; las referidas seis cesiones, que además fueron cronológicamente las últimas, tuvieron lugar en el pleno del 5 de junio del mismo año; y, finalmente, el 15 de abril de 1936 se produjeron siete cesiones de terrenos para la construcción de viviendas en El Prado.

Tabla n. 7

BENEFICIADOS POR LA CESIÓN DE TERRENOS EN EL PRADO DURANTE EL FRENTE POPULAR
(de febrero a julio de 1936)

Vecino	**Fecha de la cesión (sesión plenaria)**
Felipe Muñoz Caraballo	5/3/1936
Antonio Luque Romero	25/3/1936
Manuel García Ramírez	25/3/1936
José Fernández Luque	25/3/1936
Manuel Rivera Gómez	25/3/1936

[21] AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 5 y 25 de marzo, del 15 de abril y del 5 de junio de 1936; y Sesión extraordinaria del 1 de abril de 1936.

Magdalena Bernal Méndez	25/3/1936
Manuel Moreno García	1/4/1936
Manuel Muñoz Caraballo	15/4/1936
Leovigildo Monge Pérez	15/4/1936
Cándido Luque Rodríguez	15/4/1936
Juana Mantero Manuel	15/4/1936
Juan Garrido Cruz	15/4/1936
José Pérez Reinoso	15/4/1936
Miguel Monge Pérez	15/4/1936
José Luque Romero	5/6/1936
Juan Antonio Tebas Rodríguez	5/6/1936
Gregario Limón Mojarro	5/6/1936
Rafael Morera Espinosa	5/6/1936
Juan Duque Ramírez	5/6/1936
Enrique Monge Escobar	5/6/1936

Fuente: AMCas, *Actas Capitulares*, Sesiones ordinarias del 5 y 25 de marzo, del 15 de abril y del 5 de junio de 1936; y Sesión extraordinaria del 1 de abril de 1936.

Conclusiones

En primer lugar, en cuanto a lo que sería la evolución puramente cuantitativa en la concesión gratuita del permiso y la cesión del terreno necesario para edificar un portal vivienda en los terrenos municipales de propios de El Prado que se desarrolló en Castilleja del Campo a lo largo de gran parte de la Segunda República, esta fue, en síntesis, la que a continuación detallamos.

Solamente hasta el frustrado golpe de Estado de Sanjurjo (agosto de 1932) se acordó conceder permiso y ceder el terreno necesario a un total de seis vecinos en cuatro sesiones plenarias. Durante lo que fue la segunda etapa del Bienio social-azañista apenas aumentó el ritmo, ya que se acordó, a lo largo de cinco sesiones

plenarias, conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar un portal vivienda en El Prado a siete vecinos en total. Aunque también es verdad que, por otro lado, se realizaron cesiones de más terreno en El Prado para proceder a la ampliación de las casas-habitación de cuatro vecinos que ya las poseían con anterioridad.

Ya durante el Bienio radical-cedista, concretamente antes del desmoche del Ayuntamiento de Castilleja del Campo el 14 de octubre de 1934, el ritmo de concesión de terrenos se frenó, y sólo se acordó conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar un portal vivienda en El Prado a tres vecinos que, como todos los anteriores, lo solicitaron previamente en el Ayuntamiento.

Finalmente, durante el periodo del Frente Popular, la "nueva" Corporación municipal izquierdista de Castilleja del Campo acordó, en cinco sesiones plenarias, conceder gratuitamente permiso y el terreno necesario para edificar un portal vivienda en los terrenos municipales de propios de El Prado a un total de veinte vecinos, muchos más que en ninguna de las etapas anteriores de la Segunda República, o incluso más que en todas ellas juntas.

En total, y a lo largo de toda la Segunda República Española (1931-1936), se concedió terreno en El Prado de la villa así como el permiso necesario para edificar un portal vivienda a un total de treinta y seis vecinos, es decir, a treinta y seis familias, las cuales pudieron mejorar sus condiciones de habitabilidad.

Y es que, en segundo lugar, poco a poco se empezó a aliviar el hacinamiento de los que en el antiguo casco urbano de Castilleja del Campo vivían compartiendo la misma casa al tener alquilada, como era normal en la época, una casa-habitación. Esta era una circunstancia habitual en las familias más humildes, sobre todo, si eran matrimonios jóvenes y con hijos pequeños (que todavía eran niños). Y es que la falta de ingresos, o los muy bajos ingresos económicos, de los que disponían no les permitía acceder a un techo con mejores condiciones ni de espacio ni de salubridad. Con esto, se alivió la excesiva concentración poblacional que sufría el casco urbano del

pueblo ya que en El Prado empezaron a construirse de forma decisiva viviendas, y se crearon incluso huertas al sobrar terreno después de edificar la nueva vivienda.

Y, finalmente, no nos cabe la menor duda, de que esta peculiar política de vivienda del Ayuntamiento republicano (de izquierdas) de Castilleja del Campo, aparte de que supuso un gran alivio para muchas familias castillejinas, puede ser calificada, hoy en día, como una de sus medidas sociales fundamentales**.** Y es que fue una política prioritaria, tomada además para atajar una de las necesidades básicas de la población local de Castilleja del Campo: la falta de terreno, así como de permiso para edificar una casa donde vivir, donde habitar una familia con independencia y dignidad. Esta es, sin lugar a dudas, una política al nivel de otras que se llevaron a cabo por el mismo periodo en la localidad: la lucha contra el desempleo, el abaratamiento de las subsistencias, la mejora de las deficiencias sanitarias, las mejoras en la educación, etc...

PROYECTOS DE INTERVENCIÓN DE LA COMISIÓN DIOCESANA DE ARTE EN 1938

Intervention projects of the Diocesan Art Commission in 1938

Yedra María GARCÍA SÁNCHEZ

Resumen

El Arzobispado de Sevilla crea en septiembre de 1938 la Comisión Diocesana de Arte Religioso. En este trabajo analizamos los diferentes proyectos que asesoran antes de finalizar el año. La documentación escrita, que se conserva en la sección José Hernández Díaz del Archivo General de Andalucía, nos acercará a conocer la historia, organización, criterios y metodología de este organismo.

Palabras clave

Patrimonio, conservación, restauración, bienes eclesiásticos, criterios, metodologías.

Abstract

The Archbishopric of Seville created in September 1938 the Diocesan Commission of Religious Art. In this work we analyze the different projects that advise by the end of the year. The written documentation, that is preserved in the José Hernández Díaz section, in the General Archive of Andalusia, will help us closer to know the history, organization, criteria and methodology of this organism.

Keywords

Heritage, conservation, restoration, ecclesiastical heritage, criteria, methodologies.

Introducción

En julio de 1936, se inicia en nuestro país un conflicto bélico que se prolongará durante tres años. El general jefe de la 2ª división militar en Sevilla, creará de manera provisional la Junta Conservadora del Tesoro Artístico[1] formada por profesionales de diferentes disciplinas, siendo un organismo que valorará las pérdidas patrimoniales, documentando todo su trabajo a través de imágenes, inventarios e informes muy completos.

Ante los buenos resultados del trabajo de esta entidad, el Arzobispado de Sevilla fue consciente de la necesidad de dotar a su institución de un organismo de estas características, pero supervisado y gestionado por la Iglesia católica. El 22 de septiembre de 1938, el cardenal arzobispo crea la Comisión Diocesana de Arte religioso.[2] El funcionamiento será a través de la secretaría de Cámara y Gobierno, cada proyecto es analizado por la Comisión, que entregará sus propuestas y conclusiones al prelado, quien es el encargado de rechazar o aprobar las intervenciones teniendo en cuenta esas observaciones.

La Comisión Diocesana de Arte religioso

A continuación, transcribimos y comentaremos las actuaciones que la Comisión Diocesana de Arte realizó en 1938 y la soluciones que plantean en sus informes en los diferentes casos: aprobación, supervisión de nuevos proyectos, repercusiones, incidencias, instancias y decretos.

El primer caso que se le plantea está fechado el 29 de septiembre, una semana después de su creación y será la propuesta de modificación del paso procesional del Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana:

[1] Para más información sobre este organismo *vid.* GARCÍA SÁNCHEZ, Yedra María. *Memorias del ayer. El Arzobispado de Sevilla: conservación y restauración en la Iglesia de la Asunción de Cantillana 1936-2010.* [Berlín]: Publicia, 2015, pp. 73-86.
[2] *Ibíd.*, pp. 173-179.

> "El Imo. Sr. Vicario General del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 29 de Septiembre de 1938 = por recibida la precedente instancia. = Envíese la fotografía del Boceto del paso de la tercera Caída de la Hermandad del Ssmo. Cristo de la tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza canónicamente establecida en la Iglesia de San Jacinto de Triana, al S. D. José Hernández Díaz. Profesor de la Universidad y Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, para que nos informe cuando se le ofrezca y parezca sobre el mencionado boceto en orden a si merece o no la aprobación por parte de esta Jurisdicción Eclesiástica (…)". [3]

La Comisión Diocesana de Arte redacta la siguiente respuesta:

> "En contestación al decreto del Ilmo. Sr. Vicario General del Arzobispado, fecha 29 del pasado septiembre, en que se solicita del que suscribe informe sobre el boceto del nuevo paso que proyecta ejecutar la cofradía del Santísimo Cristo de las tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza, cumple manifestar lo que sigue: El ponente ha estudiado una fotografía de dicho boceto que le fue remitida por el precitado señor Vicario y la reproducción publicada en el número del Correo de Andalucía correspondiente al 21 del referido mes que muestran dos aspectos de la obra y no pudiendo formar juicio de la visión de las mismas ha examinado dicho boceto en el estudio de su autor Sr. Castillo Lastrucci. La composición de dicho Misterio ha de ser figura principal la actual imagen de Ntro. P. Jesús Nazareno que venera como Titular dicha Cofradía, debiendo sustituirse la del Cirineo que hasta ahora ha compuesto con la anterior escultura el primero de los pasos con que la referida Hermandad hace estación de penitencia en la Semana Santa.
> Ha sido deseo expreso de la aludida Corporación que figuren en el Misterio una figura ecuestre de soldado dejando lo demás al libre arbitrio del artista. Expuestos los hechos que anteceden y que se juzgan precisos para la formación de juicio deben hacerse consideraciones de diverso tipo sobre la obra a examinar.
> Desde el punto de vista estético la obra ha sido concebida con el sentido histórico que impuso la segunda mitad del pasado siglo en conjuntos farragosos, afectados, sumamente complicados y faltos en una palabra de la sencillez que debe ser características de toda obra de arte como clara manifestación de la verdad que encarna; ello además de no encuadrar con las escenas pasionistas, contrasta vivamente con las composiciones

[3] ARCHIVO GENERAL DE ANDALUCÍA (AGA), Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Se solicita envío de fotografía del boceto del paso de la tercera Caída de la Hermandad del Ssmo. Cristo de la tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza. Sevilla, 29 de septiembre de 1938".

estéticas de nuestra Edad de Oro, modelo acabado de ponderación, claras manifestaciones del tema representa y dechados de buen gusto. Sobre todo ello la obligada presencia de la figura ecuestre en el Misterio determina un desequilibrio en la combinación de masas que pone aún más de manifiesto el excesivo movimiento del grupo. A una escena como es la Tercera caída de Jesús, dramática en extremo, es cierto, más de simbolismo tan profundo que invita a los fieles a recogerse y meditar- fin primordial de los pasos de Nuestra Semana Mayor- todo lo expuesto lejos de beneficiarla se puede afirmar que desvirtúan el objeto que con el Misterio debe aspirarse a conseguir. Hay además, Ilmo. Señor, razones de otro tipo que pueden ser traídas a colación en el presente informe:

Si en los diversos momentos de la pasión hay escenas que exigen una composición histórica, figuran otras que basta con la representación de Jesús, divino protagonista de todas ellas. A estas últimas pertenece a juicio del que suscribe la interpretación escultórica en paso de Semana Santa de la Tercera Caída del Redentor. Ella sola, sin necesidad de esculturas que completen el tema, es suficientemente elocuente para despertar en el ánimo de los fieles los sentimientos que la Iglesia aviva y purifica. Es más, creemos que se trata de una escena que se presta a maravilla a conseguir el fin que persiguen nuestros "pasos" o sea, mostrar a Jesús en la actitud patética apropiada a la advocación y el pueblo fiel viviendo con El en plena realidad el momento histórico a que corresponde.

Por ello pretender complicar con figuras una escena que exige la divina unilateralidad del Redentor, es desvirtuar el sentido que presenta y quizás conseguir que puedan importancia la figura que necesariamente ha de ser la fundamental.

Por último, la devota figura de Jesús que venera dicha Cofradía perdería quizás en interés emotivo al formar parte del complicado con junto que se proyecta.

Por lo expuesto el ponente cree que debe ser respetado el Misterio tal y como hasta ahora se ha venerado, sustituyendo en todo caso la escultura del Cirineo que desmerece en interés al Nazareno. La Comisión Diocesana de Arte Religiosa, de la que me honro en formar parte decidirá con su superior criterio, y propondrá definitivamente a V.S.I.

Esta ponencia fue aprobada unánimemente y en su integridad en sesión de 21 de octubre de 1938, presidida por el Sr. Cardenal (nota manuscrita en el margen inferior)".[4]

[4] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Contestación al decreto del Ilmo. Sr. Vicario General del Arzobispado, en que se solicita del que suscribe informe sobre el boceto del nuevo paso que proyecta ejecutar la cofradía del Santísimo Cristo de las tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza. Sevilla, 21 de octubre de 1938".

El detallado informe nos pone de manifiesto la profesionalidad de la Comisión, como se implica en ofrecer una respuesta objetiva a partir de la documentación consultada: imágenes, artículos de periódicos, incluso visitas al taller del escultor. Todos tenemos en nuestra mente la composición actual del paso procesional del Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana, donde la figura del romano tiene especial relevancia conforme a la imagen de Jesús, sin dudas, "Triana is different".



Figura 1. Paso de la Tres Caídas, hacia 1943

Hay que esperar a finales de octubre de 1938, para que el Arzobispado presente a la Comisión un nuevo asunto, en este caso estará relacionado con la aprobación de la calidad artística de una obra y su bendición:

> "El Ilmo. Sr. Vicario General del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 24 de Octubre de 1938= Rogamos a los Sres Don Nicolás Díaz Molero y Don José Hernández Díaz que en cumplimiento del artículo 3º del Capítulo II de la Comisión

Diocesana de Arte Religioso[5] tengan las bondad de informarnos sobre la nueva Imagen de Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza[6] adquirida por la Hermandad del mismo nombre, hoy provisionalmente establecida en la Iglesia de Santiago de esta Ciudad, en orden a sí es digna de ser bendecida y expuesta a la veneración publica de los fieles. Lo decretó y formo el Imo. Sr. Vicario General del Arzobispado, de que certifico. = Dr. Jerónimo Armario= Dr. Miguel Bernal=.Canc= Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario general del Arzobispado, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 24 Octubre de 1938 Sr. Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión de Arte Religioso".[7]

D. José Hernández Díaz recibirá también una notificación de un amigo:

"27 de octubre de 1938. Sr. Don José Hernández Díaz. Estimado amigo: Vienen de la Hermandad de Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza a recabar la autorización para bendecir la Imagen de Ssma, Virgen Titular de la Cofradía, que desean llevar a efecto el domingo próximo día 30 de los corrientes. La quieren celebrar solemnísimamente y tiene y tiene ya repartidas las invitaciones incluso al General Varela.

Se les ha dicho que está en tramitación y que vuelvan mañana, ya que el sábado es día de fiesta oficial. Si le es posible, ruego a V. en nombre mío y del Sr. Vicario se ponga al habla con Don Nicolás Días Molero, y …si fuere factible enviaran el informe o esta tarde o mañana por la mañana, a fin de que cuando venga la Hermandad se les pueda tener resuelto el asunto. Pero repito que esto es si les es posible, pues es caso contrario…que sufran las consecuencias de haber acudido tan tarde a pedir la licencia. La imagen está todavía en casa del escultor calle Pastora de Gayangos, estudio del Sr. Fernandez Andes. Muchas gracias

[5] "Capítulo II. Atribuciones de la Comisión. No se deberá construir ninguna imagen nueva sin que el boceto o la fotografía de la misma, o el pensamiento del artista, dado a conocer por los medios que le sean posibles, sean conocidos o aprobados por la Comisión, y si se construye o adquiere no se podrá exponer a la pública veneración de los fieles sin que sea aceptada por la Comisión la nueva imagen, estudiándola directamente o al menos mediante una fotografía". *Vid.* ARZOBISPADO DE SEVILLA. "Sesión extraordinaria de la Comisión diocesana de Arte religioso" en *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla,* 1938, T. LXXXI, p. 441.

[6] La imagen de Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza es una imagen de candelero de tamaño natural realizada en 1938 por José Fernández Andes para la Hermandad de San Roque de Sevilla. Sustituyó a la antigua Virgen de Gracia de Blas Molner y desapareció en el incendio de 1936. *Vid.* "Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza". [en línea]. [Consulta: 23-02.2023]. Disponible en: hermandadsanroque.com

[7] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Informar sobre la nueva Imagen de Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza adquirida por la Hermandad del mismo nombre, establecida en la Iglesia de Santiago en orden a sí es digna de ser bendecida y expuesta a la veneración publica de los fieles Sevilla, 24 de Octubre de 1938".

> Don José y cuando guste a su afmo. Amigo y s.s. que le distingue y estima. (firma Manuel Rubio).”[8]

Se denota cierto descontento por la premura con la que quieren resolverse las cosas. Finalmente, la imagen de Nuestra Señora de Gracia y Esperanza sería bendecida el 30 de octubre de 1938 en la iglesia de Santiago.



Figura 2. Nuestra Señora de Gracia y Esperanza



Figura 3. Nuestra Señora del Refugio

En noviembre, la Comisión se encarga de supervisar un nuevo proyecto, la talla de la imagen de Nuestra Señora del Refugio:

> “El Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 17 de Noviembre de 1938 por recibida la presente instancia, y de conformidad con los dispuesto en el reglamento de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, rogamos a los Srs. Vocales de la misma Don Santiago Martínez y Don José Hernández Díaz, para que de común acuerdo y como ponencia de la Comisión dictamine sobre la restauración llevada a efecto por el escultor Sr. Don Sebastián Santos, calle Morgado, número uno de esta Ciudad de Sevilla en la imagen de Ntra. Sra. del Refugio, perteneciente a la Cofradía del mismo nombre

[8] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. “Autorización de la Hermandad para bendecir la Imagen de Ssma, Virgen Titular de la Cofradía. 27 de octubre de 1938”.

> de la Parroquia de San Bernardo de Sevilla manifestándonos en el mismo dictamen, si la Imagen ha quedado en condiciones dignas de ser nuevamente bendecida y expuesta a la pública veneración de los fieles.= Lo decreto y firma el Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado de que certifico. = Dr. Jerónimo Armario= Dr. Miguel Bernal= Sec. Canc.=. Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 17 de Noviembre de 1938. Sr. Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión diocesana de arte religioso Sevilla".[9]

La ejecución de la obra y su exposición a veneración de los fieles obtendrán una respuesta afirmativa, pero manifestando desavenencia en ciertos criterios artísticos que no llega a exponer:

> "Ilmo. Sr. Vicario General del Arzobispado. El que suscribe, designado por V.S.I para formar parte de la ponencia que informe sobre la restauración efectuada en la imagen de Nuestra Señora del Refugio,[10] venerada en la parroquia de San Bernardo de esta ciudad, tiene el honor de exponer: Que ha estudiado dicha escultura en el taller del artista D. Sebastián Santos y ha conocido haberse ejecutado de obra nueva la mascarilla y las manos, por convertir así a los intereses del culto. Del examen efectuado deduce que es obra digna de exponerse a la publica veneración aún cuando reserva su criterio sobre alguno de sus pormenores artísticos. Sevilla 23 de noviembre de 1938. III Año Triunfal".[11]

Nuestra Señora del Refugio de la Hermandad de San Bernardo sería bendecida el 1 de enero de 1936 por el señor don Pedro Segura y Sáenz, cardenal arzobispo de Sevilla.[12]

La Comisión Diocesana también se traslada *in situ*, para valorar el estado de conservación de las obras a causa de accidentes, la descripción de los hechos resulta curiosa:

[9] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Dictaminar sobre la restauración llevada a efecto por el escultor Sr. Don Sebastián Santos, calle Morgado, número uno de esta Ciudad de Sevilla en la imagen de Ntra. Sra. del Refugio. Sevilla, 17 de noviembre de 1938".

[10] La imagen de Ntra. Sra. del Refugio, obra de D. Sebastián Santos, sustituyó a la desaparecida en el incendio del 18 de julio de 1938 en la Iglesia de San Bernardo. Se atribuía indistintamente a Cristóbal Ramos y a La Roldana. *Vid.* [en línea]. [Consulta: 29-01-2023]. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Cristo-Salud-Virgen-Refugio-san-bernardo-destruidos-1936_0_1552046487.html

[11] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Estudio sobre la restauración efectuada en la imagen de Nuestra Señora del Refugio. Sevilla 23 de noviembre de 1938".

[12] *Vid*. https://www.hermandaddesanbernardo.com/imagenes-titulares/

> "En cumplimiento del encargo recibido de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, para comprobar los destrozos ocasionados en una imagen de Crucificado que se venera en la iglesia parroquial de Santa Ana de esta ciudad, tengo el honor de exponer lo que sigue: En el retablo existente en la sacristía de la referida iglesia, se hallaba colocada desde hace muchos años una imagen de Crucificado que además de su devota expresión posee caracteres de gran interés artístico por haber sido tallada en el Bajo renacimiento. Dicha escultura fue ejecutada para servir de remate al Monumento Eucarístico de Semana Santa que poseía dicho templo, y que en la actualidad no se utiliza. Con ocasión de las conferencias religiosas pronunciadas en la aludida parroquia con motivo de la campaña Pro Santificación de la Fiestas, celebradas devuelta a su lugar nos informan que se rompió inesperadamente la cuerda que los sostenía y, al faltarle apoyo, la cruz plana en que está clavada la figura se rompió por su base y la imagen cayó sobre el pavimento. La cabeza ha quedado separada del cuerpo, quebrado el brazo por el codo, rotos varios dedos de ambas manos y seccionadas en chaflán las extremidades inferiores, por las piernas. Debo hacer constar asimismo que la rotura de las citadas piernas debe ser antigua, al menos la izquierda.
> Urge, Iltmo. Sr., proceder a la recomposición de la Imagen, que por otra parte entiendo no debe ofrecer grandes dificultades. Por último, los restos de la citada escultura han quedado decorosamente custodiadas en una capilla del referido templo. Es cuanto tiene que exponer el que suscribe. Sevilla 30 de noviembre de 1938. III Año Triunfal. ILTMO. SR. VICARIO GENERAL DEL ARZOBISPADO".[13]

Incluso los propios miembros de la Comisión, en sus visitas a los templos, se convierten en guardianes de ese patrimonio religioso y si observan alguna degradación en una obra lo hacen saber a sus superiores:

> "El que suscribe, vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, tiene el honor de exponer: Que ha examinado una interesantísima tabla representando a Santa Lucia, que se halla en la iglesia parroquial de Santa Ana de esta ciudad, obra de un manierista del siglo XVI, y ha podido advertir que la madera acusa un grado pronunciado de alabeamiento que pone en peligro tan notable obra artística si no se acude rápidamente a remediarlo, Entiende el firmante que sería conveniente dirigirse al sr. Cura párroco estimulándose a la reparación de dicha obra, cuyo coste cree en principio que no será de gran consideración. Sin embargo V.S.I.

[13] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Comprobación por la Comisión de los destrozos ocasionados en una imagen de Crucificado de la Parroquia de Santa Ana. Sevilla, 30 de noviembre de 1938".

con superior criterio decidirá. Sevilla 30 de noviembre de 1938. ILTMO. SR. VICARIO GENERAL DEL ARZOBISPADO."[14]

La Comisión sigue gestionando el proyecto de restauración de la imagen de Cristo crucificado de la parroquia de Santa Ana:

> "El IImo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 2 de Diciembre de 1938= Habiendo llegado a noticias nuestras de que el crucificado existente en la Sacristía de la Parroquia de Santa Ana de esta Ciudad de Sevilla procedentes del antiguo Monumento de la Parroquia, ha sido destrozado al volverlo a colocar en su propio sitio de donde salió par las Misiones últimamente celebradas en la repetida iglesia de Santa Ana, y siendo una escultura de mérito artístico, por el presente venimos en disponer y disponemos:
> 1º. Que el Sr. Cura Ecónomo de la Parroquia de Santa Ana de esta Ciudad de Sevilla entre sus feligreses o de los fondos de fábrica Parroquial arbitre los medios necesarios para llevar a efecto cuanto antes la restauración del referido Crucificado.
> 2º. Que tratándose de obra artística, cuando haya decidido la restauración el Sr. Cura y elegido el artista que la realizará, antes de proceder a la ejecución de la obra deberá comunicarlo a esta Comisión Diocesana de Arte Religioso, de que certifico.= Dr Jerónimo Armario = Dr. Miguel Bernal= Sec. Canc.=" Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años.
> Sevilla 2 de Diciembre de 1938 (Firma) Sr. Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión Diocesana de arte Religiosa. Sevilla".[15]

"Artista" es el concepto con el que se denomina al restaurador, este término indica que nos encontramos ante restauraciones que podemos denominar como "artesanales", herederas de los criterios de conservación y restauración que la Junta Conservadora del Tesoro Artístico, influida por las teorías de Viollet de Duc, mantuvo durante la guerra y posguerra basada en "volver las cosas al estado en que se hallaban" y en la actualidad aún continúan vigentes, aplicándose en las imágenes devocionales por los escultores.[16] En la

[14] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Propuesta de reparación de una pintura sobre tabla de Santa Lucía en la Parroquia de Santa Ana. Sevilla, 30 de noviembre de 1938".
[15] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Disposiciones establecidas por la Comisión para la restauración del crucificado, de Santa Ana. Sevilla, 2 de diciembre de 1938.
[16] El artículo "Restauraciones de imágenes titulares", publicado por Rocío S. Millán y Rafael Jiménez Sampedro en el *Boletín de las Cofradías,* impreso por el Consejo General de Hermandades y Cofradías

línea cronológica que se inicia en 1936 hasta la década de los ochenta, serán exclusivamente escultores los que intervienen en las obras devocionales; a partir de esos años, comienza a crecer un pequeño porcentaje de intervenciones por restauradores (restauraciones científicas), este porcentaje ha ido en aumento hasta nuestros días, pero en Sevilla siguen vigentes esos criterios de "estilo" que proliferan en la restauración de la escultura devocional.

En relación a la intervención de la tabla de Santa Lucía de la iglesia parroquial de Santa Ana, el vicario general tras tener en cuenta los informes propone al sacerdote colectas entre los fieles para su sufragio, tiempos estos complicados para lograr recursos:

> "El Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 2 de Diciembre de 1938= Habiendo llegado a Nuestro conocimiento que la tabla artística representando a Santa Lucía de la Iglesia parroquial de Santa Ana presenta señales de alabeamiento en la madera, siendo urgente su reparación por tratarse de obra de gran mérito artístico, disponemos: 1º.-Arbitre de fábrica o Colectas entre los fieles el sr. Cura los medios suficientes para llevar a efecto la restauración de la referida tabla, la que no se realizará sin antes contar con la aprobación de la Comisión diocesana de Arte Religioso, en cumplimiento del artículo 8º de su Reglamento
> Lo decretó y firma el Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, Presidente de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, de que certifico. Dr. Jerónimo Armario= Dr. Miguel Bernal= Sec. Canc. =" Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado. Traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 2 de Diciembre de 1938. Hernández Díaz, Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso".

El "comando" Comisión Diocesana de Arte sigue con sus supervisiones, en este caso, la acumulación de sillas en el templo parroquial del Divino Salvador provoca deterioros en relieves de gran valor artístico y se propone una solución:

---

de Sevilla, nos ofrece un interesante estudio sobre la escultura devocional en Sevilla y las intervenciones efectuadas sobre estas obras desde el siglo XVIII hasta la actualidad, teniendo en cuenta los siguientes datos: denominación de la obra, autor de la intervención y fecha de ejecución.

> "El Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 9 de Diciembre de 1938= Por recibida la presente comunicación= Por vocales de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, se nos dice que dos altos relieves procedentes del retablo antiguo de la Parroquia se encuentran a uno y otro lado de la puerta Principal de ese Templo Parroquial del Divino Salvador, en donde se colocan los bancos y sillas para el Catecismo, y debido a estos bancos y sillas pueden sufrir los dos altos relieves algún deterioro, a más de no poder gozarse de los mismos.
> En virtud mandamos al Sr. Cura Ecónomo de la Parroquia del Divina Salvador de esta Ciudad, que traslade los dos mencionados altos-relieves a otro lugar donde puedan ser admirados, o retirar de aquel lugar los bancos y sillas, a fin de evitar todo peligro de deterioro en tan preciadas obras artísticas.= Lo decretó y firma el Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, de que certifico.= Dr. Jerónimo Armario= Dr. Manuel Rubio= Vic. Srio.=" Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años.
> Sevilla 9 de diciembre de 1938. Sr. Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso".[17]

El 15 de diciembre de 1938, el Arzobispado nombra a José Hernández Díaz, asesor para los proyectos de intervención de la tabla de Santa Lucía y el Santísimo Cristo de la parroquia de Santa Ana de Sevilla:

> "El Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 15 de Diciembre de 1938= Designamos al Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso Sr. D. José Hernández Díaz, para que asesore en la restauración de la Tabla de Santa Lucía y el Stmo. Cristo del Antiguo Monumento de la Parroquia de Santa Ana de esta Ciudad de Sevilla, en nombre de la Comisión Diocesana, a la que

[17] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Propuesta por la Comisión del traslado de dos relieves del Templo Parroquial del Divino Salvador a otro lugar para evitar su deterioro. Sevilla, 9 de diciembre de 1938". El documento se acompaña del siguiente texto: "Iltmo. Sr. Los que suscriben, vocales de la Comisión Diocesana de Arte Religioso, a tenor de lo dispuesto en el reglamento de la misma, tiene el honor de exponer: En la parroquia del Divino Salvador de esta Capital se exhiben dos interesantísimos relieves procedentes del antiguo retablo mayor, obras de escuela sevillana y de principios de la décima-séptima centuria. Dichas obras, Ilmo. Sr., se hallan colocadas en el muro de los pies del templo, a uno y otro lado de la puerta principal. Además de ser inadecuada la instalación agrávala el hecho de que los bancos del Catecismo de una parte y las sillas para el servicio del culto de otra, las cubren ordinariamente y ponen en peligro la conservación de la mismas. Entienden los firmantes que sería muy conveniente instalar tan notables historias escultóricas en lugar de dicha parroquia donde puedan ser gozadas debidamente, y caso de que ellos no fuera factible que desaparezcan de dicho lugar los bancos y sillas antes dichos. V.S.I, no obstante, decidirá. dios guarda a V.S.I. muchos años. Sevilla.

> dará cuenta después de su dictamen.= El Sr. Cura Ecónomo de Santa Ana y el Maestro de Talleres de las Escuelas de Artes y Oficios de la SSma. Trinidad (Salesianos) de esta Ciudad de Sevilla, designado para llevar a efecto las restauraciones de referencia, se entenderán y recibirán con sumisión la intervención del Sr. Hernández Díaz, como representante de la Comisión. Lo decretó y firma el Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, de que certificó= Dr. Jerónimo Armario = Dr. Manuel Rubio = Vic. Srio=". Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 15 de Diciembre de 1938. Sr. Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso de esta Ciudad de Sevilla".[18]

En otra correspondencia se observa la buena sintonía que existe entre los organismos y el grado de confianza que depositan los cargos de la diócesis en la Comisión, en especial en la profesionalidad de D. José Hernández Díaz:

> "El Vice-Secretario de Cámara del Arzobispado de Sevilla. Saluda a su muy querido amigo Don José Hernández Díaz, y le ruega tenga la bondad de venir una mañana por esta Oficina para ver una Imagen que ha adquirido el Sr. Cardenal, y tal vez precise de alguna restauración. Yo subiré con V. -Muchas gracias y un buen amigo que le quiere.
> Fui en efecto y es imagen pequeñita de Inmaculada, quizás del XVIII. Le aconsejé la restaurara Infantes (anotación a lápiz). Manuel Rubio Díaz. Pbro.-aprovecha gustoso esta ocasión para reiterarle el testimonio de su consideración más distinguida. Sevilla 19 de Diciembre de 1938 (Apartado de correos nº 6)".[19]

Siguen llegando proyectos para ser dirigidos y supervisados por la Comisión, en este caso la restauración de la imagen de Nuestra Señora del Olvido (también conocida como del Rosario) de Higuera de la Sierra, interesante talla atribuida a Benito Hita del Castillo, fechada a mediados del siglo XVIII:[20]

[18] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Asesoramiento por parte de la Comisión para la restauración de la Tabla de Santa Lucía y el Stmo. Cristo del Antiguo Monumento de la Parroquia de Santa Ana. Sevilla ,15 de Diciembre de 1938".
[19] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Supervisar la adquisición de una talla de la Inmaculada adquirida por el Cardenal y aconsejar sobre su posible restauración". Sevilla, 19 de Diciembre de 1938.
[20] [en línea]. [Consulta: 24-01-2023]. Disponible en: http://www.lahornacina.com/seleccioneshita09.htm/ y https://www.urbipedia.org/hoja/Iglesia_de_San_Sebasti%C3%A1n_(Higuera_de_la_Sierra)

"Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: Sevilla 20 de Diciembre de 1938= Remítanse los antecedentes que sobre el asunto obren en Nuestra Secretaria de Cámara al Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso Don José Hernández Díaz, para que nos dictamine, si procede o no la restauración de la Imagen de Ntra. Sra. del Olvido de Higuera de la Sierra.= Estos antecedentes que el enviamos Nos los remitirá el Sr. Hernández Díaz juntamente con el informe que le pedimos.= Lo decretó y firmó el Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, de que certifico.= Dr. Jerónimo Armario= Dr. Manuel Rubio= Vic. Srio= Lo que comunico a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 20 de Diciembre de 1938. (firma Manuel Rubio)".[21]



Figura 4. Nuestra Señora del Olvido (también conocida como del Rosario) de Higuera de la Sierra

En la siguiente correspondencia apreciamos como la figura del restaurador conservador no está perfilada en esta época, como ya comentamos anteriormente, pues en este documento se le asocia con la disciplina de la pintura y se denomina *maestro del taller artístico.* Hernández Díaz valora su cualificación, pero no debió quedar del todo convencido cuando expone pedir presupuesto a otros *pintores-restauradores acreditados en esta ciudad*:

[21] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Dictaminar si procede o no la restauración de la Imagen de Ntra. Sra. del Olvido de Higuera de la Sierra. Sevilla, 20 de Diciembre de 1938".

> "ILMO. SR.: En contestación al decreto de V. S.I, fecha 15 del corriente, relativo a la fiscalización del proyecto de restauración de dos obras de arte pertenecientes a la parroquia de Santa Ana de esta ciudad, tengo el honor de exponer: La imagen del Crucificado que fue destrozada recientemente, según manifestación verbal del Sr. Cura Ecónomo de dicho templo, se halla en trámites de ser cedida para una de las parroquias sevillanas afectadas por la revolución, y por ende, se aplaza hasta que sea resuelto dicho extremo, la recomposición de la misma.
> Respeto a la tabla representando a Santa Lucía, obra de un pintor manierista, se ha puesto en relación el precitado Sr. Cura, con el maestro del taller artístico de las Escuelas Salesianas de la Santísima Trinidad. El que suscribe ha mantenido una conversación con dicho artista y de ella deduce que es escultor, que trabaja y ha tallado imágenes religiosas para diversas iglesias de la Diócesis, que conoce (al menos teóricamente) la labor de restauración pictórica y que no ha intervenido en los talleres de Sarría de donde es discípulo- más que en una obra semejante a la que nos ocupa. Parece ser artista pundonoroso y serio y estimo que haría la obra con las debidas precauciones; más teniendo en cuenta la importancia de la misma, creo prudente manifestar que sería conveniente la examinase y diese presupuesto alguno de los pintores-restauradores acreditados en esta ciudad, por si ello fuera compatible con las disponibilidades económicas de la aludida parroquia. V.S.I. no obstante decidirá. Dios guarde a V.S.I muchos años. Sevilla 21 de diciembre de 1938. III Año Triunfal".[22]

Los traslados de imágenes de un retablo a otro, también serán objeto de supervisión:

> "Ilmo. Sr.: En contestación al decreto de V.S.I fecha 20 de al actual, sobre dictaminar si procede artísticamente el traslado de una imagen de Nuestra Señora del Carmen al retablo que ocupa la figura de Santa Teresa, en la iglesia parroquial de Villafranca- Los Palacios, cumple manifestar que el que suscribe no halla inconvenientes de carácter estético sobre el particular, habida cuenta que ni el retablo ni ambas imágenes ofrecen interés artístico alguno. Dios guarde a V.S.I muchos años. Sevilla 22 de diciembre de 1938. III Año Triunfal. ILTMO. SR. VICARIO GENERAL DEL ARZOBISPADO. SEVILLA".[23]

[22] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Fiscalización del proyecto de restauración de dos obras de arte pertenecientes a la parroquia de Santa Ana: crucificado y pintura sobre tabla de santa Lucía. Sevilla 21 de diciembre de 1938".
[23] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Traslado de imágenes en la iglesia parroquial de Villafranca. Sevilla 22 de diciembre de 1938".

En el siguiente documento resulta curioso como solucionan la sufragación de los gastos de la restauración de la tabla de Santa Lucía de la parroquia de Santa Ana:

> "El Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, se ha servido decretar con esta fecha lo que sigue: "Sevilla 22 de Diciembre de 1938= Vistos los antecedentes y de conformidad con el informe favorable del Sr. Ecónomo de Santa Ana de esta Ciudad de Sevilla, por el presente venimos a decretar y decretamos:
> 1º.- El Sr. Cura de Santa Ana de Sevilla puede ceder a la Parroquia de Omniun Sanctorum de esta misma Ciudad el Crucificado existente en la Sacristía de Santa Ana, mediante la limosna de quinientas pesetas que se empleará en beneficio de esta Parroquia.
> 2º.- También puede ceder el mismo Ecónomo de Sª Ana el Baldaquino del anterior Crucificado, y siendo de mérito el Sr. Ecónomo de Omniun Sanctorum, a quien lo cederá, dará por él como limosna mil pesetas.
> 3º Este dinero será invertido en todo o en parte en la restauración de la Tabla de Santa Lucía de la Parroquia de Santa Ana, restauración que se llevará a efecto bajo la inspección y asesoramiento del Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religioso Sr. Don José Hernández Díaz, que vigilará por que se guarde y observen las reglas exigidas por el arte.
> 4º Finalmente el Sr. Cura Ecónomo de Omnium Sanctorum cuidará de restaurar el Crucificado que le cede para su Parroquia el Ecónomo de Santa Ana, llevando a efecto la restauración bajo la vigilancia e inspección del mismo referido Sr. Hernández Díaz, al efecto comisionado.=
> El Sr. Ecónomo mentado dará de alta en el Inventario de su Parroquia el Santo Crucifijo y su baldaquino, así como el de Santa Ana los dará de baja en el correspondiente de la suya.=
> Dese traslado de este Nuestro Decreto de los Srs. Ecónomos de Santa Ana y Omnium Sanctorum de esta Ciudad de Sevilla así como también al Sr. Don José Hernández Díaz= Dr. Jerónimo Armario= Dr. Manuel Rubio= Vic. Srio. Lo que de orden del mismo Ilmo. Sr. Vicario Gral. del Arzobispado, traslado a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. muchos años. Sevilla 22 de Diciembre de 1938. (firma Manuel Rubio). Don José Hernández Díaz, Vocal de la Comisión Diocesana de Arte Religiosa".[24]

[24] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Decreto de la Comisión en conformidad con Sr. Ecónomo de Santa Ana, para cesión de Crucificado y baldaquino a la Iglesia de Omniun Sanctorum. Sevilla, 22 de diciembre de 1938".



Figura 5. Cristo crucificado de la iglesia de Santa Ana, actualmente en el templo de Omnium Sanctorum.

Este tipo de actuaciones: traslado de bienes de un templo a otro, no serían aceptadas en la actualidad, pero en 1938 teniendo en cuenta el contexto social, económico y político de nuestro país, se vería como la solución más práctica y, seguramente, como el único medio para poder conseguir recursos y conservar el patrimonio religioso.

El 22 de diciembre, la Comisión aprueba su último proyecto del año 1938, la restauración de Nuestra Señora del Olvido de Higuera de la Sierra, siendo un escultor el encargado de ejecutar la intervención:

> "Ilmo. Sr.: En contestación al decreto de V.S.I fecha 20 del actual, en que solicita del Vocal de la Comisión diocesana de Arte religioso, que suscribe, informe sobre la procedencia de restaurar la escultura de Nuestra Señora del Olvido, que pertenece a la parroquia de Higuera de la Sierra, cumple manifestar que no solo no halla inconveniente en ello, sino que estima que ganara sin duda tan importante obra escultórica, tallada en el siglo XVI, reparándole el escultor D. Sebastián Santos, muy experto en esta clase de trabajos, los deterioros y destrozos que el Sr. Párroco de dicho pueblo manifiesta en su escrito. Dios guarde a V.S.I. muchos años. Sevilla 22 de diciembre de 1938. III Año Triunfal. ILMO. SR. VICARIO GENERAL DEL ARZOBISPADO. SEVILLA.[25]

Resaltar el uso del término "reparándole", lo que demuestra el lenguaje arcaico usado en la materia de conservación y restauración de obras, el largo camino y desarrollo que aún le queda por recorrer a esta disciplina hasta alcanzar su actual lenguaje científico.

En conclusión, con la creación de la Comisión Diocesana de Arte, el Arzobispado de Sevilla es pionero en iniciar la historia de la conservación y restauración de sus bienes histórico-artísticos, siendo capaces de reconstruirla a través de los informes y correspondencia que nos ha llegado hasta nuestros días, que se convierten en crónicas de un gran valor documental que nos permiten analizar: nombres de escultores que se dedicaban a la restauración de las obras, ubicación de sus talleres, criterios de intervención, evolución de conceptos y relaciones entre organismos.

Índice de figuras

- Figura 1. Paso de la Tres Caídas hacia 1943.
Fte.: Manuel Sánchez de los Reyes. *Evolución del Misterio de las Tres Caídas de Triana* VII (Sevilla) (manuelsanchezdelosreyes.blogspot.com)
- Figura 2. Nuestra Señora de Gracia y Esperanza.
Fte.: http://sssevillablancoynegro.blogspot.com/2007/07/virgen-de-gracia-y-esperanza-195.html
- Figura 3. Nuestra Señora del Refugio.

[25] AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51. "Informe sobre la procedencia de restaurar la escultura de Nuestra Señora del Olvido, que pertenece a la parroquia de Higuera de la Sierra. Sevilla, 22 de Diciembre de 1938".

Fte.:https://eltrasterocofradedesevilla.blogspot.com/2014/01/besamanos-de-ntra-sra-del-refugio-2014.html
- Figura 4. Nuestra Señora del Olvido (también conocida como del Rosario) de Higuera de la Sierra.
Fte.: Selecciones... Hita (lahornacina.com)
- Figura 5. Cristo crucificado de la iglesia de Santa Ana.
Fte.: Leyendas de Sevilla. Iglesia de Omnium Sanctorum, I.

Bibliografía y fuentes documentales

- AGA, Sección José Hernández Díaz, Leg. 51.
- "Sesión extraordinaria de la Comisión Diocesana de Arte religioso". *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla,* 1938, T. LXXXI, p. 441.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Yedra María. *Memorias del ayer. El Arzobispado de Sevilla: conservación y restauración en la Iglesia de la Asunción de Cantillana 1936-2010.* [Berlín]: Publicia, 2015.
- MILLÁN, Rocío S. y JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. "Restauraciones de imágenes titulares de las Hermandades de Sevilla". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2006, n. 572, pp. 659-671.

EL ORIGEN INDUSTRIAL DE LOS BARRIOS DE VILLANUEVA DEL RÍO Y MINAS

The industrial origin of the neighbourhoods of Villanueva del Río y Minas

Bárbara del Carmen ESPINOSA GAVILÁN

Resumen

La mayoría de los barrios que constituyen Villanueva del Río y Minas fueron construidos por la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante con el fin de fijar un volumen suficiente de mano de obra que garantizara la continuidad de la producción durante todo el año en el área de la explotación de las Minas de la Reunión, evitando así los efectos negativos del constante ir y venir de los obreros emigrantes.

Palabras clave

Patrimonio, conjunto histórico, barrio, minería, carbón, ferrocarril, obrero, ingeniero, vivienda, arquitectura industrial.

Abstract

Most of the neighbourhoods that make up Villanueva del Rio y Minas were built by the Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante in order to establish a sufficient volume of labour to guarantee the continuity of production throughout the year in the mining area of the Reunion Mines, thus avoiding the negative effects of the constant coming and going of migrant workers.

Keywords

Heritage, historic complex, neighbourhood, mining, coal, railway, worker, engineer, housing, industrial architecture.

El germen de un pueblo

Villanueva del Río y Minas, municipio perteneciente a la comarca de la Vega del Guadalquivir en su parte alta, ubicado justo en las estribaciones de la Sierra Norte, cuenta con uno de los Conjuntos Históricos más desconocidos de la provincia de Sevilla y de Andalucía en general.

Para asombro de muchos foráneos, la localidad está formada por tres núcleos poblacionales diferenciados, cada uno de ellos de origen e historia muy diferentes, pero todos interconectados entre sí a lo largo de su existencia: Villanueva del Río –pueblo matriz del actual y cuyo origen se remonta al siglo XV como antiguo feudo de los duques de Alba–, La Mina o Minas de la Reunión –a 5 km al norte del anterior núcleo–, y El Carbonal –constituido en 1976 en torno a la Fábrica de Cementos de este mismo nombre y que se encuentra a 1,5 km al sur de La Mina–. Por si esto fuera poco, en la sierra, a 8 km de La Mina, se encuentran también los restos romanos de la antigua y relevante ciudad de Munigua.[1]

El Conjunto,[2] denominado Minas de la Reunión y ubicado en el núcleo poblacional de mismo nombre, representa la huella que la actividad industrial de la extracción del carbón –iniciada en el siglo XVII y que tuvo su apogeo entre finales del siglo XIX y mediados del XX– íntimamente ligada al abastecimiento ferroviario de la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante (en adelante M.Z.A.) dejó en este territorio.

Tanto dentro como fuera del citado Conjunto se encuentran los diferentes barrios surgidos alrededor de los pozos de extracción y de las instalaciones industriales y que, actualmente, constituyen el núcleo de población de La Mina.

[1] Declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento el 4 de junio de 1931. Son numerosos los informes realizados por el Instituto Arqueológico Alemán, que asumió las excavaciones desde su descubrimiento, así como la publicación de apuntes históricos por parte del cronista local, José Hinojo de la Rosa.

[2] Declarado Bien de Interés Cultural con la categoría de Conjunto Histórico en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA), n. 28, de 7 de marzo de 2002.

En efecto, el crecimiento de la producción de mineral estuvo acompañado de un aumento importante del número de habitantes, que se asentaron en las zonas próximas a los pozos de extracción. El origen de este aumento se encontraba, además de en el crecimiento vegetativo derivado del comportamiento demográfico de la mano de obra, en el interés de M.Z.A. por fijar un volumen suficiente de mano de obra en el área de la explotación que garantizara la continuidad de la producción durante todo el año para evitar así los efectos negativos del constante ir y venir de los obreros emigrantes.

Para ello, la Compañía propietaria acometió primero la mejora de las condiciones de salubridad en la región afectada; en segundo lugar, construyó casas suficientes para los obreros y, en tercer lugar, estableció un cuadro de ventajas a todo el personal asentado en las minas, entre las que se hallaban un hospital, la asistencia facultativa a los mineros y sus familias, escuelas, fonda económica, pases gratuitos de ferrocarril, un teatro-cine y la creación de un economato. Ya en 1933 el 50% del personal se alojaba en viviendas construidas por M.Z.A.

El resultado final de este proceso fue la rápida configuración de un nuevo núcleo, Villanueva de Las Minas, de una influencia comarcal notable. Mientras los núcleos rurales de su entorno habían experimentado un lento y modesto crecimiento, el censo de La Reunión registraba en 1940 una cifra próxima a los 10.000 habitantes, lo que representa el quíntuple de la población de 1900.[3]

Los micronúcleos de Las Minas

Los barrios que constituyen Villanueva del Río y Minas, ordenados de mayor a menor antigüedad desde el inicio de su construcción, son los siguientes:

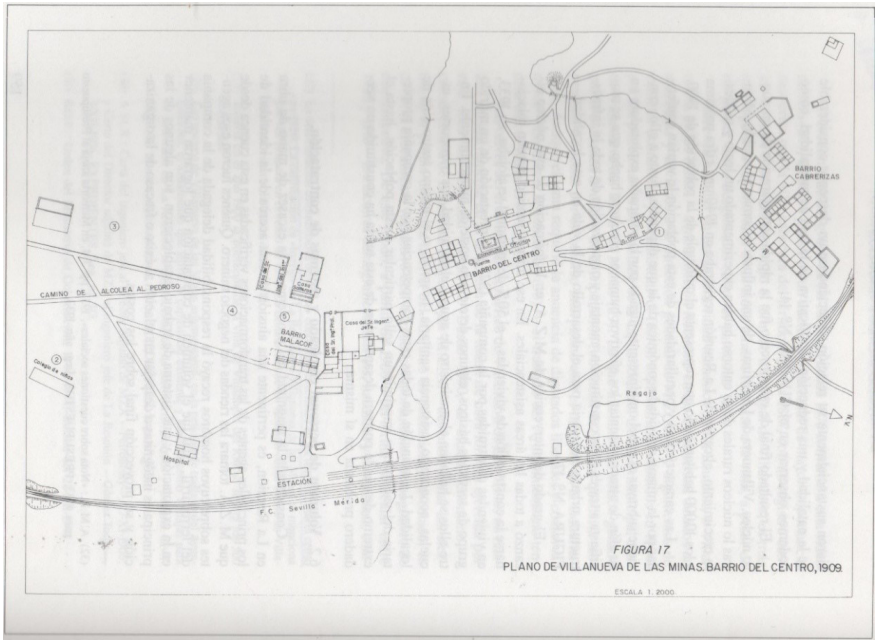
- Finales del s. XIX: Cabrerizas - San Fernando, Confianza, Constancia y Velarde.

[3] TOMÁS GARCÍA, Luis Juan. *La minería sevillana del carbón. Minas de la Reunión y la Compañía de los Ferrocarriles de M.Z.A*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991.

- Principios del s. XX: Centro y Transwaal.
- 1916-1918: Casas Nuevas.
- 1920-1930: Balbo Alto y Bajo y Progreso.
- 1922-1923: Calderonas.

De todos ellos, no se encuentran incluidos en el Conjunto Histórico de Minas de la Reunión los barrios Balbo Alto y Bajo, Calderonas, Progreso y Transwaal.

Cada uno de ellos se distribuye en el territorio con arreglo a las diferentes categorías profesionales que existieron, resultando un plano de la localidad muy extenso donde proliferan muchos pequeños núcleos de casas y grandes espacios entre sí. Junto a barrios ordenados y planificados por la empresa como, por ejemplo, el barrio de las Casas Nuevas, surgen otras estructuras urbanas que no se ajustan a ningún criterio y donde predomina la autoconstrucción de casas particulares o chozas, como por ejemplo en el barrio del Progreso.



Plano del barrio del Centro en 1909. Fuente: TOMÁS GARCÍA, L. J., *op. cit.*, 1991.

El barrio de Cabrerizas-San Fernando fue construido para residencia de los cargos y empleados de tipo medio de la Compañía (ordenanzas, administrativos, capataces, etc.). En este barrio pueden observarse dos viviendas de una sola planta de estilo colonial francés que conservan su aspecto original. Se encuentran rodeadas de una galería porticada con estructura de madera pintada en color verde que, a su vez, sustenta una cubierta inclinada de tejas cerámicas planas a cuatro aguas dispuesta en dos niveles escalonados. Como equipamientos cercanos destacan el antiguo edificio del Ayuntamiento –ahora oficinas de una empresa privada local, Turbepal–, la portada de la antigua Casa Cuartel de la Guardia Civil (demolida) y el Juzgado.



Vista de vivienda colonial en el barrio de Cabrerizas-San Fernando. Fuente: autora.

El barrio Confianza o *El Uno* fue construido para obreros como picadores o mineros. Se encuentra en una hondonada, al sureste del Conjunto Histórico, junto a los talleres y el paso bajo del ferrocarril. Consta de tres manzanas que rodeaban el desaparecido Pozo 1 sin alineaciones claras y formando en ocasiones callejones sin salida. En origen, las viviendas contaban con una sola planta donde se encontraban dos habitaciones, comedor, cocina, retrete y patio. En esta zona estaban situados los antiguos barracones, también construidos por la Compañía como maniobra de fijación del personal en las minas.



Viviendas del barrio Confianza. Fuente: autora.

El barrio Constancia o *El Matadero* está situado junto a la Rivera del Huéznar en su margen izquierda y fue levantado en torno al desaparecido Pozo Constancia, cuya casa de máquinas se ha transformado en vivienda. Posee una distribución irregular al estar formado por núcleos de viviendas aisladas. En origen eran doce casas de dimensiones varias, pero con distribuciones similares: dos habitaciones, cocina y comedor. Al igual que el anterior, lo habitaban obreros como picadores o mineros. Pese a su protección, son numerosas las intervenciones que se han llevado a cabo sin respetar su estado original, dando lugar en algunos casos a pérdidas formales y materiales completas.



Fachada posterior de la casa de máquinas del Pozo Constancia. Fuente: autora.

El barrio de Velarde estaba formado en origen por catorce viviendas destinadas a picadores y mineros. Contaban con una sola planta con dos crujías y de uno a cuatro vanos alargados para ventanas y uno para puerta en la fachada, que era encalada. La cubierta era inclinada a dos aguas con cubrición de teja cerámica plana. Poseían de una a tres habitaciones, comedor, cocina y patio. Como equipamientos cercanos a este barrio destacan el antiguo economato o los géneros (actualmente residencia de ancianos), la antigua panadería (ahora almacén de empresa privada local) y el antiguo matadero-carnicería (actualmente rehabilitado como centro de formación "Villa-río"). Al igual que en el barrio Constancia, pese a su protección, también son numerosas las intervenciones que se han llevado a cabo sin respetar su estado original.



Vivienda en calle Velarde n. 12 que aún conserva muchos de los elementos constructivos originales, en concreto las tejas cerámicas planas y las dimensiones de los vanos. Fuente: autora.

El barrio del Centro se encontraba habitado por jefes y oficiales administrativos, encargados y oficiales de taller, ordenanzas de contabilidad, practicantes, cajeros, almaceneros… Se trata, junto con el barrio de Casas Nuevas, de un barrio cuyas viviendas superaban las condiciones mínimas establecidas por la Compañía. Estas se encontraban agrupadas en cuatro manzanas bien alineadas, pero con diferentes anchos de calle. Tenían de una o dos plantas y cubierta inclinada a dos aguas con teja cerámica plana. Poseían tres y cuatro habitaciones, cocina, patio y retrete. Destacan como equipamientos cercanos el Círculo Recreativo, que funciona actualmente como bar y lugar de eventos, y el Casino *La Amistad*, muy modificado y ocupado por un bar, del que sólo se conserva la entrada principal.



Vivienda en calle Federico García Lorca nº 10 del barrio Centro. Fuente: autora.

El barrio Transwall, fuera del Conjunto Histórico, se construyó para albergar obreros y, en origen, estaba formado por ciento ochenta y nueve casas repartidas en siete calles: Antonio Machado, Avda. de la Constitución, Logroño, Soria, Segovia, Ávila y Santander. Se trataba de pequeñas viviendas de una sola planta con dos

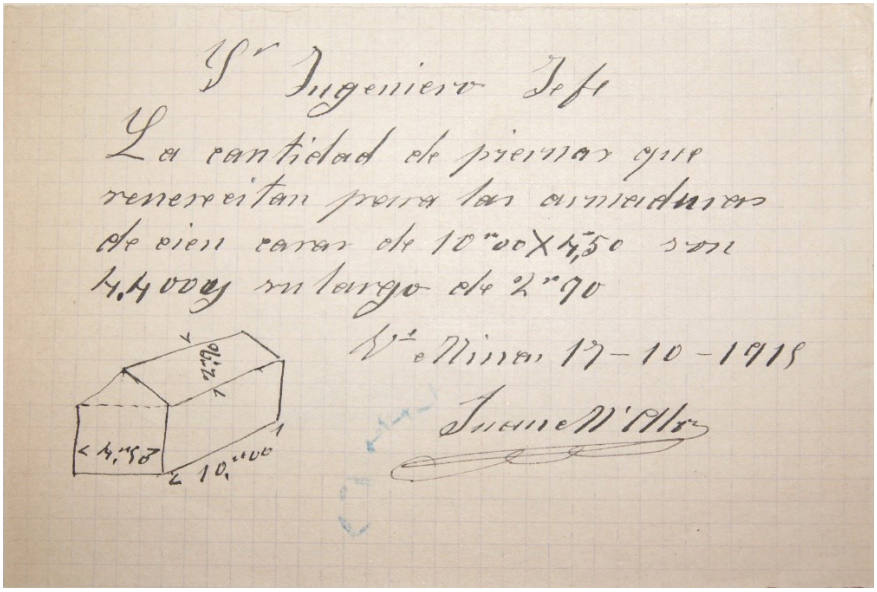
crujías, de uno a dos vanos para ventanas y uno para puerta en fachada encalada, y cubierta inclinada a dos aguas con cubrición de teja cerámica plana. Poseían dos habitaciones, un salón-comedor-cocina y, en ocasiones, un lavadero o patio. Pese a las transformaciones generales que han sufrido las viviendas, aún pueden contemplarse algunas que conservan casi por completo su estética original, sobre todo en la Avenida de la Constitución –conocida comúnmente como la *Calle Larga*–. Destacan en él la antigua Casa del Pueblo, actual Convento de las Hermanas de la Cruz, y la antigua Casa de Auxilio Social, actual guardería y sede de partido político local.



Viviendas de la Avda. de la Constitución, con la carretera que va hacia Constantina al fondo y donde se encuentra el actual colegio. Se aprecia que las viviendas ya habían sufrido transformaciones, como redimensionado de vanos y zócalos en fachada. Mediados del s. XX. Fuente: Miner@s por el mundo.

El barrio de Casas Nuevas, construido para altos cargos –ingenieros, facultativos, médicos, cajero, vigilantes, oficinistas, auxiliares, etc.–, está formado por dieciséis manzanas rectangulares que se distribuyen ortogonalmente como las cuarteladas mineras. Las viviendas poseían un programa más amplio que el resto y se construyeron en parcelas cuadradas de 10x10 metros. Contaban con una

sola planta, fachada encalada con tres vanos para ventanas y uno para puerta y cubierta inclinada con teja cerámica plana. En origen y sin contar las destacadas, eran ciento dieciséis viviendas. En el entorno de estas viviendas se encontraba la escuela de niñas, la escuela de niños (actual casa consistorial), el hospital, la iglesia y el teatro-cine.



Nota al Ingeniero Jefe (Juan Gómez Torga) con croquis y medidas de armaduras de madera para las cubiertas de las viviendas del barrio Casas Nuevas. 17 de octubre de 1915. Fuente: Archivo de Minas de la Reunión, *Construcción de casas para obreros*, carpeta 47-10.

Destacan en este barrio las dos viviendas simétricas de estilo neomudéjar ubicadas en la calle Juan Gómez Torga y en la Plaza de España, entre las que se encuentran la monumental Casa de Dirección (construida a finales del s. XIX para el Ingeniero Jefe Edmund Thiéry disponía en planta baja de salón, comedor, biblioteca, hall, cuatro dormitorios, baño, cocina, oficio, oficina, despacho y aseo y en planta alta ocho dormitorios, dos baños y aseo), la Casa Apeadero y la Casa del Médico. En algunas de las viviendas de este barrio pueden observarse piezas de cerámica sevillana con episodios de El Quijote en las pilastras de entrada a sus jardines.



Vivienda neomudéjar en la calle Juan Gómez Torga. Fuente: autora.

El barrio Balbo Alto, construido para facultativos y capataces, se encuentra junto a la carretera que va hacia Constantina. Se trataba de un grupo de diez casas –atravesado por la calle Antonio Muñoz– que, en origen, contaban con cuatro habitaciones, cocina, baño y retrete. Eran de una sola planta, con dos crujías, dos vanos para ventanas y otro para puerta en fachada encalada, y cubierta inclinada a dos aguas con cubrición de teja cerámica plana.

El barrio Balbo Bajo, construido para obreros, se encuentra próximo al desaparecido pozo de mismo nombre. Sus cincuenta y siete viviendas se distribuían de forma regular en dos grupos en las calles Palencia y Valladolid. En origen, tenían características idénticas –a excepción de las que hacen esquina en las calles–, disponiendo de dos habitaciones, comedor, cocina y patio. Eran de una sola planta rectangular alargada, con dos crujías, un vano para ventana y otro para puerta en fachada encalada, y cubierta inclinada a dos aguas con cubrición de teja cerámica plana.



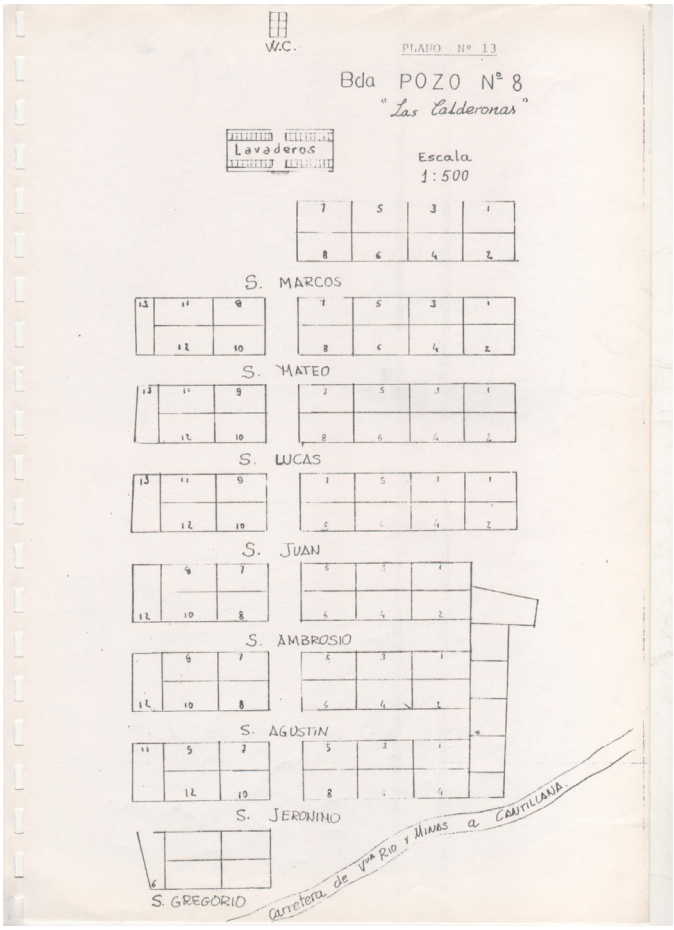
Viviendas en calle Antonio Muñoz -Balbo Alto-. Fuente: autora.

Al oeste del barrio conocido como El Cuerno se encuentra el barrio del Progreso, uno de los más grandes de todos los de Villanueva del Río y Minas. Sin embargo, sólo veinticinco de sus casas fueron construidas por la Compañía para los obreros. Estas viviendas estaban situadas en cuatro calles: Zaragoza –diez casas–, Tarragona –cinco casas–, Barcelona –cinco casas– y Sta. Cruz de Tenerife –también con cinco casas–. Destaca en este barrio la edificación ubicada en la calle Juan Ramón Jiménez n. 34 por tratarse de una antigua casa de máquinas transformada en vivienda.



Antigua casa de máquinas transformada en vivienda en la calle Juan Ramón Jiménez. El ladrillo visto, los cerramientos pintados y la apertura de vanos hace que pase desapercibida entre las demás viviendas. Fuente: autora.

Por último, el barrio de Las Calderonas, construido para los obreros en torno a los pozos 5, 6 y 8, contaba con noventa y una pequeñas viviendas de una sola planta con dos crujías, de uno a dos vanos para ventanas y uno para puerta en fachada encalada, y cubierta inclinada a dos aguas con cubrición de teja cerámica plana. Poseían dos habitaciones en la mayoría de casos: un salón-comedor-cocina y un dormitorio. Se trata del barrio más extremo construido por la Compañía y de viviendas peor dotadas. Comunicaba por una pequeña calle con los lavaderos y retretes colectivos.



Plano del barrio de Las Calderonas. Fecha y autor sin determinar. Fuente: TOMÁS GARCÍA, L. J. (coord.). *Vivienda y equipamiento urbano de un poblado minero e industrial. Villanueva del Río y Minas (Sevilla)*. [Campaña de Arqueología científica e industrial para jóvenes]. I.B. Cantillana (Sevilla), 1988.

La herencia del carbón

El legado material que ha dejado M.Z.A. en el territorio de Villanueva del Río y Minas es palpable al visitar cada uno de sus barrios, que fueron construidos con la idea de propiciar un arraigo de la clase trabajadora en su lugar de trabajo, de modo que la estabilidad familiar conviviese con la estabilidad laboral.

En ocasiones, esta dispersión física de los barrios que conforman el municipio ha traído consigo una difuminación de la cohesión social, siempre necesaria para la defensa de los intereses colectivos. Así, en el ideario de las generaciones sucesivas ha pervivido en esencia el concepto de tutela que la empresa ejerció sobre su gente.

Hoy, en un contexto político, socioeconómico y cultural bien distinto, el gran reto que ha de afrontar Villanueva del Río y Minas no es otro que lograr la emancipación de ese sentimiento de dependencia y de dispersión, para lograr que prospere un afianzamiento de la idea de pueblo. Un pueblo que, aun asumiendo sin complejos sus peculiaridades urbanísticas e históricas, afronte el futuro desde un prisma de progreso y unión.

Bibliografía

Documentos inéditos:
- TOMÁS GARCÍA, Luis Juan (coord.), *Vivienda y equipamiento urbano de un poblado minero e industrial. Villanueva del Río y Minas (Sevilla)*. [Campaña de Arqueología científica e industrial para jóvenes]. I.B. Cantillana (Sevilla), 1988.
- ESPINOSA GAVILÁN, Bárbara del Carmen. *La importancia del ladrillo en la arquitectura industrial de las Minas de la Reunión. Estudio y análisis de tipologías constructivas*. [Trabajo Fin de Máster]. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
Libros:
- TOMÁS GARCÍA, Luis Juan, *La minería sevillana del carbón. Minas de la Reunión y la Compañía de los Ferrocarriles de M.Z.A.* Sevilla.: Diputación Provincial de Sevilla, 1991.

Recursos electrónicos:
- Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://guiadigital.iaph.es/inicio

PATRIMONIO Y CRÓNICA LOCAL: EL *ANTIGUO MORÓN* DE ANTONIO BARRIO PRADO Y LA REVISTA *ARUNCI*[1]

Heritage and local chronicle: the Antiguo Morón by Antonio Barrio Prado and the magazine Arunci

Juan Diego MATA MARCHENA

Resumen

A finales de los años cincuenta del siglo pasado, Antonio Barrio Prado empieza a publicar unas crónicas desde Sevilla, su lugar de residencia, en el semanario *Arunci*, periódico de su pueblo natal. *Antiguo Morón*, que así se denominaba la sección y, finalmente, la obra, se imprimió por entregas en la citada revista, desde el 19 de abril de 1958 al 22 de julio de 1961. El resultado, que aquí analizamos, unas memorias de mérito y utilidad para los lectores de hoy, casi seis décadas después, por su valor antropológico, histórico y patrimonial.

Palabras clave

Patrimonio, crónica, *Antiguo Morón*, *Arunci*, Antonio Barrio Prado.

Abstract

At the end of the fifties of the last century, Antonio Barrio Prado began to publish some chronicles from Seville, where he used to live, in the weekly *Arunci*, the newspaper of his hometown. *Antiguo Morón*, which was the name of the section and, finally, the hole work was printed in installments in the aforementioned magazine, since April 19th, 1958 to July 22nd, 1961. The result, which we analyze here, was a worthy and useful memoir for readers today, almost six decades later, due to its anthropological, historical and patrimonial value.

Keywords

Heritage, chronicle, *Antiguo Morón*, *Arunci*, Antonio Barrio Prado.

[1] Esta comunicación tiene su fuente principal en el texto introductorio, notas y anexos de nuestra autoría, que acompañan al volumen: *Antiguo Morón. Reportaje retrospectivo* (Sevilla, 2022), de Antonio Barrio Prado. Este trabajo se realizó gracias a José Riqueni Barrios, promotor de la edición, escritor y nieto de nuestro protagonista. José Riqueni, maestro de educación primaria, ya jubilado, es autor, además de conferenciante y colaborador en diferentes publicaciones periódicas, de los libros: *Días de caza menor* (2012), *El Periche. Confidencias de un furtivo de la posguerra* (2013), *El último campero* (2015), *Por tierras de España. Pueblos, vivencias e historia* (2023) y *Añoranzas. Caza y amistad* (2024).

Introducción

La primera aproximación al pasado de nuestra localidad la llevó a cabo Luis Gutiérrez de Bonilla (h. 1520-1605). [2] Le siguieron, por este orden: Antonio Bohorques Villalón (1595-1664), autor de los *Anales de Morón* –obra copiada y anotada en 1763 por Patricio Gutiérrez Bravo (1713-1795) y puesta al día por el profesor Joaquín Pascual Barea en sus dos impresiones de 1994– y Cristóbal de Balbuena (1630-h.1696), con sus *Genealogías de familias ilustres de Morón* y la *Noticia de la antigüedad*, en el siglo XVII; el jesuita Fernando de Morillas (1728-h.1799), quién se propuso escribir una *Historia de Morón* a finales del XVIII; Juan José Janer Barea (1819-1869) y Diego de Zafra Ramos (1790-h.1860), redactores a mediados del XIX de una *Historia de la Villa de Morón de la Frontera*, reimpresa y ampliada en 1903 por Ramón Villalón y González-Caballos (1830-1907); y Francisco Collantes de Terán y Caamaño (1826-1895), escritor que preparó el manuscrito de su *Historia de Morón de la Frontera* a finales del mismo siglo, editada en 1990 por los historiadores Manuel García Fernández y Antonio Miguel Bernal Rodríguez (1941-2023), formando parte de la Biblioteca de Estudios Moronenses.

Muy poco después, hizo recapitulación e imprimió todos estos trabajos o parte de ellos, José Plata y Nieto (1865-1926), publicista que aportó un gran número de artículos y transcripciones de documentos en la *Revista de Morón* (1914-1926), una de las mayores empresas culturales del lugar hasta la fecha. A mediados del siglo XX, este mismo propósito lo pretendieron: Rafael Hernández Ruiz de Villa, quien a principios de 1967 hizo llegar a la corporación de entonces una obra titulada, *Notas para una Historia de la Ciu-*

[2] *Vid.* GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel."Historiografía moronense". *Desde la Frontera*, 1992, n. 5, diciembre, pp. 51-60 y también en *La Campiña sevillana y la frontera de Granada (siglos XIII-XV)*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación Contsa, 2005, pp. 99-107. Revisiones bibliográficas más recientes en: MARTIN HUMANES, José María. "*Gobernar una villa en la frontera. Morón de la Frontera en tiempos de los primeros condes de Ureña (ss. XV-XVI)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2021, pp. 42-62 y MATA MARCHENA, Juan Diego. "El periodo islámico en la historiografía local: Ramón Auñón y *Los Alkevires de Morón*" en Mata Marchena, J.D. y Montero Oliva, C., coords. *Actas de las Jornadas El Reino de Taifa de Morón, 1013-1066 (22 a 24 de octubre de 2013)*. Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2023, pp. 49-73.

dad de Morón de la Frontera, hasta el siglo XIX; Juan José Rivera Ávalos (1909-1983), veterano escritor, antiguo redactor de cabeceras locales –participó en *El Cronista de Morón, El Gallo* y *Arunci*– y cronista de Osuna en estas fechas, que en 1968 finalizó su *Memorial Moronense: apuntes y recopilación de datos para una Historia de Morón de la Frontera*; y José García de Castro Núñez (1907-1990), otro viejo colaborador de revistas de la población, quien asumió la labor de copista dando lugar a varios cuadernos con un título común, *Compilación para la Historia de Morón de la Frontera*. Pasados los años, ya en la Transición, este inventario de las historias totales, herederas, en cuanto a esencia y visión, de la historiografía clásica, se cierra en 1982 con la obra de Juan José García López (1936-2022), *Crónicas para una Historia de Morón*, un auténtico ejercicio de divulgación y acercamiento a nuestro pasado, que ha servido de fuente y referencia –aún lo sigue siendo–, a todas las investigaciones posteriores, esas que obedecen a otras directrices metodológicas y son deudoras de un nuevo punto de vista.

En este relato apresurado de las visiones generales sobre el pasado de nuestra población y su territorio, probablemente, aunque no fuera este el objetivo original, el *Antiguo Morón* de Antonio Barrio Prado puede ser considerado continuador o beneficiario de la labor iniciada hace más de cinco siglos.

Antonio Barrio Prado y su *Antiguo Morón*

Antonio Barrio Prado nació en 1891 en Morón de la Frontera, población de la que procedía toda su ascendencia familiar y en la que vivió durante su juventud trabajando en el campo.[3] A principios de la

[3] Archivo Municipal de Morón de la Frontera (AMMF), Padrones Vecinales, Legs. 407 (1917), 408 (1920-1921) y 409 (1923), Expedientes de quintas, Leg. 771 (1923) y Libro de cédulas personales, Leg. 1617 (1933-1934). En la década de los veinte la familia estaba domiciliada en la calle Coca, núm. 2. En esta dirección vivían su padre, Juan Barrio Barrera, jornalero, y su madre, Lucía Prado Morales, dedicada a las labores de la casa, que también habitaban sus hijos, Miguel, nacido el 26 de febrero de 1902, tal y como aparece en el expediente iniciado para conformar el reemplazo militar del año citado, y Francisco, ambos con la misma profesión que el padre. Asimismo, en el número mencionado, pero en otras unidades familiares, compartían casa: Mercedes Barrio Prado –la hermana mayor, que fallece en abril de 1959, a la edad de 74 años (*Arunci*, n. 184, 25 de abril, p. 8)–, casada con el zapatero José García Rodríguez, quienes tenían una hija, Rosario, y Ana Barrio Prado, esposa de Cristóbal Jurado Romero, también jornalero, cuya hija se llamaba Josefina. En estas mismas fechas, Antonio

década de los veinte, con poco más de treinta años, obtuvo una plaza de guardia municipal en la capital hispalense, donde ejerció como cabo y residió en las viviendas habilitadas para los de la profesión, sitas en la calle Pagés del Corro del popular barrio de Triana. Así lo ha podido documentar recientemente el escritor José Riqueni Barrios al preparar la edición de *Un amor sin frontera*.[4] En estas páginas nuestro autor se revela, todo ello de forma autodidacta, como literato y poeta –fue ávido lector de nuestros clásicos, en particular del *Quijote*, y asiduo de la tertulia literaria *Noches del Baratillo*–, un notable conocedor de los palos del flamenco y persona avezada en el habla y las costumbres del campo. A finales de los sesenta, en octubre de 1969, aún no tenía los setenta y ocho años, falleció en su localidad natal.[5]

De sus obras, entre las que cabe citar dos piezas teatrales, *El vínculo del amor* y *Pobre vieja mía*,[6] y la novela ya mencionada, *Un amor sin frontera* (la primera sin data y estas dos últimas fechadas en marzo y agosto de 1935, respectivamente), que dio lugar al posterior *Argumento de un guion cinematográfico* (junio de 1946), resulta ser esta que aquí presentamos y comentamos la única que llegó a conocer impresa.[7] Barrio Prado, que ya contaba en 1958 con un currículo de textos escritos a su cargo de cierto alcance, los que hemos indicado, por estas fechas empieza a publicar unas crónicas, con categoría de reportaje retrospectivo, en el semanario *Arunci*, periódico de su pueblo de origen, gestionado, con el permiso de un consejo

ya no aparece en el padrón de vecinos, pues probablemente y como él mismo señala en el preámbulo de estas crónicas, ya se había trasladado a Sevilla. Sobre este tema, Miguel Guardado Rodríguez, investigador local, nos hace llegar la siguiente información: "El 11 de septiembre de 1923 fue cesado por el ayuntamiento en el cargo que ejercía. Al quedar parado, marcharía a Sevilla". El extracto del oficio enviado a Antonio Barrio Prado desde el consistorio dice así: "n. 558. 11-9-1923. Separándole del cargo de guarda del Arrecife de la Estación. Lo que comunico para su conocimiento y efectos". AMMF, Libro de correspondencia de salida, sig. 277 (1923), h. 143.

[4] BARRIO PRADO, Antonio. *Un amor sin frontera.* Edición de José Riqueni Barrios. Sevilla, 2021. La introducción de Riqueni, pp. 13-38. La primera parte de este texto, con el título "In Memoriam", también se recoge en la edición citada de *Antiguo Morón*, 2022, pp. 207-215 (*vid*. nota 1).

[5] AMMF, Libro de cementerio (1950-1973), Ref. 013958, h. 329.

[6] José Riqueni también ha preparado una edición de *El vínculo del amor* en 2024. Con idéntico contenido, el original de *Pobre vieja mía* está dedicado a Pepe Marchena (1903-1976), conocido cantaor flamenco.

[7] En *Arunci* se publicaron, fuera de esta serie, dos artículos suyos: «Nacer... morir» (1959, n. 200, 15 de agosto, p. 2) y "El obrero del campo" (1960, n. 261, 5 de noviembre, p. 7). Estos textos se imprimen en el anexo de la edición referida en la nota 1, pp. 153-164.

de censores, por un círculo de jóvenes entusiastas,[8] algunos de ellos potenciales escritores y poetas de relevancia, en el que participan colaboradores de cierto prestigio intelectual en el Morón de la época.

El *Antiguo Morón* y la revista *Arunci*

Como acabamos de referir, *Antiguo Morón* se imprimió por entregas en la revista *Arunci*. Este *Semanario literario y de información local*, el subtítulo que sostiene la cabecera en sus inicios, sale a la luz por vez primera el 2 de octubre de 1955 y, tras un paréntesis de seis meses, pues deja de estar en la calle entre julio de 1961 (núm. 297) y febrero de 1962 (núm. 298), cesa definitivamente de imprimirse apenas unos meses después, en julio de esta última fecha (núm. 321).[9]

Su director era el periodista Manuel Naranjo Ríos (1922-1998), cuya ausencia cubría el redactor José de Aranda Barrera de forma accidental. Naranjo, natural de Cantillana, escribió numerosos reportajes, entrevistas y crónicas de política internacional con marcado sesgo ideológico en la revista –sus secciones llevaban por nombre: "La entrevista de la semana" y "Ventana al mundo"– y en muchas otras cabeceras de la época, todas pertenecientes a la cadena de diarios de la agencia Argos, además de colaborar habitualmente en *El Correo de Andalucía* y ser redactor de *ABC*. En 1953 publicó *La Asunción de Cantillana*, un libro sobre las fiestas asuncionistas en su localidad de nacimiento.[10]

[8] *Vid.* "*Arunci* se afianza y se reorganiza". *Arunci*, 1956, n. 58, 3 de noviembre, p. 4. En este artículo se da a conocer la composición de este consejo de censores, sus funciones y la naturaleza del patrocinio y apoyo futuro del Ayuntamiento a la publicación, trece meses después de ponerse en marcha.

[9] Biblioteca Pública Municipal de Morón de la Frontera, Colección Local, Hemeroteca (BPMH), *Arunci*, cajas 3 a 8. Acerca de la revista se pueden ver: GÓMEZ REINA, Cristina. "La vida cotidiana en la España de los 50 a través de la prensa local: el semanario Arunci de Morón de la Frontera". *Mauror*, 2008, n. 18, pp. 13-27 y MATA MARCHENA, J.D. "La adaptación de la prensa moronense a los ciclos políticos y culturales (1884-2020)" en Checa Godoy, A., Espejo Cala, C., Langa, C., coords. y Montoya Rodríguez, Mª C., ed. *Historia del periodismo local en la provincia de Sevilla. Contra el olvido de la prensa cercana.* Granada: Comares, 2022, pp. 147-165 y pp. 348-353, principalmente, pp. 156-158 y p. 349.

[10] La Ley de Prensa de 22 de abril de 1938, obra de Ramón Serrano Suñer, promulgada en plena Guerra Civil y vigente hasta 1966 (fecha de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, cuyo responsable fue Manuel Fraga Iribarne), prescribía, además de la censura previa y un registro oficial de periodistas, que el director de los diarios fuera nombrado y cesado por el Ministerio del

Al cumplirse el primer año de la publicación, más concretamente en el número 54, correspondiente al día 6 de octubre de 1956, se relaciona una extensa nómina de participantes en el proyecto, más de medio centenar entre redactores, colaboradores invitados, ilustradores y fotógrafos. De dicho listado formaban parte: Antonio Adelardo García, Manuel Alarcón Martín, Luis Camacho Carrasco, Juan Antonio Carrillo Salcedo, José de las Cuevas, Alberto García Ulecia, Manuel Garrido, Rafael Gómez Teruel, Luis Alfredo Gómez, Antonio Guzmán, José Higuero, Juan Manuel Morilla Cabrera, Domingo Noguera Ostos, Sebastián Retamal, Juan José Rivera Ávalos, Antonio Rodríguez Buzón, Plácido Tinajero, Manuel Villapecellín y tan solo dos colaboradoras, Rosario Castro Cerralbo y Mª Victoria Rufo, Mavy al pie de los textos que rubricaba. La primera, además de ser una firma habitual en el periódico desde sus inicios, fue autora de la novela *La gran lección*, premiada en el concurso literario "Mariano Núñez Alegría", organizado por *El Adelanto* de Salamanca, que se publicó en nuestro semanario en el verano de 1957 (núm. 93 a 98, 13 de julio a 17 de agosto).[11]

De todas estas personas, cabe destacar la aportación del profesor y poeta Alberto García Ulecia (1932-2003), por entonces un recién licenciado por la Facultad de Derecho en la Hispalense, quien llegó a suscribir –desde octubre de 1955 (núm. 2, 9 de octubre) a julio de 1962 (núm. 321, 28 de julio)– casi un centenar de colaboraciones, si tenemos en cuenta sus poemas, artículos de crítica literaria y artística, la sección *Ventana a Sevilla*, una suerte de corresponsalía en la capital, y una novela breve, *Como un mambo* (1959, números 196 a 206, 18 de julio a 26 de septiembre), premiada en el "I Concurso de Novelas Cortas", organizado por la misma revista y patrocinado por la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla.[12]

Interior. Sobre Naranjo Ríos, *vid.* MARCOS, Alfredo. "La entrevista de la semana. Un periodista que descansa haciendo reportajes". *Arunci*, 1956, n. 30, 22 de abril, p. 5 y "Nuestro director, D. Manuel Naranjo Ríos". *Arunci*, 1958, n. 120, 18 de enero, p. 1, apunte editorial biográfico y profesional, donde se detalla su formación en Magisterio en Sevilla y en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Su libro: *La Asunción de Cantillana: reportaje completo de las fiestas asuncionistas*. Sevilla: [Imprenta de José Zambrano], 1953. Hemos localizado una edición posterior, cuya impresión es de 1989, a cargo de José Antonio Pérez Molero.

[11] "Colaboradores de Arunci". *Arunci*, n. 54 (especial primer Aniversario), 1956, 6 de octubre, p. 2.

[12] Para conocer sus aportaciones en la revista, *vid*. MATA MARCHENA, J.D. y VÁZQUEZ GARCÍA,

Asimismo, también debemos considerar la presencia de Luis Camacho Carrasco (1907-1984), abogado y escritor conocido por sus artículos, poesías, notas literarias y aforismos impresos fundamentalmente en publicaciones locales de Marchena –*El Eco de Marchena* (1932-1936), *Marchena* (enero a octubre de 1963) o *Boletín de Información Municipal* (1969-1975)– [13] y Morón de la Frontera. Con anterioridad a *Arunci* participó en *La Unión de Morón* (1922-1928), donde firmó con el seudónimo de Palmerín, y en los años del semanario, muchos de sus trabajos también formaron parte de los anuarios de Feria.

Todas estas colaboraciones se recogieron a finales de los ochenta, poco después de su fallecimiento, en la publicación *Nostalgia y Poesía*, que fue auspiciada por el Ayuntamiento de Marchena y cuya edición fue preparada por Luis Camacho López de Sagredo, el mayor de sus siete hijos, Luis Ortiz Lara, Miguel Ángel Yáñez y Alberto García Ulecia, poeta con el que tenía una gran afinidad literaria y guardaba una gran amistad. Este volumen compilatorio, con el marchamo de unas obras completas tuvo su continuidad unos años más tarde, gracias a la labor editorial de Gráficas Olimpia –integrada por Ignacio Cala, Juan Carlos Gamero y Francisco Guardado Lucas (1949-2021)–, que inicia su "Biblioteca de la Frontera" con *Morón de la Frontera, 1912-1925: (Crónicas de la nostalgia)*, una selección y nueva ordenación, preparada también por Alberto García Ulecia, de aquellos textos de Camacho Carrasco publicados en nuestra revista, sin título y con el seudónimo X.X., [14] en las series: "Re-

Ada Mª. *Alberto García Ulecia: profesor y poeta, bibliografía.* Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2022, pp. 36-46, registros 132 a 219.

[13] Moronense de nacimiento, por motivos familiares se traslada a Marchena a finales de los años veinte. De esta población llegó a ser alcalde en la primera mitad de los cincuenta, de 1951 a 1956. Una aproximación biográfica en MORILLA CALA, Juan Pablo. "Diccionario social y político de la Segunda República en Morón. Las voces de la cultura y la ciencia (I)". *Mauror*, 2002, n. 12, p. 84. Más recientemente, SUÁREZ, José A. "30 años sin Luis Camacho Carrasco, autor de *Nostalgia y Poesía*" [en línea]. [consulta: 15 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.aionsur.com/30-anos-sin-luis-camacho-autor-de-nostalgia-poesia/.

[14] CAMACHO CARRASCO, Luis. *Nostalgia y Poesía*. Marchena: Ayuntamiento, 1988 (en adelante, *NyP*) y *Morón de la Frontera, 1912-1925 (Crónicas de la nostalgia)*. Morón de la Frontera: Gráficas Olimpia, 1993 (en adelante, *CN*). Además de los artículos que dieron lugar a las series indicadas, en *Arunci* también aparecieron de su autoría: el "Drama en tres sonetos del campesino hereje" (n. 203, 1959, 5 de septiembre, p. 7), que firma con su nombre (sonetos que ya habían sido publicados en 1939 en la revista *Horizonte*), y "Yolanda. Novela" (en siete capítulos, de núm. 311, 19 de mayo, a núm. 321,

cuerdos de Morón (fragmentos de unas memorias)" (núm. 11 a núm. 32, de diciembre de 1955 a mayo de 1956), "Cartas a Morón" (núm. 36 a núm. 117, de junio de 1956 a diciembre de 1957 y núm. 302 (marzo) y núm. 306 (abril) de 1962), "Cartas a una novia" (núm. 119 a núm. 139, de enero a mayo de 1958), "Diario de un melancólico" (núm. 180 a núm. 204, de marzo a septiembre de 1959) y "Cartas melancólicas" (núm. 279 a núm. 294, de marzo a julio de 1961).[15]

Tan solo año y medio después de la aparición en el periódico de este elenco, también estará Antonio Barrio entre los miembros colaboradores, como autor de *Antiguo Morón*, título este que pudo tener su antecedente en la sección *Morón Antiguo*, unas columnas donde se versionaba la *Historia de la villa de Morón de la Frontera* de Juan José Janer y Diego de Zafra –obra clásica de nuestra historiografía particular, citada con anterioridad–, que fueron editadas en el periódico *El Gallo*,[16] empresa en la que ya habían participado algunos de los integrantes del equipo de *Arunci*: Manuel Garrido, Juan Manuel Morilla, Juan José Rivera o Manuel Villapecellín, entre otros. Así pues, fuera este el origen del título antedicho o no –algo que en buena medida estimamos por el círculo de procedencia y la similitud del encabezamiento–, lo que sí es cierto es que tal vez estemos ante una de las obras más importantes sobre el pasado de la

28 de julio, de 1962). El drama aparece en *NyP* (pp. 731-732), la novela no.

[15] El investigador Álvaro Cabeza Andrés (autor, entre otros trabajos, de *La II República en Marchena. Socialistas, Republicanos y derechistas* [Marchena: Ayuntamiento, 2023] y "*El Eco de Marchena*, un semanario local en la II República" [*Anuario de Estudios Locales*, 2024, n. 9]) nos puso en la pista de su participación en *El Eco de Marchena* (1932-1936), publicación de ideología conservadora. Según nos comenta, formó parte de sus colaboradores suscribiendo los trabajos realizados con las iniciales L.C. y L.C.C., primeras letras de su nombre y apellido o apellidos. Todas ellas son páginas literarias, piezas poéticas sobre todo. También pudo participar en los primeros números de esta cabecera con una crónicas políticas que aparecen firmadas por X.X., conjetura que hacemos porque este mismo seudónimo es utilizado por nuestro autor en *Arunci*, como hemos visto. A la espera de estudiar y confirmar lo señalado, solo es posible indicar que la mayoría de estos textos, tanto los de L.C. o L.C.C. como los de X.X., no están recogidos en los volúmenes impresos con todos sus trabajos.

[16] En la sección *Morón Antiguo* se imprime, desde el 15 de julio al 28 de octubre de 1951, el preámbulo de la obra de Janer y Zafra. Este clásico de nuestra historiografía, como quedó dicho más arriba, además de la aquí citada, había tenido dos impresiones anteriores: la primera, *Historia de Morón de la Frontera*, bajo la responsabilidad de Ramón Villalón y González-Caballos en 1903; y la segunda, *Historia de la villa de Morón de la Frontera*, en la *Revista Española*, a cargo de José Plata y Nieto en 1924, donde solo se dio a conocer en parte. También existe una copia manuscrita de esta obra fechada en 1889 (Biblioteca Pública Municipal de Morón de la Frontera, Colección Local, Fondo documental (BPMFD), caja 72).

población que editó el semanario, sin ser concebida como tal, y a poca distancia, –pero solo si tenemos en cuenta su valor documental e informativo sobre la historia y el patrimonio local, como tratamos de hacer ver en los epígrafes siguientes–, de los rutilantes pasajes autobiográficos de Camacho Carrasco, que conformaban las series antes apuntadas.[17]

Antiguo Morón se imprimió desde el 19 de abril de 1958, núm. 133, al 22 de julio de 1961, núm. 296. Se edita casi en su totalidad entre 1958 y 1959, pues únicamente los cuatro últimos capítulos aparecen entre 1960 y 1961, justo antes del paréntesis de seis meses que anteriormente indicábamos. Cada crónica iba numerada –aunque hay un salto en esa correlación al pasar de la 34 a la 37 cuya causa desconocemos, pero que probablemente solo sea achacable a un error en la impresión, pues no supone una interrupción del relato– y llevaba como título, excepto en las tres primeras, un resumen extractado del objeto a tratar, líneas útiles como sumario o reseña del contenido. Por su provecho, damos cuenta de las correspondientes a los fragmentos aquí citados en el anexo final.

En los ejemplares previos al inicio de la publicación no hay un anuncio de la obra y tampoco se facilitan referencias sobre su autor. Tan solo encontramos, en la primera página del núm. 133, fecha del comienzo de la impresión del reportaje, en un recuadro situado en el margen superior derecho, la siguiente apreciación: "Publicamos en este número, colaboraciones de X.X., A. García Ulecia, M. Rosario Castro Cerralbo y Antonio Barrio Prado". Como vemos, nada singular para una contribución que se extenderá por un tiempo

[17] Además, durante 1956 también se publica (núm. 42, 14 de julio; núm. 43, 21 de julio; núm. 44, 28 de julio; núm. 47, 18 de agosto; núm. 48, 25 de agosto; núm. 49, 1 de septiembre; y núm. 50, 8 de septiembre) el opúsculo de José Sánchez Mesa, *Historia de la Fundación y vicisitudes acaecidas en el Monasterio de Santa María de la Asunción de las Religiosas Jerónimas de Morón de la Frontera (Provincia de Sevilla)*, que había impreso la Editorial Católica Española el mismo año. Aquí no se recoge la obra completa, pues solo aparecen los textos anteriores a la página 28 de la 1ª edición, eliminando los títulos de los capítulos y algunos párrafos. El mismo periódico asume un papel y objetivo similares al cumplir el primer año: "Es *Arunci*, por tanto, el historiador de Morón, y, al mismo tiempo, la documentación de su historia, aunque solo sea parcialmente. Pero cada vez mejorando más. Ojalá llegue un día en que pueda mostrarse la vida y la historia de nuestro pueblo –sus hechos, sus anhelos, sus inquietudes– de forma más completa y más real." *Vid.* "La vida de Morón, desde octubre de 1955, hasta septiembre de 1956". *Arunci*, 1956, n. 54, 6 de octubre, p. 7.

de cuatro años y que en lo sucesivo se dará a conocer como colaboración literaria.[18] Por otro lado, tampoco se indica si su preparación y redacción obedece a un encargo de los editores o a un proyecto y propuesta personal. En ese sentido, la dedicatoria inicial del autor no resuelve las dudas:

> "Desde Sevilla y añorando el pueblo natal, nostálgico, vienen a mi mente épocas pretéritas después de haber pasado en el más de tres décadas y otras tantas de constante añoranza ausente del mismo. Ello me impulsa a narrar a la nueva generación lo que fue la antigua *Arunci* en relación al actual Morón, permitiéndome revivir lejanos años felices y presentar a nuestra Patria chica a los de dentro y a los de fuera que suelen conocer de nuestro pueblo solo el Gallo; mis propósitos son que a través del Gallo sepamos lo que fue y es hoy nuestra ciudad".[19]

Una peculiaridad de la edición es que a partir de la crónica 29 (núm. 170, 10 de enero de 1959), las columnas aparecen firmadas con las iniciales del nombre y apellidos de nuestro autor, A.B.P. Pero esto no ocurre así hasta su finalización, pues son excepción seis de ellas: la 34 (núm. 180), 35 (núm. 184), 38 (núm. 192), 41 (núm. 197), 43 (núm. 202) y 48 (núm. 224).

Origen y fuentes

En la primera parte, donde hace el recorrido histórico propiamente dicho y anota hechos correspondientes a la época medieval y moderna, no cita nunca las fuentes que utiliza. Es este el caso de la obra de Manuel Serrano Ortega (1856-1919), *Guía de los Monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*, libro premiado e impreso por el Ateneo de Sevilla en su concurso de 1911, cuyos párrafos transcribe sin más, en algún momento fielmente y otros no tanto, dando lugar a errores e inexactitudes, intuimos que no solo atribuibles al autor, pues el mismo proceso de elaboración de la revista –vocacional y artesanal como tantos otros esfuerzos

[18] Son varias las alusiones a nuestro autor en el semanario como un participante más: 1958, n. 157, 4 de octubre, p. 8; 1959, n. 184, 25 de abril, p. 8, esta mención última con motivo de la necrológica de su hermana mayor, Mercedes, *vid. supra* nota 3; 1960, n. 248, 30 de julio, p. 1 y 1962, n. 321, 28 de julio, p. 8.

[19] BARRIO PRADO, A. (ABP). "Antiguo Morón. Reportaje retrospectivo". *Arunci*, 1958, (1) n. 133, 19 de abril, p. 11 y *op. cit.*, 2022, p. 43.

similares, a pesar de la oficialidad que denota la censura–, impedía una revisión detenida de los trabajos incluidos en los números antes de llevarlos a imprenta.[20]

Pero esto no es siempre así, pues en la capital consulta textos históricos locales o simplemente recopilaciones –desconocemos cuales–,[21] y alega su paso por el Archivo Municipal de Sevilla para tomar apuntes del *Diario Geográfico Artístico e Histórico.*[22] Por otro lado, para la redacción de un gran número de crónicas, sobre todo las correspondientes a la última década del siglo XIX y a los inicios del XX, rivalizan las fuentes orales de los protagonistas y el testimonio propio. Son estas últimas, en las que manifiesta haber vivido lo que cuenta y ser testigo de todo lo que dice, las más ricas en detalle y, por esta misma razón, las de mayor calidad informativa y literaria.

Como venimos argumentando, se trata de un texto en preparación, en elaboración, probablemente pergeñado con anterioridad, en la búsqueda de la sincera mirada retrospectiva que legar a su descendencia, pero finalizado y redactado con ciertas pretensiones en el momento de la impresión para su tirada y distribución. Precisamente esto, algo más que un estímulo positivo para permanecer alerta,

[20] SERRANO ORTEGA, Manuel. *Guía de los Monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla.* Sevilla: Establecimiento Tipográfico de Francisco de P. Díaz, 1911, pp. 122-124. El texto que dedica Serrano a Morón lo publica José Plata y Nieto en la *Revista de Morón*: "Morón". *Revista de Morón*, 1917, n. 44, suplemento 95, 21 de septiembre, pp. 395-396. En 2006, la Universidad de Sevilla volvió a realizar una edición facsímil, cuya edición y prólogo corrió a cargo de Alberto Ribelot.

[21] Al respecto, en un artículo del mismo semanario, cuyo objeto es un intercambio de información con la población homónima de Cuba, se transcribe una carta de carácter oficial que dice lo siguiente: "En cuanto a los datos históricos sobre su fundación, origen del nombre y otros datos de interés he de manifestarle que en vista del creciente interés despertado en esa República por el Morón del Gallo (...), este Ayuntamiento está realizando una recopilación de varias versiones sobre la Historia de la Ciudad con el propósito de editarla. Tan pronto como esté terminada procuraremos enviarle un ejemplar..." (J.A.L. "Morón de la Frontera tiene un descendiente en Cuba: Morón de Camagüey". *Arunci*, 1955, n. 13, 25 de diciembre, p. 23). Como vimos anteriormente en la introducción, a la hora de relacionar los hitos principales de la historiografía clásica, no tenemos constancia de un texto editado a finales de los cincuenta.

[22] No podemos decir nada sobre las características de este título, pues como tal cabecera nos ha sido imposible localizarla. No hemos visto nada en la bibliografía específica: CHAVES REY, Manuel. *Historia y Bibliografía de la prensa sevillana.* Sevilla: Ayuntamiento, 1995 y SÁNCHEZ LÓPEZ, Julia. *Catálogo de la prensa sevillana (1661-2014)*. Sevilla: Ayuntamiento, 2015. Algo que hemos confirmado con la consulta realizada (11 de enero de 2022) en el servicio de Archivo y Hemeroteca Municipal de Sevilla, donde no nos han podido dar dato alguno sobre el particular.

facilita y provoca que en más de una ocasión aparezcan enmiendas y autocorrecciones, porque el autor perfila y finaliza cada crónica, señalando la posibilidad de dar más datos en el relato venidero.

La crónica y su valor documental

El trabajo se inicia con un breve preámbulo o presentación en la que Barrio justifica el objeto y las pretensiones de su reportaje, cuyo afán, en primera instancia, está muy alejado de lo académico o del oficio de historiador,[23] pues solo pretende hacer un texto divulgativo con el que llegar a los jóvenes, la nueva generación, según propia confesión, desempolvando viejos recuerdos. Una vez realizada esta introducción, dos párrafos y apenas trece líneas, pasa a relatar la historia antigua y medieval del lugar –según la fuente que no cita, como señalábamos–, cosa que sucede en las dos primeras crónicas, con la excusa de versionar en la siguiente, la número 3, la leyenda del Gallo.[24]

A partir de aquí la narración discurre por donde mejor se mueve nuestro autor: después de datar y describir someramente las parroquias de Santa María, San Miguel y la ermita de Jesús, puntualiza con gran detalle las características del callejero y su nomenclá-

[23] Aunque por momentos el autor se considera apto para actuar y ejercer de historiador. En la crónica número 34 señala en una acotación: "El hecho era que, por estas fechas que historiamos,..." ABP. "op. cit.". *Arunci*, 1959, (36) n. 187, 16 de mayo, p. 11 y *op. cit*., 2022, p. 120.

[24] Más adelante, al finalizar la crónica número 11, inspirado en esta versión de la leyenda, escribe un soneto "Al Gallo de Morón": "Por el mundo tu fama se dilata,/ aunque nadie da fe de tu linaje./ Contribución pagaste y arbitraje…/ y el cuerpo te pusieron de escarlata.// A un corcel que por un campo de plata/ galopaba, cumpliendo una encomienda,/ tú le quisiste sujetar la rienda…/ y bien cara pagaste tu bravata.// Una noche, en la Peña del Morisco,/ estábanse tres mozos esperando,/ ocultos entre ramas y follaje.// De aquel lugar, que te sirvió de aprisco,/ saliste tú veloz, cacareando,/ dejándote en Morón todo el plumaje." ABP. "op. cit.". *Arunci*, 1958, (11) n. 149, 9 de agosto, p. 11 y *op. cit*., 2022, p. 66. Una actualización de la leyenda, su historia y el personaje en GARCÍA LÓPEZ, Juan José. *La leyenda del Gallo de Morón. Aproximación a la historia*. Morón de la Frontera: Fundación Fernando Villalón, 2001 (con reedición en 2005) y MORÓN DE CASTRO, Mª Fernanda. "Fundamentos históricos de la leyenda del Gallo de Morón y su relación con el Ducado de Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos*, 2008, pp. 36-39. Una visión de la posible influencia al otro lado del Atlántico en MORALES, Larry. *El Gallo de Morón: ¿sin plumas y cacareando?*. La Habana: Ediciones Unión, 2018. Sobre el personaje y la época se han escrito recientemente sendas obras de teatro: *La tragicomedia del Gallo de Morón.* Barcelona: Llaüt, 2016, de autoría colectiva, coordinada por el dramaturgo Raúl CORTÉS MENA, e *Impunidad*. [Almería]: Círculo Rojo, 2022, de Pedro Luis VÁZQUEZ GARCÍA, que incluye un sugerente y recomendable prólogo, "A la búsqueda del contexto" (pp. 15-32), del historiador Francisco LEDESMA GÁMEZ.

tor, algo que va a hacer extensivo a todo el reportaje. Las crónicas 8 y 9 las utiliza para dar cuenta del castillo, de su esplendor y decadencia:

> "Al sudeste del pueblo (...), sobre un escarpado cerro que se eleva más de ochenta metros sobre la población, se halla situado el castillo, verdadera reliquia de Morón y monumento de su historia. En dicho lugar se hallaba el límite fronterizo de los reinos de Sevilla y de Granada, y es allí donde comienza la serranía de Ronda. Por este carácter fronterizo fue por lo que Morón ostentó y ostenta el genitivo "de la Frontera". // Se construyó el castillo de Morón con piedras areniscas calizas extraídas de unas ricas canteras de la localidad, situadas al sur del castillo y no a más de tres kilómetros del mismo, en el lugar que se llamó la Giralda y que hoy se denomina Pago Real. // Constituían el castillo triples órdenes de murallas, blindadas por torreones, la mayoría de los cuales están hoy desmoronados. // En sus tiempos de apogeo, cuando era castillo íntegro, fue digno de admiración. Poseía dos aljibes con agua para dos mil hombres y cincuenta caballos y para estar abastecido durante un año. Sus magníficos patios estaban enlosados con mármol trabajado en Lisboa. Poseía arcos labrados, artesonados en madera de castaño, paredes con pinturas y dorados del gótico y arabescos, rejas y balcones de hierro dorado, cortinajes escarlatas y puertas con bajorrelieves donde galopaba Melén Rodríguez Gallinato. // (...) los condes de Ureña, no solo lo fortificaron, sino que lo embellecieron, puesto que lo ocuparon como palacio residencial y como a tal lo cuidaron esmeradamente. Los dichos condes hicieron capilla del castillo–palacio a la iglesia de la Magdalena, que ya por entonces había dejado de ser parroquia. // Andando el tiempo, cuando los condes de Ureña se trasladaron a Osuna (...), el castillo quedó en estado de abandono (...), aumentando a medida que el tiempo transcurría. Data, pues, el periodo de decadencia de nuestro castillo de finales del siglo XVII".[25]

[25] ABP. "op. cit." *Arunci*, 1958, (8) n. 144, 5 de julio, p. 11; (9) n. 145, 12 de julio, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 57-61. La bibliografía sobre el castillo es muy extensa, anotamos una simple muestra por orden cronológico: VALDECANTOS DEMA, Rodrigo M. "La torre del homenaje del castillo de Morón de la Frontera". *Boletín de Arqueología Medieval*, 1989, n. 3, pp. 243-262; VERA REINA, Manuel y FERNÁNDEZ RUIZ, Rafael. "Actuaciones arqueológicas en el castillo de Morón de la Frontera (Sevilla). Campaña de 1988. Las técnicas constructivas". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1988*, T. III, 1990, pp. 411-417; COOPER, Edward. "El castillo de Morón de la Frontera (Sevilla)". *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, 1994, n. 10, pp. 189-197; VERA REINA, M. "Notas arqueológicas sobre el palacio de los Girones en el castillo de Morón de la Frontera (Sevilla)". *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, 1994, n. 10, pp. 309-336; *Ibíd. Mawrur Morón. Análisis arqueológico de una ciudad medieval*. Morón de la Frontera: Altos del Sur, 2000; *Ibíd. El castillo de Morón de la Frontera (siglos XIV-XV)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2000; *Ibíd.* "Todo señor palacio quiere... Las reformas de los duques *(sic)* de Ureña en el castillo de Morón de la Frontera (Sevilla)". *Castillos de España*, 2002, n. 125, pp. 63-69; VALOR PIECHOTTA, Magdalena. "Las fortificaciones medievales

Describe a continuación las cuatro elevaciones del Morón urbano: a los cerros del Castillo y la Peña suma ahora los del Calvario y la Victoria, para seguidamente, en las crónicas número 15 y 16, situar la iglesia de San Miguel:

> "Al norte del castillo y al sur de la Peña, junto al viejo cementerio, fue construido el templo de San Miguel (...) // Está construido con piedras de caliza, procedentes, como las del castillo, de las ricas canteras del término municipal (...) // Está formado San Miguel de tres espaciosas naves de sesenta y seis pasos de largo y veintiséis de ancho, quedando en sus costados, amplia capacidad para sus capillas. // Sus elevadas bóvedas están sostenidas por elegantes haces de columnas, formando un bello conjunto arquitectónico de arregladas proporciones. Tiene tres puertas: una al sur, no lejos de la sacristía; otra al norte, que da a la calle Siete Revueltas, la cual es un callejón con salida a la calle Campana, con menos de dos metros de anchura, que aísla por completo al templo de los edificios privados colindantes (...). // (...) Pero lo que más llama la atención, lo más destacado del templo, es su portada principal, que da al oeste. // (...) En la parte izquierda de la iglesia hay una torre de nueve varas de ancha por cincuenta y seis de alta. Esta torre, junto con la existente en Lebrija, constituye una de las hijas gemelas de la incomparable Giralda sevillana. Hoy día la torre se halla en estado ruinoso y aparece resquebrajada, lo que es lamentable. // Para nivelar el acceso a la entrada principal, tiene el templo, una grada. Esta grada, tiene doce peldaños por su parte norte y remata en arco por el sur, formando así, una plataforma de unos cuatro metros de ancha, por todo el largo de la fachada. // En el interior de la iglesia abundan los preciosos jaspes, extraídos de las ricas canteras de Pozo Amargo, contándose entre otras buenas piezas de esta clase de piedra, el bufete de la espaciosa sacristía."[26]

de la Sierra Sur y la Sierra de Estepa" en Fílter Rodríguez, J.A. y García Fernández, M., coords. *Actas III Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla: Sierra Sur (Gilena, El Rubio, 19 a 20 de mayo de 2006)*. Sevilla: ASCIL, 2006, pp. 39-57, más concretamente, pp. 54-55; y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Mª del Valle, "Recuerdos arquitectónicos de la Orden de Alcántara en la provincia de Sevilla: los castillos de Morón de la Frontera y Cote [Montellano]" en *La arquitectura de las Órdenes Militares en Andalucía. Conservación y restauración.* Huelva: Universidad de Huelva, 2011, pp. 393-432. En esta breve relación no apuntamos los numerosos trabajos académicos recientes (TFGs y TFMs) dedicados al edificio y a sus habitantes (*Vid.* en este mismo volumen: BOUGHALEM, Salima. "Dando voz a los espacios: innovaciones metodológicas en el paisaje cultural y las Casas–Cuevas del castillo de Morón"), ni las comunicaciones presentadas en las XI Jornadas de Temas Moronenses, que se celebraron entre el 25 de septiembre y el 17 de octubre de 2020, con el título *El castillo de Morón de la Frontera. Una mirada multidisciplinar*, cuyas actas se publicaron en 2021, bajo la coordinación de Carmen Montero Oliva y Carmen Mª Muñoz González.

[26] ABP. "op. cit." *Arunci*, 1958, (15) n. 153, 6 de septiembre, p. 11; (16) n. 154, 13 de septiembre, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 72-75. Para un mayor y mejor conocimiento de la iglesia: MÓRÓN DE CASTRO, MªF. *La iglesia de San Miguel: cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera (XIV-XVIII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995 y MORILLA CALA, J.P. *En el V Centenario de la reconstrucción de San*

En la crónica número 19 hace un recuento de los conventos, aportando explicaciones sobre la evolución urbana de la población y algunos hechos históricos más:

> " (...) antes de la exclaustración había en Morón seis conventos: cuatro de frailes y dos de monjas. Y todos ellos –si exceptuamos al de Santa María de la Jerónimas (...), fundado en 1565 (...), y al de la Compañía de Jesús, construido junto a las calles Ánimas y Vicario, en 1627 (...)– fueron construidos en despoblado, a larga distancia de la población. // (...) El primer convento fue el de San Francisco extramuros, construido en 1541, al sudoeste de la población. Está en lo alto de una colina. Su portada, muy artística, da al sur, y por la parte este tiene un collado, hoy convertido en calle con el nombre del convento; dicha calle es el camino por el que con mayor facilidad se va al convento. Consta la calle San Francisco solo de acera izquierda, pues la parte derecha es una tapia que, girando al oeste por la trasera del convento, deja una cerca como de una hectárea de tierra, privando así de postigos a la acera izquierda de la calle Álamos. (...) // En 1894 el convento de San Francisco fue habilitado para hospital (...) // Otro convento fue el de los Mínimos de San Francisco de Paula (...). Este convento tuvo muchas fincas en propiedad, y para guardar sus cosechas es para lo que se construyó, frente al convento, un gran edificio al que denominaron "Sillar de la Victoria". // El monasterio de las Franciscas de Santa Clara, fundado en 1596, se halla situado al oeste de la población, en la ladera sur del cerro de la Victoria. Para allanar la entrada a la calle Utrera, hicieron una grada, que empezaba en cero y terminaba en nueve peldaños; en la actualidad dicha escalera ha desaparecido. // Junto al sitio de la Plata se fundó, en 1585, el convento de los Clérigos del Espíritu Santo. Después, hacia 1893, este convento fue destinado a Casa Cuna, teniendo una subvención anual de 30.000 reales, que administraba la Junta Benéfica de la Compañía de Jesús (...). // Finalmente, en la ermita de San Roque, que estaba situada donde la carretera de Pruna se cruza con la de La Puebla de Cazalla, se establecieron, en 1635, las Mercedes Descalzas, quienes adquirieron un local frente al ejido de "El Apedreo" y en tres años, construyeron un convento y se trasladaron a él. Era esto en 1638. Hoy día la Merced es la tercera parroquia de Morón".[27]

A estos reportajes añade los dedicados al arroyo del Cuerno, que completa con el del Sillero y el establecimiento de los medios de transporte: la estación de ferrocarril y la diligencia, incluido el Ford de Pedro Barrera, que hacía el viaje a las poblaciones serranas por

Miguel: el plano, el texto y la añeja fotografía . Morón de la Frontera: Revista Mauror, 2006.

[27] ABP. "op. cit." *Arunci*, 1958, (19) n. 157, 4 de octubre, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 80-83.

la antigua carretera de Pruna. También dedica el artículo número 28 a la Sierra de Morón, uno de los símbolos de la localidad, visible en nuestro paso por la campiña desde muchos kilómetros de distancia, para narrar en los dos siguientes: la traída del agua de la sierra y la enajenación de este monumento natural, su paso de propiedad municipal a particular, a finales del siglo diecinueve:[28]

> "La Sierra de Morón o Sierra de Montegil es un peñasco de figura oblonga, en dirección de este a oeste, compuesta exclusivamente de piedra caliza, (...). Se halla situada en el antiguo camino de Cádiz, al suroeste de la población y a unos tres cuartos de legua de la misma. Tiene una longitud de tres cuartos de legua, es decir la misma distancia que la separa de la ciudad, una superficie de dos mil ochocientas fanegas de tierra y una altura de setecientas u ochocientas varas, según unos, y según otros, de unos seiscientos veinticinco metros, aproximadamente. // El monte que cubre la sierra por el sur es monte bajo, y por el norte, de tajos arriba, es terreno intransitable, y aparecen en él acebuches y algunos algarrobos. Los lugares más destacados de la Sierra de Montegil, verdadero fondo de Morón de la Frontera y esfinge milenaria que, por iniciar la serranía, representa y simboliza a un Morón ya casi serrano, son, entre otros, los siguientes: el llamado Tajo del Águila, de más de cien metros de altura; la famosa Cueva de la Encantada, hoy casi desaparecida, por la gran cantidad de piedra que se ha extraído de esa parte; y la Silla del Caballo, en todo lo alto del suroeste."[29]

Pero siendo todo esto que decimos relevante, entre otras cosas, por la autoría, el medio y la oportunidad, lo verdaderamente excepcional de este trabajo son los episodios contados en primera persona, como observábamos anteriormente. Nos referimos a los artículos en los que se relatan las vivencias del narrador –todas ellas desarrolladas con cierta suficiencia y con un más que aceptable ritmo literario–, donde no se dejan de mencionar las personas más destacadas en ellas, proporcionando un singular censo de los habitantes del municipio, esos que nunca aparecen destacados en los estudios generales sobre el pasado, con detalle de los nombres, apellidos y oficio. En estos sueltos se pasa revista a algunos acontecimientos

[28] De este hecho se hace eco Manuel Maldonado Marín en un artículo publicado en *La Unión*, diario de Sevilla, el 27 de mayo de 1925, con el título, "La Sierra de Morón era del pueblo y a este debe volver", para denunciar la situación. *Vid.* BPMFD, caja 28, carp. 3. En el siglo XXI la reivindicación sigue desde la "Plataforma en Defensa de la Sierra de Morón".

[29] ABP. "op. cit." *Arunci*, 1959, (28) n. 169, 4 de enero, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 100-102.

centrales del discurrir anual de la localidad y a otros trances capitales en la vida de la población. Entre ellos: el desarrollo de los días del Carnaval,[30] las notas sobre las jornadas correspondientes a la Semana Mayor de principios de siglo y el desarrollo de las salidas procesionales de las distintas hermandades, la quema del Judas, el relato de los incidentes con el toro de cuerda en 1902, los apuntes sobre la velada de Jesús, el Corpus y la Feria de septiembre, la llegada de la luz eléctrica, la clausura de edificio de la cárcel o la descripción del desempeño de la antigua profesión de sereno.

Además, como quedó dicho, en estos capítulos no quedan en el olvido los nombres, ese padrón selectivo de los habitantes de la villa y sus profesiones, en el que no aparece citada ninguna mujer.[31] Son los casos de Frasquito Morales, el último guarda del molino de viento de la Atalaya; el cura Miguel Jiménez y el albañil Miguel Barea, quienes en las obras de la ermita de la Fuensanta de principios de siglo encontraron documentos con indicación del importe de las dos imágenes: 2.700 reales; Frasquito Rosado, último propietario del horno de las hermanas Moreno en la calle de las Morenas, actual Ramón Auñón; los hermanos Cramazou, dueños del olivar y de una fábrica de orujo junto al predio donde se instaló la Estación de ferrocarril; o Manuel González Moreno, quien estableció, contigua a esta parcela, una fábrica de aderezo de aceitunas y previamente una casa recreo con un muelle al lado para la remisión de aceite.

En otras entregas alude a los responsables de la diligencia, de nombre "La Serrana", que comunicaba con los pueblos de la sierra, que primero estuvo a cargo de un señor que no era nativo de Morón, y después de José García, conocido como Frasquito José, con quie-

[30] *Vid.* CASTRO PINEDA, Teresa de. "De 1897 a 1912. El carnaval moronero por el recuerdo de Antonio Barrio Prado". *Mauror*, 2004, n. 13, 1er semestre, pp. 19-24.

[31] Un buen número de reseñas biográficas de personas que vivieron durante la primera mitad del siglo XX se puede consultar en: MORILLA CALA, J.P. "Tres estudios sobre republicanos moronenses en el primer tercio del siglo XX". *Mauror*, 2002, n. 11, 1er semestre, pp. 3-85; del mismo autor, "Diccionario social y político de la segunda república. Las voces de la cultura y la ciencia (I)". *Mauror*, 2002, n. 12, 2º semestre, pp. 75-158; y en el elaborado estudio de GARCÍA MÁRQUEZ, José María y GUARDADO RODRÍGUEZ, Miguel. *Morón, consumatum est: 1936-1953. Historia de un crimen de guerra.* Morón de la Frontera: planta baja, 2011, pp. 525-853. En la actualidad, el investigador Miguel Guardado sigue trabajando sobre la época y en la documentación de muchas más biografías.

nes pasados los años compitió Pedro Barrera Gamero, quien, como dijimos, hacía la ruta en coche. Igualmente, protagonistas de estos apuntes son: Manuel Tirado, empleado municipal encargado de administrar los cántaros de agua a las personas solicitantes en tiempos de carestía; José Jimeno Carrasco, contador del consistorio que hizo la propuesta para que el convento de San Francisco fuera destinado a hospital después de la salida de los frailes; o don Nicanor, el empresario de la luz. Precisamente, la puesta en marcha de la luz eléctrica dio lugar a varias coplas en el Carnaval debido al ingenio del chato Ledesma, carpintero de la Victoria, y de Bartolomé Bernal Maldonado, panadero. Este último fue el autor de las estrofas sobre el perro de Barea, además de ser muy popular y conocido por su grupo, que en 1912 lo conformaban: Pepe Mesa, antiguo maestro del guitarrista Pepe Naranjo, Pancita, Felipe, de quien no da más señas, y Joaquín Ramos. Por lo visto, era notoria la rivalidad de las murgas moronenses, las cuales interpretaban su repertorio en la bodega de Manuel Oliva, con las que venían de Jerez de la Frontera.

Un episodio del que da minuciosa información es la celebración del toro de cuerda de 1902, el último que tuvo lugar y del que tenemos imágenes gracias a Joaquín García Santana (1865-1950),[32] el fotógrafo de la Corredera, quien tomó las conocidas instantáneas del evento por la calle Pozo Nuevo y la plaza del Ayuntamiento.[33]

En los últimos artículos hace referencia a las fiestas de Santiago Apóstol en el mes de julio y a las de La Puente en agosto, hasta llegar a la Feria de septiembre, a la que dedica las tres últimas cróni-

[32] AMMF, Leg. 1576 (1901-1914). Fotógrafo y pintor nacido en la localidad, con estudio propio, muy prolífico en el Morón de entre siglos, finales siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, los años treinta. Coetáneo de José Plata y Nieto, fue colaborador artístico de la *Revista de Morón* desde sus inicios. Camacho Carrasco hace su retrato literario: "Don Joaquín tenía una cara pálida y grande, y unos ojillos pequeños y extraños y una sonrisa inexplicable, y ahora caigo en la cuenta de que real y verdaderamente don Joaquín era, sin él saberlo, un auténtico mandarín chino, trasplantado a Morón nadie sabe por qué, con su gesto hierático, sus párpados oblicuos, su pálida tez, su sonrisa fría y su misterioso laboratorio mágico del que salían, entre pinceles, líquidos y cubetas y como por arte de birlibirloque, niños de primera comunión, inefables novias enveladas angelotes rollizos, pájaros, paisajes y enlevitados caballeros". *Vid.* CAMACHO CARRASCO, L. "Recuerdos de Morón (fragmentos de unas memorias)". *Arunci*, 1956, n. 177, 22 de enero, p. 7 y también en: "(La señorial calle Corredera)". *NyP*, 1988, p. 281 y "La señorial calle Corredera". *CN*, 1993, p. 17.

[33] *Vid.* MORILLA CALA, J.P. *De toros y fiestas taurinas por Morón*. Anexo Mauror, 1997, n. 3, enero. 1 h., 1 lám.; 21 x 30 cm. Fotografía: *"Correr el toro" a finales del siglo XIX*. Foto Familia Gil Reina.

cas, donde describe las corridas de toros que tenían lugar con motivo de la celebración y las primeras sesiones del cinematógrafo. Antes, el apunte cultural, pues en los textos precedentes había tomado partido por el teatro del actor José Tallaví (1876-1916) frente al que hacía el valenciano Doroteo Martí, un artista atípico e insólito, según algunos críticos.[34] No son nada ajenas a esta reflexión la crítica a las revistas musicales y la peculiar defensa que hace del teatro de Lorca. La publicación, la cita semanal de nuestro autor con los lectores, bimestral en los últimos tiempos, se interrumpe después de la Feria de septiembre sin una causa aparente, como ya dijimos. Por ello, el ciclo festivo anual iniciado y seguido en todas las narraciones del reportaje queda inconcluso al no continuar con el detalle del modo de celebrar los días de Navidad o el de los Reyes Magos en el primer tercio del siglo, circunstancia esta última sobre la que reparamos al constituir una jornada de singular proyección en poblaciones cercanas, las cuales remiten a la nuestra y de la que prácticamente no poseemos documentos o fuentes escritas. Nuestro compañero José Cabello, investigador y archivero de La Puebla de Cazalla, argumenta que la tradición morisca de recibir los regalos de Reyes el día 5 de enero por la mañana se remonta al siglo XIX, debido a una iniciativa de los duques de Osuna tras visitar sus propiedades, lugares y villas, que en Morón de la Frontera, según señala, se mantuvo hasta los años cincuenta del siglo pasado. Pero no ha podido acreditar estos hechos con documentación o bibliografía, pues solo ha contado con fuentes orales nada precisas.[35]

Nosotros traemos aquí, de nuevo, los reuerdos de Luis Camacho Carrasco, quien da cuenta del tema en el artículo "El día de Reyes", aunque sin especificar el día:

> "Y en Morón –y hablo de mis tiempos, que era el bueno– los Reyes Magos ponían los juguetes a los niños a las doce del día, a pleno sol, bajo el repique de todas las campanas, cuyo alocado voltear y expandir

[34] *Vid.* "José Tallaví Villalobos" [en línea] [Consulta: 3 de marzo de 2023]. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/8468/jose-tallavi-villalobos y "Doroteo (2013)" [en línea]. [Consulta: 3 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.paulaarosgho.cl/portfolio-items/doroteo/

[35] CABELLO NÚÑEZ, José. "La tradición de los Reyes Magos en La Puebla de Cazalla, la entrega de regalos la mañana del 5 de enero de cada año y el origen de su cabalgata de Reyes" [en línea]. [Consulta: 4 de enero de 2022]. Disponible en: m.facebook.com/josecabellonuñez.

> de sonoras ondas celestiales se colaba por los balcones de propina como un juguete más.
> Nada de clandestinidades de la madrugada, nada de embrujos, alfombrados a las altas horas de la noche, mientras los pies reales de los Magos se deslizan por entre los pedigüeños zapatitos. Nada de zapatitos, sino de canastitos multicolores, hechos de cartón y forrados de papeles de seda con estrellas de plata y orillo. Nada de tradiciones, ni escenografías literarias y líricas: a las 12 en punto, en pleno día, bajo el Sol, y anunciándose con rebatir de repiques universales. ¿Por qué? Ya te lo he dicho antes y no preguntes más: porque los de Morón, como son, son ¿Estamos?".[36]

Pero tampoco en los textos publicados se había hecho con anterioridad reseña alguna sobre el mundo del flamenco y sus protagonistas,[37] manifestación cultural que no desconocía, ni se da cuenta, al seguir la línea editorial del semanario y de la coyuntura política del momento,[38] de esos años en blanco y negro, del papel de la mujer, como ya advertimos, o de los problemas sociales de la primera mitad del siglo XX, reducidos escasamente al apunte inocuo sobre la existencia en 1903 de un centro obrero en la calle Lara.[39]

[36] CAMACHO CARRASCO, L. "Cartas a Morón". *Arunci* , 1957, n. 67, 5 de enero, pp. 3-4. También en: "(El día de Reyes)". *NyP*, 1988, pp. 420-422 y "El día de Reyes". *CN*, 1993, pp. 52-54.

[37] En cambio, en el semanario *Arunci*, desde los primeros números, se publican artículos sobre el tema, incluida la sección, "La entrevista de la semana". Con motivo del fallecimiento del guitarrista Pepe Naranjo, uno de los redactores, Sebastián Retamal, firma una breve aproximación biográfica con dedicatoria incluida, "A la memoria del maestro Pepe Naranjo", que se inicia así: "En un pueblo de mi bella Andalucía llamado Morón de la Frontera, cuna de grandes artistas flamencos como Silverio Franconetti, Tenazas, Niño de las Marianas, Dieguito el Gastor, etc... nació el 12 de noviembre de 1855 el mago de la guitarra, Pepe Naranjo." (*Arunci*, 1955, n. 7, 13 de noviembre, p. 1). Sobre la época se pueden ver los documentados estudios de Luis VÁZQUEZ MORILLA, *El Tenazas de Morón: eso es cantar por derecho* (2015) y *Silverio Franconetti y los Fillos. Un viaje por la historia del Flamenco* (2018), editados por el mismo autor en la colección Cal y Cante.

[38] *Antiguo Morón*, igual que el semanario, como ya dijimos, tiene sus débitos con el Régimen. En la crónica número 11 inicia un párrafo elogioso de los gestores de esos años: "Se construyeron los jardines y se alumbró el paseo con cuatro focos. También se hizo la casa del guarda, que luego, hacía 1919-1920, fue Escuela Municipal. Son de destacar las obras llevadas a cabo por el actual Ayuntamiento de Morón en los últimos años, bajo la presidencia de su actual alcalde don Francisco Íñigo Cruz y siguiendo la política de este rector en lo referente al arreglo y embellecimiento de la ciudad. De esta última época data la instalación del alumbrado fluorescente y el arreglo de los jardines, que por sus especies de flores y por su belleza y buen gusto, nada tienen que envidiar a los jardines de Sevilla. Y esta magnífica política de jardinería se debe a la estupenda labor del señor Díaz de Labandero". ABP. "op. cit." *Arunci*, 1958, (11) n. 149, 9 de agosto, p. 11 y *op. cit.*, 2022, p. 64. Esta justificación es más evidente en "El obrero del campo" (ABP. "op. cit." *Arunci*, 1960, n. 261, 5 de noviembre, p, 7 y *op. cit.*, 2022, pp. 161-164), artículo fuera de la serie (*vid. supra* nota 5).

[39] ABP. "op. cit." *Arunci*, 1959, (39) n. 194, 4 de julio, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 126-128. *Vid.* MATA MARCHENA, J.D. *op. cit.*, 2022, pp. 151-152 y MORILLA CALA, J.P. "Morón 1900-1910: los

Antes bien, el autor, con el recuerdo y la imagen de juventud como principal material, aunque sin llegar a ser el único, sugiere el pasado reciente del lugar como mejor sabe, siempre desde su punto de vista, con los ojos del niño y adolescente que fue y este es su resultado: unas memorias de incuestionable mérito y utilidad para los posibles lectores de hoy, casi seis décadas después, por su valor antropológico, histórico y patrimonial. En las líneas que siguen él mismo justifica esto que decimos:

> "Y así, aquel ambiente... se nos quedó para siempre en la memoria, como un recuerdo imborrable, como una serie de imágenes de nuestra infancia y de nuestra juventud que no se puede olvidar. Y así les ocurrirá a otras generaciones anteriores a la nuestra y a otras más jóvenes, si nacieron y se criaron a los pies del castillo, bajo la sombra de la hija menor de la Giralda."[40]

Anexo

A continuación, anotamos el registro de la obra de Barrio tomado de nuestra *Bibliografía de Morón de la Frontera*,[41] añadiendo en el área de notas el número de la crónica, el del ejemplar, las fechas de aparición de los textos y el de la página.

> BARRIO PRADO, Antonio (1891-1969)
> *Antiguo Morón. Reportaje retrospectivo*. Morón de la Frontera: Arunci, 1958-1961. [51] p.; 30 cm.
> 1958: (1) n. 133, 19 abril, p. 11; (2) n. 134, 26 abril, p. 11; (3) n. 137, 17 mayo, p. 11; (4) n. 139, 31 mayo, p. 11; (5) n. 140, 7 junio, p. 11; (6) n. 142, 21 junio, p. 11; (7) n. 143, 28 junio, p. 11; (8) n. 144, 5 julio, p. 11; (9) n. 145, 12 julio, p. 11; (10) n. 147, 26 julio, p. 11; (11) n. 149, 9 agosto, p. 11; (12) n. 150, 16 agosto, p. 11; (13) n. 151, 23 agosto, p. 11; (14) n. 152, 30 agosto, p. 11; (15) n. 153, 6 septiembre, p. 11; (16) n. 154, 13 septiembre, p. 11; (17) n. 155, 20 septiembre, p. 11; (18) n. 156, 27 septiembre, p. 11; (19) n. 157, 4 octubre, p. 5; (20) n. 159, 19 octubre,

orígenes de un siglo". *Mauror*, 2008, n. 18, 2º semestre, pp. 181-257.

[40] ABP., "op. cit." *Arunci*, 1959, (44) n. 203, 5 de septiembre, p. 11 y *op. cit.*, 2022, pp. 136-137.

[41] MATA MARCHENA, J.D. *BdMF: Bibliografía de Morón de la Frontera* [en línea]. [consulta: 5 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.bibliotecaspublicas.es/moron/Servicios/Coleccion-local.htm. Esta BdMF es una versión ampliada y actualizada de "Libros y estudios locales en la provincia de Sevilla. Repertorio bibliográfico sobre los pueblos de la Sierra Sur" en Reina Macías, José, ed. *Actas del VI Encuentro Provincial de Investigadores Locales (Sevilla, Casa de la Provincia, 29 y 30 de mayo de 2009).* Sevilla: Diputación de Sevilla, Casa de la Provincia, 2010, pp. 97-371.

p. 11; (21) n. 161, 1 noviembre, p. 11; (22) n. 162, 8 noviembre, p. 11; (23) n. 163, 15 noviembre, p. 11; (24) n. 164, 22 noviembre, p. 11; (25) n. 165, 30 noviembre, p. 11; (26) n. 166, 6 diciembre, p. 11; (27) n. 168, 20 diciembre, p. 11.
1959: (28) n. 169, 3 enero, p. 3; (29) n. 170, 10 enero, p. 11; (30) n. 172, 24 enero, p. 11; (31) n. 173, 31 enero, p. 11; (32) n. 174, 7 febrero, p. 11; (33) n. 175, 21 febrero, p. 11; (34) n. 180, 28 marzo, p. 11; (35) n. 184, 25 abril, p. 11; (36) n. 187, 16 mayo, p. 11; (37) n. 190, 6 junio, p. 11; (38) n. 192, 20 junio, p. 11; (39) n. 194, 4 julio, p. 11; (40) n. 195, 11 julio, p. 11; (41) n. 197, 25 julio, p. 11; (42) n. 198, 1 agosto, p. 11; (43) n. 202, 29 agosto, p. 11; (44) n. 203, 5 septiembre, p. 11; (45) n. 208, 10 octubre, p. 9; (46) n. 212, 7 noviembre, p. 6; (47) n. 213, 14 noviembre, p. 6.
1960: (48) n. 224, 6 febrero, p. 2; (49) n. 225, 13 febrero, p. 2.
1961: (50) n. 287, 20 mayo, p. 1; (51) n. 296, 22 julio, p. 11.

Completamos esta información adicional con los títulos de las crónicas que hemos citado, un resumen muy ilustrativo de lo tratado en cada una de ellas, como señalábamos anteriormente, posiblemente llevados a cabo en el momento de imprimir el texto por los integrantes del consejo de redacción del semanario. En nuestra edición de 2022, el índice general de la obra lo conforman estos encabezamientos:

[8]. Frontera de los reinos de Sevilla y Granada. El castillo se construyó con piedra procedente del Pago Real. Dos aljibes con agua para dos mil hombres y cincuenta caballos. Esplendor del castillo.
[9]. La rica historia del castillo. La época de los condes de Ureña. Conversión del castillo en palacio y de la iglesia de la Magdalena en su capilla. La dominación francesa: la iglesia, depósito de municiones. La noche del 29 de agosto de 1812. Demolición del castillo.
[15]. El templo de San Miguel. Fue construido con las mismas piedras de caliza del castillo. El prematuro derrumbamiento. Cesión real y venta del Prado de Benamaquí y restauración del templo (1603 a 1610). El maestro Martín Gainza.
[16]. La magnífica portada y su restauración grecorromana. Unas bellotas esculpidas. La torre: hija de la Giralda y con una hermana gemela en Lebrija. La rica pedrería del púlpito, pilas bautismales, mesa del Altar Mayor y piedra del bufete de la sacristía, la desaparecida custodia de Juan de Arfe.
[19]. En Morón había, antes de la exclaustración, seis conventos. El viejo San Francisco. Origen del nombre de la calle Álamos. Los Mínimos de San Francisco de Paula y el Sillar de la Victoria. El monasterio de Santa Clara: la grada desaparecida. Breve historia del Espíritu Santo. Las Mercedes Descalzas: desde la ermita de San Roque hasta la parroquia de La Merced.

[28]. La Sierra de Morón o Montegil mide de longitud la misma distancia que la separa de la población. El Tajo del Águila, la Cueva de la Encantada y la Silla del Moro. El arroyo de El Salado. El Espartero. El puente viejo de 1844 y el puente bizco de 1922. El río Guadaíra. El Agua de la Sierra alimentaba a cuatro molinos harineros.

[30]. Más sobre la sierra… El auge de Morón y el orgullo del moronés. "Los de Morón, como son, son". "Sevilla la Chica". La invasión serrana: Más oro que letras. Nuevo sello de la ciudad. La venta de la Sierra: de ejido de la población a bien particular.

DANDO VOZ A LOS ESPACIOS. INNOVACIONES METODOLÓGICAS EN EL PAISAJE CULTURAL Y LAS CASAS-CUEVAS DEL CASTILLO DE MORÓN

Giving voice to spaces. Methodological innovations in the cultural landscape and the Cave-Houses of Morón Castle

Salima BOUGHALEM

"Mostrar lo visible del mundo invisible: esta es
la misión de la arquitectura y al mismo
tiempo el papel del arte."

Makoto Sei Watanabe

Resumen

El proyecto plantea dos líneas de intervención teórica y aplicada para el Castillo de Morón. La primera, esboza el *Paisaje Cultural* al territorio delimitado en función de sus valores culturales. La segunda tratará de acercarse al reconocimiento de un amplio y perdurable grupo social, los *castilleros*, quienes perduraron en el castillo y alrededores desde el siglo XVI hasta aproximadamente el último tercio del siglo XX. Se discutirán las razones de las que surgió esta paradójica situación, ya que a pesar del tiempo que permanecieron allí viviendo se caracterizan por una invisibilidad social, y una constante reducción de su esfera de interacción socioeconómica.

Palabras clave

Paisaje cultural, *castilleros*, viviendas-cuevas, innovaciones metodológicas.

Abstract

The project proposes two lines of theoretical and applied intervention for the Castillo de Morón. The first, to propose the Cultural Landscape to the delimited territory based on its cultural values. The second one will try to approach the recognition of a broad and enduring social group, the *castilleros* , who lasted in the castle and its surroundings since the 16th century until approximately the last third of the 20th century. The reasons why this paradoxical situation arose will be discussed, since despite the time they remained living there, they are characterized by social invisibility and by a constant reduction of their sphere of socioeconomic interaction.

Keywords

Cultural landscape, *castilleros*, cave-houses, methodological innovations.

Innovaciones metodológicas [1]

El presente proyecto de investigación aborda la consideración del Paisaje Cultural para el Castillo de Morón (Sevilla), mediante un modelo digital de información estructurado en tres pilares: la interpretación de los valores patrimoniales e identitarios del paisaje cultural en el patrimonio territorial; la redefinición del paradigma territorial y la metodología analítica para el proyecto de paisaje cultural.

Las aportaciones que pretendemos constituyen una interpretación global del Paisaje Cultural, del que actualmente carece el Castillo de Morón, frente a otros trabajos que han abordado hasta el momento cuestiones parciales con mayor o menor profundidad. Determinamos el proceso de urbanización y arquitectura histórica *casas cuevas* del Castillo de Morón, atendiendo a las dinámicas de crecimiento/decrecimiento urbano; las casas cuevas en el contexto de vivienda popular; ocupación y abandono agrícola de las laderas; y la construcción y degradación del sistema murario principal y secundario.

Las principales innovaciones que presentamos para abordar de una manera más profundan el estudio y tratamiento de este Paisaje Cultural, es a través de tres modelos:

1. *Corología Patrimonial.* Se plantea información a través de estudios corológicos. El método se basa en conceptos teóricos habituales en biogeografía, adaptado por nosotros a la convergencia entre patrimonio y paisaje, a partir del uso de la red UTM, poniendo énfasis en el rastreo de las casas cuevas y otros elementos patrimoniales, que nos permitirá el análisis, en tanto en cuanto sintetiza la situación y estado del conjunto de factores actuales e históricos: áreas de distribución, diversidad, forma y tamaño de las unidades. Se emplean 48 cuadrículas de 50×50 mts. en el castillo, según la

[1] Autores que han colaborado en la realización de este apartado: Fernando Díaz del Olmo, catedrático de Geografía y Análisis regional de la Universidad de Sevilla y director del Aula Miguel Cala Sánchez; y Juan Pablo Morilla Cala, director adjunto del Aula Miguel Cala Sánchez.

proyección Universal Transverse Mercator (UTM) y el sistema de referencia de cuadrícula MGRS (Military grid reference system), 30STG82 para la zona de Morón.

2. *Corine Land Cover* (CLC de aquí en adelante), modificado hacía evaluaciones históricas, como fuente cartográfica homogénea en extensión espacial y temporal para el seguimiento de los procesos de urbanización, superficies artificiales y la cobertura y uso del suelo.
3. *Landscape Character Assement* (LCA), nos permite la comprensión del paisaje a distintas escalas. La extrapolación de este método a los paisajes patrimoniales como el Castillo de Morón, resulta de gran interés ya que implica asumir la relación entre el valor patrimonial del paisaje y el resto del territorio: arquitecturas populares; agrarización y abandonos; y transformaciones para usos defensivos y palaciegos desde el siglo X hasta 1970.

Asimismo, cruzamos los datos de población y vivienda a través de los censos y padrones (siglos XVI al XX), que nos permitirán analizar los cambios de densidad, las dinámicas de evolución urbana y las tipologías arquitectónicas, tomando con la debida cautela muchos datos, evidentemente.

El trabajo con tecnologías gráficas emergentes de gestión de la información científica supone una innovación metodológica y, simultáneamente, una aportación al conocimiento de las posibilidades que ofrece este sistema para su uso patrimonial.

A ello se suma la revisión crítica sobre la propia figura del Castillo de Morón, revelando sus obsolescencias y posibles actualizaciones a la luz de las nuevas tecnologías.

La investigación desarrollada ofrece una interpretación integral de la realidad patrimonial del Castillo de Morón, como pieza destacada de un Paisaje Cultural de Morón, considerando tanto el análisis de las estructuras arquitectónicas y urbanas, como el patrimonio documental, arqueológico y etnológico vinculado a la misma.

Desde esa visión de conjunto, la investigación desarrollada ha definido la complejidad del Castillo de Morón como Paisaje Cultural, presentado una propuesta de identificación, definiendo cada una de sus partes y revelando las claves del encaje de éstas en la estructura general del castillo. Como resultado se ha obtenido una relación nominal de cada elemento que forma parte de la misma y una clasificación de éstos, hasta ahora inédita, que describe las líneas generales de su evolución histórica y constructiva.

Sin embargo, la información no puede limitarse a una serie de parámetros vinculados a determinados objetos geométricos fijos, sino que requiere integrar documentos en diversos estadios de la cadena de valor.

Para ello se plantea el denominado *SICMr*, con el objetivo de implementar el *Sistema de Información del Castillo de Morón*, entendido como herramienta de conocimiento, investigación y difusión, construido sobre la base de un Sistema de Información Geográfica, integra bases de datos, documentación y herramientas, en la apertura que permiten las nuevas tecnologías de la información.

En relación al conocimiento, se ha identificado el Paisaje Cultural, se han revelado claves de la ocupación humana, y realizado una caracterización de su evolución histórica, constructiva y urbana, que incluye aportaciones inéditas sobre la configuración de la conexión del castillo con la madīnat Mawrūr, la villa medieval castellana y el pueblo ciudad hasta los años 70 del siglo XX, al enlazar calles, callejuelas, calzadas y veredas; casas, casillas, chozas, chabolas y accesorias; corachas, aljibes y depósitos; ruedos [laderas] y cortinales; la villa vieja; el sistema murario, la segunda cerca, puertas y portillos; y la fortaleza y el palacio.

En definitiva, se han revisado críticamente sus determinaciones a la luz de las nuevas realidades tecnológicas, que sugieren la revisión de los soportes y estructuras documentales sobre las que se basa la acción del conocimiento.

Líneas de investigación

1. Paisaje Cultural. La ecuación paisaje, patrimonio y territorio.
2. Patrimonio.
3. ¿Quiénes eran los castilleros? Origen del término y vocablo. Densidad poblacional (padrones y censos). *Corine Land Cover* (CLC)
4. Línea del tiempo. Evolución histórica del castillo y sociocultural de los castilleros.
5. Contexto geológico, climático y ambiental.
6. Tipologías de las viviendas. Análisis arqueológico de los restos arqueológicos actuales. Estructura de las estancias. Métodos y materiales constructivos. Clasificación en fichas. Estudio de la localización de las fotos existentes.
7. Comparación con otros casos de estudio.

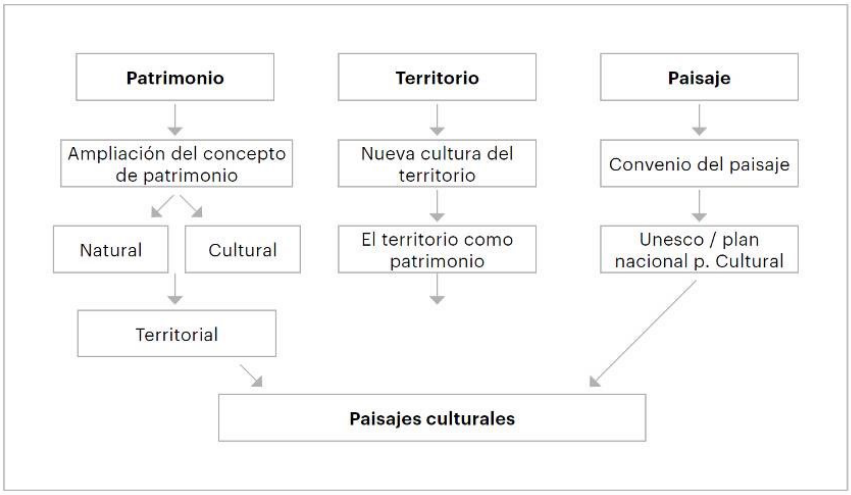
Paisaje cultural: la ecuación paisaje, patrimonio y territorio

A partir de la conceptualización del paisaje de organizaciones internacionales (Unesco, 2003, Convenio Europe del Paisaje. Consejo de Europa 2007), trabajamos sobre el Castillo de Morón, desde una cierta deconstrucción, las complejas relaciones entre paisaje, patrimonio y territorio. Ello ha permitido una aproximación novedosa al planteamiento del Paisaje Cultural.

Las tendencias actuales de la praxis pasan por la inevitable reconsideración de los territorios en los que se ubican los bienes culturales. Sin esta premisa, ni su preservación, gestión o aprovechamiento como recurso social están asegurados.

Cómo línea de análisis fundamental nos apoyamos en la descrita por Cañizares,[2] cuando expone, en términos de segunda generación, la siguiente clasificación para tener unas pautas de las claves teóricas del análisis geográfico de los Paisajes Culturales, las cuales la investigación se basará para lograr conseguir dibujar en los planos la delimitación de este espacio protegido, entre otros.

[2] CAÑIZARES RUIZ, María del Carmen. "Procesos y retos en torno al patrimonio y a los paisajes culturales: una reflexión teórica desde la geografía española". *Revista de Geografía Norte Grande*, 2020, n. 76, pp. 189-212, concretamente p. 201.



Claves teóricas para el análisis geográfico
de los Paisajes Culturales. Fte. Cañizares (2020)

Al igual, la dimensión territorial del Paisaje Cultural le es consustancial. El castillo se corresponde con una unidad espacial compleja que, debe contemplar, como punto de partida, los arrabales andalusíes –barrios extramuros y barrios intramuros– y la "villa vieja" medieval castellana. A partir de esos planteamientos, se pueden formular hipótesis de trabajo en relación a la centralidad de los arrabales, o la ocupación de los rebordes urbanos bajos desde el Cañuelo al camino del Bosque y los portillos norestes, "apartados, corrales", y cortinales, que permiten replantear algunas ideas clásicas sobre el castillo, la ciudad andalusí y la villa medieval.

Estos elementos patrimoniales de muy distinta estimación, deben ser considerados y gestionados atendiendo a la preservación global de sus valores y en pro de la consecución de un desarrollo territorial integrado; la gestión resulta crucial, a este respecto, pero sobre ella no se ha avanzado.

Patrimonio

En el trabajo de investigación se realizará un análisis de las leyes y normativas vigentes, con la finalidad de dar a conocer a la

población el valor real que tiene este lugar y la importancia que tiene que en un futuro se realicen programas y proyectos para su mejora y mantenimiento. De todas las cartas analizadas hasta ahora, se plasman a continuación algunos fragmentos relevantes:

> Carta de Atenas 1931: "(…) la mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo, y considerando que este sentimiento puede ser favorecido con una acción apropiadas de las instituciones públicas".

Existía un gran desprecio por el resto de la población, sumado por la situación económica difícil y de extrema pobreza del momento, provocado principalmente por la guerra, por lo que no tenían interés alguno por el mantenimiento de estas ruinas ni estaban motivados por hacerlo por los poderes políticos.

> Carta de Venecia 1964: "Artículo 1. La noción de monumento comprende tanto la creación arquitectónica aislada como el sitio urbano o rural que ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución, o de un suceso histórico. Se refiere no solamente a las grandes creaciones sino igualmente a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural".

Aquí, aparece una primera descripción del concepto de paisaje patrimonial, donde aclara que no solo se incluye el contenido, sino que el continente también forma parte del mismo, formando parte de este conjunto el castillo y sus alrededores.

> ICOMOS-Carta del Patrimonio Vernáculo construido 1999: "El Patrimonio Tradicional o Vernáculo construido es la expresión fundamental de la identidad de una comunidad, de sus relaciones con el territorio y al mismo tiempo la expresión de la diversidad cultural del mundo. (…) El Patrimonio Vernáculo construido constituye el modo natural y tradicional en que las comunidades han producido su propio hábitat. Forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales. La continuidad de esta tradición se ve amenazada en todo el mundo por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica. Cómo esas fuerzas pueden ser controladas es el problema fundamental que debe ser resuelto por las distintas comunidades, así como por los gobiernos, planificadores y por grupos multidisciplinarios de especialistas".

Debido a los daños provocados por medios naturales y humanos, unido a la clase social humilde a la que pertenecía esta comunidad, los poderes políticos no pusieron de su parte y reivindicaron al desalojo de la zona. Los problemas sociales-económicos del momento, unidos a la clase social a la que pertenecían, hicieron que esta comunidad no tuviera oportunidad de desarrollarse como si lo pudieron hacer en otras zonas del pueblo.

Por lo general el castillo ha sufrido una constante desvalorización continuada, tanto por parte de la población como de los poderes políticos del pueblo. No fue hasta 1985 cuando se declaró Bien de Interés Cultural y en 2007 se reconoció área de protección con la nueva Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. Durante esos años, se realiza un proyecto tras años de abandono, que consistió en la limpieza y reforestación de las laderas para evitar así posibles desplomes, y se plantea un mirador en la parte alta del cerro. En 1987, se realiza una importante restauración de la Torre del Homenaje en su interior, e incluso se añade una instalación eléctrica para iluminar el castillo al anochecer, pues hasta entonces no disponía de ningún alumbrado. Manuel Vera Reina y Rafael Fernández Ruiz realizaron, de 1988 a 1991, años de duración de la Escuela Taller El Castillo, unas excavaciones arqueológicas, donde se estudiaron el perímetro y los elementos constructivos, se localizaron los caminos y puertas de acceso y se recuperaron numerosos restos. Cabe destacar la labor en la dirección de este centro, donde se tuvo por objeto la restauración de lienzos, torres y otros elementos menores, de Rafael Hernández Arriaza.

¿Quiénes eran *los castilleros*?

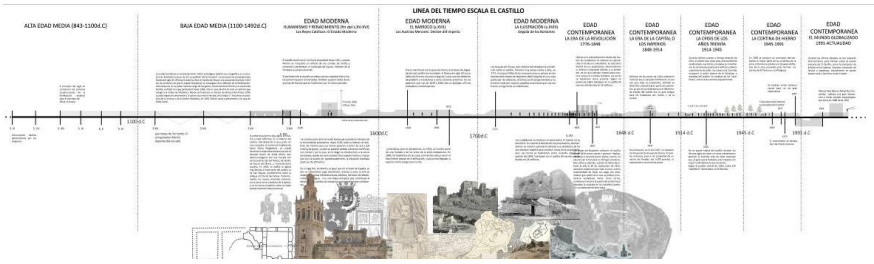
Se conoce al Castillo de Morón principalmente por su función de fortificación constituido por las torres y paños de murallas junto a las familias nobles de alto estatus social que habitaron sus interiores, pero apenas se conoce a la población que permaneció en contacto con el castillo, ocupando partes del mismo y de la ladera que vivieron en este hábitat desde el siglo XVI hasta finales del siglo XX. Se trata de una población que pertenecía a una clase social hu-

milde, quienes, con el tiempo, el pueblo pasó a denominarlos “Los castilleros”. A lo largo de la investigación se analiza la importancia de estas personas, la densidad poblacional que llegaron a alcanzar y cuáles eran las condiciones en las que vivían, entre otros aspectos influyentes y relevantes.

Se realiza un análisis arquitectónico y urbanístico a partir del estado actual, de restos arqueológicos y de los registros documentales de la localidad, de los cuales obtendremos datos de cómo eran los accesos y las calles, que instalaciones llegaron a utilizar, por ejemplo, como se alumbraban o como evacuaban las aguas residuales. En cuanto a las viviendas, se presentan las tipologías que se han clasificado hasta el momento, como se construyeron y que materiales utilizaron.

Línea de tiempo

Una parte importante de este trabajo, será la de realizar una línea del tiempo en la que se verán reflejados los hitos históricos más relevantes, con la finalidad de obtener un recorrido evolutivo histórico-cultural. En 2020 realizamos la siguiente línea del tiempo:[3]



Línea del tiempo del Castillo de Morón de la Frontera en relación con los castilleros. Fte. Boughalem (2020).

[3] BOUGHALEM, Salima. *Dando voz a los espacios. Hábitat y arquitectura de los castilleros de Morón*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020. (Trabajo Fin de Grado).

Contexto histórico-geológico

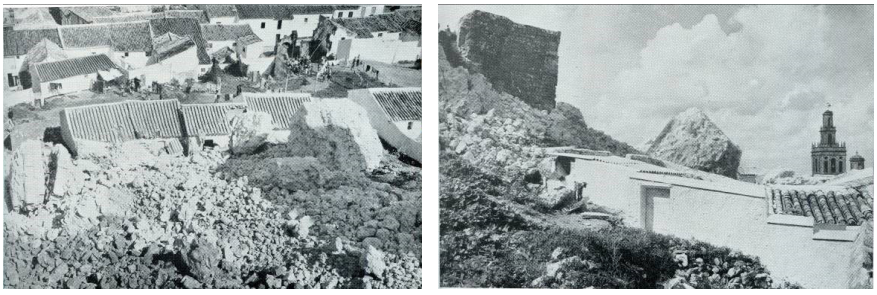
Geológicamente cabe destacar que el castillo se encuentra en una colina con una altitud máxima de 293 msnm., en la localidad de Morón (Sevilla), cuyo clima es mediterráneo continental con influencias atlánticas.

Las precipitaciones tienen su máximo durante otoño e invierno y se caracteriza por unas temperaturas bastantes extremas.

El clima será un detonante para el mantenimiento de estas viviendas, ya que, por ejemplo, afectó negativamente a las estructuras habitacionales, en la secuencia de temporales de 1958, 1961, 1963 y 1969, provocando el éxodo de los castilleros debido a su deterioro.

De estas viviendas se conoce que eran autoconstruidas y realizadas con materiales de bajo costo, de la zona, ejecutadas por personas con pocos conocimientos (arquitectura popular), por lo que estos daños fueron tales que provocaron las salidas que conocemos.

Se adjuntan algunas imágenes de los acontecimientos:



Destrozos en la ladera del castillo por el terremoto de 1969 Fte. *Revista de Feria* (1969).

Durante estas cuatro fechas en el siglo XX los castilleros se ven afectados y se sienten obligados a ir desalojando poco a poco sus residencias e irse a vivir a viviendas sociales que les proporcionaba el Ayuntamiento en los barrios del Pantano y la Milagrosa.

Tipología de las viviendas

Al tener una complejidad de diferentes características no hay una jerarquía clara para su clasificación. Mario Algarín realiza una clasificación que resulta apropiada para estas viviendas.[4] Esta gira en torno al aprovechamiento que el individuo encuentra en el terreno al hacerlo suyo, al adaptar este o algunas partes de la fortaleza a sus necesidades. Así tendríamos tres tipologías principales: fusoria, plástica y scultura. Todas ellas posibilitan una simbiosis perfecta que durante años les ha permitido sobrevivir frente a los cambios políticos y las características del clima hasta mediados del siglo XX. Una convivencia donde el monumento aportaba refugio y hogar a estas personas, y a su vez los castilleros protegían y evitaban que se incrementase el deterioro de las ruinas y de la fortaleza, que viene arrastrando desde antaño.

En este apartado es importante hacer referencia de los términos que utilizaron los moronenses en los registros documentales para nombrar estas viviendas. Se añade esta extensión al final de este artículo, en Anexo I.

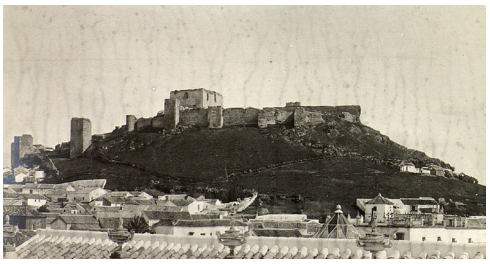
Tipología 1: FUSORIA. Viviendas cuevas

Fusoria (aquellas que se le quitan materia). En este apartado se incluyen todas las viviendas cuevas, aquellas que han necesitado de la extracción, sustracción de materia en terreno natural para construir su vivienda. La desventaja principal de estas viviendas es que hay escasa documentación gráfica, las fotos encontradas tienen poca precisión y apenas se pueden observar algunas desde lejos, pero sin embargo actualmente se conservan mejor, se pueden observar restos de las mismas.

[4] ALGARÍN COMINO, María José. *Arquitecturas excavadas el proyecto frente a la construcción de espacio.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. (Tesis doctoral)



Foto realizada desde la ermita de Los Remedios, aparece de fondo la ladera oeste del castillo con algunas casas-cuevas. Fte. González Nandín (1953). Fototeca Universidad de Sevilla.



Se trata de una fotografía realizada desde la azotea de alguna vivienda del centro de Morón con vistas hacia la ladera norte del castillo, donde se puede apreciar a la derecha algunas de estas viviendas adosadas a las cuevas. Fte. Fernández Casanova (1907-1909).

Localización:

Actualmente se han encontrado un total de 32 cuevas, se localizan en el plano que se adjunta al final del artículo en el apartado Anexo II, donde se indica, además, el estado de accesibilidad en que se encuentran. Se utilizará esta metodología para posteriormente introducir más capas que aportaran diferente información (densidad poblacional, restos arqueológicos, etc.) También se realizará con el resto de tipologías de viviendas.

La gran mayoría de ellas, desde la década de los 90 hasta el día de hoy, desgraciadamente se han convertido en un lugar frecuentemente usado por personas drogadictas que han empeorado el estado de las cuevas, dejando residuos y basura en su interior.

Análisis estructural de las viviendas:

Lara Martínez Díaz[5] clasifica estas viviendas según el desarrollo de excavación en: vivienda excavada en profundidad, viviendas excavadas en paralelo, vivienda excavada en cruz y vivienda excavada de manera mixta. Hasta ahora, se han encontrado solo viviendas excavadas en profundidad y viviendas excavadas en pa-

[5] MARTÍNEZ DÍAZ, Lara. *Arquitectura Troglodita: un modelo diferente de habitar el territorio estudio tipológico y constructivo en la evolución de la casa-cueva en Gran Canaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017. (Tesis doctoral)

ralelo, teniendo como mucho dos estancias conectadas. Del resto, debido al estado en el que se encuentran, no se sabe si llegaron a existir, se desconoce el motivo, bien podría ser por la característica del terreno o bien por la clase social que la habitaba que no disponía de las herramientas necesarias para poder construirlas.

Además, se hace distinción entre aquellas viviendas-cuevas que desarrollaban su unidad familiar únicamente en el interior de las cuevas, y entre aquellas viviendas adosadas a las cuevas, estas ampliaron el interior de la cueva añadiendo una parte edificatoria en la entrada de la misma, estas últimas eran conocidas popularmente como *soterraño* (1736).

Para entender mejor esta tipología de viviendas, hay que decir que la mayoría del tiempo la vida se realizaba en el exterior, entre vivienda y vivienda, y entre cueva y cueva, donde todo el mundo se conocía y se realizaba la mayoría de las relaciones sociales entre ellos. Según Cárdenas y Maldonado,[6] este espacio se denomina: *solana*. Según ellos, lo definen así: *el espacio precedente a la vivienda, de relaciones sociales, y ligado a las formas de economía de la familia destinándolo originalmente a corral o huerto.* En ocasiones, en este espacio se ubicaba un aljibe que recogía las aguas procedentes de la ladera para su aprovechamiento posterior.

La estructura que se ha observado hasta ahora, es que en la mayoría de ellas se solía ubicar los cuartos húmedos y la zona de estar en las zonas externas, manteniendo los dormitorios en la zona excavada más profunda, ya que dispone de mayor acondicionamiento térmico y resguardadas de las oscilaciones térmicas.

Se plantea realizar un levantamiento de las cuevas que actualmente siguen en pie y además se realizará un estudio individual de las mismas, basado en las fichas de información que hace Martínez Díaz.

[6] CÁRDENAS Y CHAVARRI, Javier y MALDONADO RAMOS, Luis. "Sostenibilidad y mecanismos bioclimáticos de la arquitectura vernácula: el caso de las construcciones subterráneas" en *Memorias de la 14ª Convención de Ingeniería y Arquitectura. Primer Congreso Medio Ambiente construido y desarrollo sustentable*, 2008.

Paralelamente, se han estudiado otras localidades que tienen conjuntos de viviendas cuevas que actualmente tienen un buen estado de conservación, como son las cuevas de Guadix, las de Cuevas de Almanzora o las cuevas de Jódar.

Aprovechamiento energético:

Se estudiará la capacidad de aprovechamiento energético de estas viviendas. La cueva ha sido durante muchos siglos un refugio que ha dado cobijo y ha protegido al hombre del medio desde la prehistoria y que ha funcionado bien gracias a sus estrategias arquitectónicas y características del terreno, que se benefician de la inercia térmica del terreno. En cuanto a este concepto cueva-prehistoria, Piedecausa dice lo siguiente:

> "Probablemente exista en el sentir popular una idea prestablecida respecto a las construcciones trogloditas, considerando que no poseen un alto grado de contribución intelectual y, por tanto, que no merecen catalogarse como soluciones propiamente arquitectónicas, cumplimientos normativos o técnicos avanzados".[7]

Con respecto a esta afirmación, Piedecausa realiza una investigación en determinados grupos de cuevas donde finalmente demuestran que muchas de ellas se convierten en grandes soluciones arquitectónicas, dejando a un lado esa visión superficial el despreciar, de un modo tajante y sin argumentos esos conceptos arquitectónicos que se plantean que finalmente, se podrían llevar a cabo en arquitecturas subterráneas contemporáneas.

Tipología 2. PLASTICA. Viviendas-Patio

Plástica (aquellas que se le añade materia). Formarán parte de este apartado todas aquellas viviendas que simplemente han construido sobre el nivel del terreno, aprovechando su geología para

[7] PIEDECAUSA GARCÍA, Beatriz. "La vivienda excavada: evolución tipológica, condiciones ambientales y adaptación geográfica. El caso de Crevillente (Alicante)" en Jové Sandoval, F. y Sáinz Guerra, J.L. *Construcción con tierra. Tecnología y Arquitectura. Congresos de arquitectura de tierra en Cuenca de Campos 2010-2011*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011, pp. 397-414.

construir sus viviendas. Estas permitían la existencia de patios y corrales entre ellos, así como el aumento de una planta a dos plantas.



Se desconoce desde donde fue tomada. Fte. [Fototeca ¿?]



1932. Se aprecia la Torre del Homenaje, y a sus pies donde actualmente se encuentra el depósito de agua, algunas de las viviendas. Fte. Fondo Ledesma. Archivo Aula Miguel Cala Sánchez

Se podían encontrar adosadas a las viviendas-cuevas, en segunda hilera y en las zonas más amplias. Se realizará, mediante la corología un plano como el que se ha hecho para las viviendas-cuevas, para situarlas correctamente a partir de datos geográficos y fotos históricas.

Características estructurales:

Las dimensiones de estas viviendas eran bastantes pequeñas, sin embargo, podíamos encontrar algunas con un patio o corral que funcionaba como brazo extensible de la vivienda hacia el exterior. Lo importante de esta clasificación es la esencia del mismo, ya que la escala de estas viviendas no será nunca tan grande como la tipología que se suele encontrar en una vivienda patio palacio, por ejemplo, de la cultura andaluza: "El elemento fundamental de esta tipología, si bien ya se sabe, es el patio, que se convierte en organizador de los diversos espacios de la vivienda (…)".[8]

Para hacer un análisis de esta tipología de viviendas, es importante conocer las definiciones de los espacios internos que se

[8] OLLERO LOBATO, Francisco. "Arquitectura doméstica en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Atrio. Revista del Historia del Arte*, 2005, n. 10-11, pp. 113-123.

pueden encontrar. Núñez[9] define alguno de los espacios que conformaban la vivienda: *zaguán, patio, porche, patio trasero o corral, soberado y azotea*. Por tanto, se plantea conseguir una clasificación y definición de las partes que conformaban las viviendas de los castilleros, y se analizará la relación con las viviendas tanto del resto de la localidad como en Sevilla y Andalucía, hasta qué punto son influenciadas y como debido a la clase social que las habitan tornan unas características únicas y dimensiones de las mismas.

Por otro lado, apoyándonos en las descripciones que realiza Núñez de la estructura y materiales que utilizaban para la construcción de una vivienda en el siglo XVI, nos podemos hacer una idea de cómo lo hacían los castilleros, por ejemplo:

> -Muros: Solían ser de barro, caliches y restos de escombros, mezclados con aditivos de algún tipo de mortero o ladrillos en raras ocasiones, dependiendo de la calidad del edificio. (...)
>
> -Pórticos de soportes (en patios): Según la calidad de la vivienda, podían ser de piedra (…), ladrillo (…) o postes de madera. El tipo de piedra y ladrillo se usaba generalmente en las plantas bajas y el tipo de madera, arriba.

Por tanto, la investigación también tratará de estudiar cómo eran las metodologías constructivas que realizaban los castilleros, y hasta qué grado tendrá influencia la cultura morisca, tanto en la organización de los espacios como de los elementos, técnicas constructivas y la terminología.

Tipología 3. SCULTURA. Viviendas parásito

Scultura (aquellas que quitan y añaden materia): aquí se tiene en cuenta aquellas viviendas que se han apropiado de algún objeto, parte del monumento (torre o paño de muralla) para añadir a su vi-

[9] NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. "Metodología para el estudio, dibujo y localización de casas sevillanas de los siglos XVI y XVII". *Atrio. Revista del Historia del Arte*, 2016, n. 22, pp. 72-85.

vienda. Aquellas que han necesitado quitar, desmembrar restos, interiores de torres o de murallas para así poder "fortalecer" estructuralmente mediante la rehabilitación de ellas y poder vivir en su interior. Esta tipología es la más escasa, ya que depende de los elementos arquitectónicos del castillo, elementos que hoy en día se encuentran en mal estado y se han derribado en su mayoría.



Aparece un trozo de la muralla central con dos puertas y encaladas. Se destruyó en las obras del Depósito de Aguas 1960 1962. Fte. González Nandín (1953). Fototeca Universidad de Sevilla.



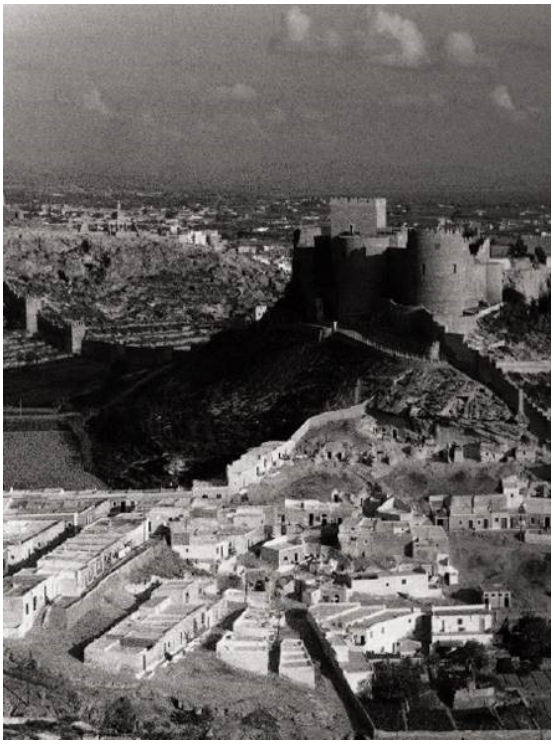
Se ven unos niños jugar y al fondo la vivienda dentro de una torre. Fte. Archivo Francisco Manchado (1963).

Actualmente, se ha podido predecir su localización debido a los restos encalados que se pueden observar en las entradas de algunas torres y partes de la muralla, además de las fotos obtenidas de los registros documentales. Esta situación de vivienda-parásito, que se apropia de la preexistencia podemos encontrarla en otras situaciones, como es el caso del acueducto de Évora, donde aparecen incrustadas las viviendas, evocando así una simbiosis como la que podemos encontrar en nuestro caso.

Conclusión: el Alcázar y el Barrio de Casas-Cuevas de la Chanca en Almería (caso de estudio)

La elección de este caso se debe a la similitud socio-espacial y relación y cercanía a un edificio de índole patrimonial, como es en ambos casos una fortaleza. En este caso, además, a diferencia existe un Plan Urbanístico. Se trata del Plan Especial de Reforma Interior de La Chanca (PERI), redactado atendiendo a las demandas de los

movimientos sociales del barrio de La Chanca y aprobado definitivamente en 1990, intenta superar la mera intervención de mejora del estado físico del barrio y constituye una propuesta con capacidad para intervenir sobre los problemas del colectivo humano y sobre los problemas externos que puedan originar situaciones de vulnerabilidad. El Plan se concibió como un Programa Urbano Integrado que opera tanto sobre el continente (la estructura física) como el contenido (el substrato humano que lo habita) desde la perspectiva del desarrollo sostenible.



Extraída del libro Goytisolo y elaborada por Pérez Siquier, 2001

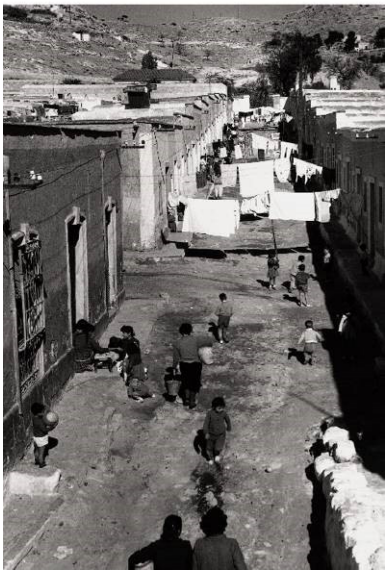
Desde su inicio el Plan se ideó de una forma participativa, impulsado por la asociación de vecinos La Tariña, que también cooperó activamente en su redacción. El PERI aborda actuaciones globales en infraestructuras, viviendas, equipamientos y espacios libres, manteniendo a la población residente en su propia comunidad, y aplica Programas Sociales que, coordinamos con la intervención

urbanística, tratan de erradicar la pobreza contribuyendo a la integración socio-laboral de los colectivos del barrio en riesgo de exclusión social. Asimismo, se desarrollan iniciativas que atienden a la diversidad social y cultural y promueven la igualdad de género, dirigidas particularmente a la comunidad gitana e inmigrantes magrebíes, a la vez que se desarrollan programas de intervención con mujeres, preventivos de salud y educación sexual. El acceso a una vivienda digna, la salud, la educación, el trabajo y la formación ocupacional como derechos sociales son objetos prioritarios del Plan.

Se adjunta una canción de La Chanca, que aparece en el libro de Goytisolo, donde expresa la dependencia que tiene el castillo con la población de la Chanca, se puede extrapolar a la simbiosis que existió entre los castilleros y el castillo, ya que gracias a ellos durante los últimos siglos de abandono que sufrió la fortaleza, esta población consiguió mantener en pie lo que hoy en día conocemos.

"Venme a buscar"
Guitarra: Gabriel Chichi Duré
Chelo: Nono Quevedo
Congas: Oesmel Traba Nica
Arreglos: Gabriel Chochi

Hoy me encontré
en el revés
silencioso de mi alma.
Hoy me imagine
entre mis pies
Ramas frescas de retama.
Hoy que dibujé
en un papel
capiteles y columnas
Hoy vuelvo a sentir
que ahora sin ti
mi acrópolis
se derrumba.



Extraída del libro Goytisolo y elaborada por Pérez Siquier, 2001

Anexo I. La vivienda de la pobreza en el Castillo de Morón. Tipologías y vocablos históricos

Las viviendas castilleras, reflejaron el modo de ser de una cultura, el modo de vivir de los castilleros desde tiempos andalusíes hasta finales de los años 60 del siglo XX, expresando la vida forjada en una existencia arrabalera.

Intentamos reconocer los diferentes componentes arquitectónicos: espacial, funcional y expresivo, discerniendo quince tipologías y vocablos de *casas* y *casas cuevas*, precarias, pobres, realidad de un imaginario moronense que hizo una parte de ciudad despreciada.

Tipologías y Vocablos *Casas Cuevas* Castillo de Morón. Siglos XV-XX

Accesorias & *Asesorias*	Casa	Casilla	Castillo	Cueva
Chabola	Choza	Ermita de la Magdalena	Ermita de la Concepción	Fortaleza
Kábilas	Murallas	Soterraños	Suburbios	Torres

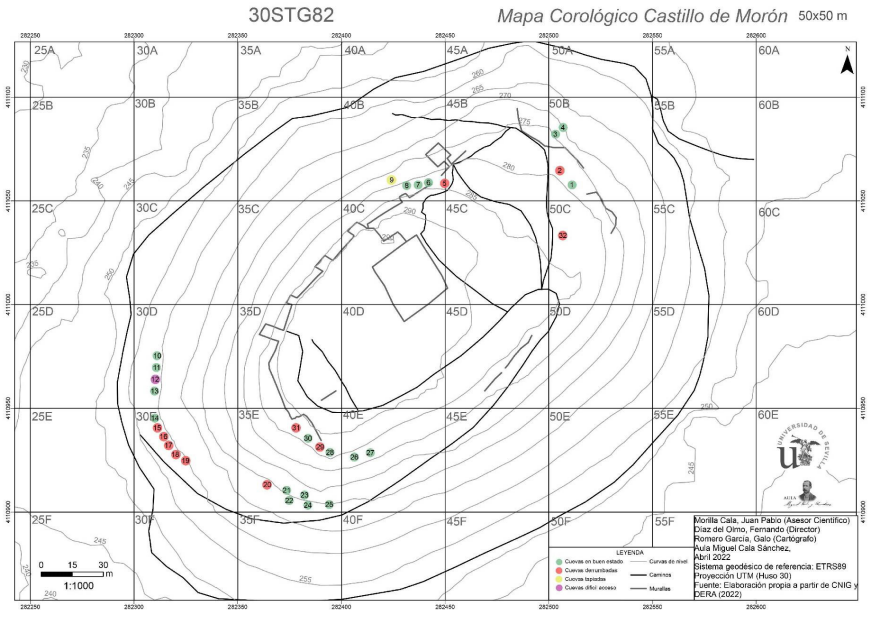
Un ejemplo de Ficha Vocablo: Soterraño. “Lugar debajo de la tierra”. RAE (1739, 164). “Soterraneo. El lugar que está debaxo de la tierra. Dícese también soterraño y subterráneo, y es más conforme a su origen, porque viene del latino subterraneus (…) Puent. Conven. lib.2. cap.13.1 . Era un *soterraño* hondíssimo, donde echaban los hombres facinerosos”.
REVILLA (1954, 51) utiliza este término para una cripta medieval de la catedral de Palencia “En el siguiente –1034– tiene lugar la ampliación de la Soterraña de San Antolín en la Catedral de Palencia por sugerencia de D. Ponce, obispo, discípulo predilecto del abad Ovila ya mencionado. Esta soterraña, llamada cripta o cueva de San Antolín (…)”

En Morón símil de cueva en el Castillo. 1736. “Zesión de Cueba o Cassa”.

Gaspar Caquero, vecino de esta villa, “digo que soy dueño y poseedor de una cueva o sotarraño de morada que solo a la entrada de su puerta le cubren algunas tejas, que está a la falda del Castillo o Fortaleza de esta villa (…)”
APM 974. Miguel de Albar, 1 de diciembre de 1736, fol. 86v

Ref.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1739. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, tomo VI, letras S a Z. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro.
REVILLA VIELVA, Ramón & TORRES MARTÍN, Arcadio. 1954. *Arte románico palentino. Estudios histórico crítico descriptivo*, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 11, págs. 45-60.

Anexo II. Corología. Situación de las Viviendas Cuevas



ANEXO III. "DINÁMICAS DEL PROCESO DE URBANIZACIÓN Y ARQUITECTURA CASAS CUEVAS. CASTILLO DE MORÓN ss. X al XX" Metodología: **CLC**. *CORINE Land Cover*

Denominación: Lugares y zonas tal cómo se cita de forma literal en el documento.
S. Superficie. Hectáreas. Kms.^{2}
Sc. Superficie construida. Hectáreas. Kms.^{2}
Vc. Vecinos
H. Habitantes [Coeficiente 1:4,5]
Morón. Habitantes de Morón.
H%. Tanto por ciento respecto a Morón.
tV. Tipos de viviendas [en la cita documental]: Casas. Casillas. Cuevas. Chozas. Chabolas. Accesorias [*asesorias*]
Vh. Viviendas habitadas
Vv. Casas vacías. Casas yermas. Casas en ruinas.
Vt. Total, Viviendas
Sl. Solares
CS. Cortinales. Suertes

1805

Denom.	S	Sc	Vc	H c.1:4,5	Morón	H%	tV	Vh	Vv	Vt	Sl	CS	CLC	Observaciones
Callejuela [Tranquero]			4	18			s/d	4	1	5			Urbano continuo	
Castillo			15	67			s/d	15	9	24			Urbano discontinuo	
Concepción			19	86			s/d	19	3	22			Urbano continuo	Hospital de Pobres Transeúntes Ermita de la Concepción
Castillo Alto			7	32			s/d	7	4	11			Urbano discontinuo	
Plaza			5	22			s/d	5	0	5			Urbano continuo	
Cuevas calle Ancha			2	9			s/d	2	4	6			Urbano discontinuo	
CASTILLO AMM 4165 Padrón de vecinos	000,0	000,0	**52**	**234**	1.822 **8.199** [c.1:4,5]	**2,85**	s/d	**52**	**21**	**73**				Padrón de vecinos. Población de la villa de Morón, sin sumar las aldeas y sitios rurales.

Bibliografía

Fuentes documentales:
- AMMF. Archivo Municipal de Morón de la Frontera. Padrones de vecinos y fiscales ss. XVI-XX. Actas Capitulares y Comisión de Gobierno, 1957-1977. Obras. Comunicaciones. Amillaramientos.
- AHN. Archivo Histórico Nacional. Nobleza. Sección Osuna. Estado. Diversos.
- APMF. Archivo de Protocolos de Morón de la Frontera. Varios legajos, siglos XVI-XIX.
- FUS. Fototeca Universidad de Sevilla.

Legislación y normativa:
- Carta de Atenas, 1931.
- Carta de Venecia, 1964.
- Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 1999.
- Consejo de Europa. *Convenio Europeo del Paisaje.* Florencia 2000. Ratificado por España el 26 de noviembre de 2007 (BOE de 5/02/2008).
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Plan Nacional de Patrimonio Cultural*. Madrid. Ed. 2015.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Plan Nacional de Arquitectura Defensiva*. Madrid. Ed. 2015.

Libros, artículos y otros:
-ALGARÍN COMINO, Mario José. *Arquitecturas excavadas el proyecto frente a la construcción de espacio.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. (Tesis doctoral)
- BOUGHALEM, Salima. *Dando voz a los espacios. Hábitat y arquitectura de los castilleros de Morón*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020. (Trabajo Fin de Grado)
- CAÑIZARES RUIZ, María del Carmen. "Procesos y retos en torno al patrimonio y a los paisajes culturales: una reflexión teórica desde la geografía española". *Revista de Geografía Norte Grande*, 2020, n. 76, pp. 189-212.
- CÁRDENAS Y CHAVARRI, Javier y MALDONADO RAMOS, Luis. "Sostenibilidad y mecanismos bioclimáticos de la arquitectura vernácula: el caso de las construcciones subterráneas" en *Memorias de la 14ª Convención de Ingeniería y Arquitectura. Primer Congreso Medio Ambiente construido y desarrollo sustentable*, 2008.
- GOYTISOLO Y PÉREZ SIQUIER. *La Chanca*. Junta de Andalucía, 2001.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Lara. *Arquitectura Troglodita: un modelo diferente de habitar el territorio estudio tipológico y constructivo en la evolución de la casa-cueva en Gran Canaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017. (Tesis doctoral)
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, María. "Metodología para el estudio, dibujo y localización de casas sevillanas de los siglos XVI y XVII". *Atrio. Revista del Historia del Arte*, 2016, n. 22, pp. 72-85.
- OLLERO LOBATO, Francisco. "Arquitectura doméstica en Sevilla durante la

segunda mitad del siglo XVIII". *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 2005, n. 10-11, pp. 113-123.
- PIEDECAUSA GARCÍA, Beatriz. "Vivienda excavada: evolución tipológica, condiciones ambientales y adaptación geográfica. El caso de Crevillente (Alicante)" en Jové Sandoval, F. y Sáinz Guerra, J.L. *Construcción con tierra. Tecnología y Arquitectura. Congresos de arquitectura de tierra en Cuenca de Campos 2010-2011*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011, pp. 397-414. [en línea]. Disponible en: http://www5.uva.es/grupotierra/publicaciones/digital/libro2011/2011_9788469481073_p397-414_piedecausa.pdf

LA CASA DEL POETA. MUSEALIZACIÓN DE LA CASA DE LA CULTURA FERNANDO VILLALÓN

The Poet's House. Musealization of the Casa de la Cultura Fernando Villalón

Carmen MONTERO OLIVA

A mi cronista Juan José García López,
siempre alentando e inspirando.

Resumen

La Casa de la Cultura Fernando Villalón alberga el CITA, Centro de Interpretación Territorio Abierto, donde se divulga la historia de Morón desde la prehistoria hasta la actualidad, a través de su patrimonio cultural; un patrimonio contextualizado en sus coordenadas temporales y geográficas, con especial atención a las particularidades paisajísticas, como marca personal de estas tierras. Una historia que se cuenta apoyándonos en nuestras colecciones municipales de artes plásticas, arqueológica y bibliográfica, y siguiendo criterios de sostenibilidad, innovación y accesibilidad. Una historia contada en multitud de actividades educativas, dentro en un Plan Anual denominado *Patrimonio a la carta.*

Palabras clave

Patrimonio, territorio, colecciones, musealización, educación, accesibilidad.

Abstract

The Casa de la Cultura Fernando Villalón houses the CITA, Open Territory Interpretation Centre, where the history of Morón is disseminated since prehistory up to now, through its cultural heritage; a heritage contextualized in its temporal and geographical coordinates, with special attention to the landscape particularities, as a charasteristic brand of these lands. A story that is told with the support of our municipal collections of plastic arts, archeology and bibliography, and following criteria of sustainability, innovation and accessibility. A story told in a multitude of educational activities, within an Annual Plan called *Heritage a la carte*.

Keywords

Heritage, territory, collection, musealization, education, accessibility.

Introducción

La Casa de la Cultura Fernando Villalón es un antiguo palacio de mediados del siglo XVIII de estilo neoclásico y fachada plateresca, situado en la Plaza del Polvorón de Morón de la Frontera, núm. 9. Un edificio singular habitado primero, por los marqueses de Pilares y, más tarde, por otras familias nobles como los Daoiz y los condes de Miraflores de los Ángeles, entre los que se encuentra el poeta de la Generación del 27 Fernando Villalón.

Un edificio de considerables dimensiones, con tres plantas, entreplanta y sótano, alejado de los cánones de la arquitectura nobiliaria tradicional. Con una disposición espacial organizada en diferentes cuerpos arquitectónicos, la casa original contaba con dos zonas bien diferenciadas; una noble de carácter más urbano, cara visible a la ciudad, y otra, más rural destinada a servicios, como caballerizas o naves agrícolas. Ambas zonas se conectaban por tramos de escaleras, engarzando las diferentes cotas de nivel.[1]

Tras sufrir un largo periodo de abandono y ruina en el último tercio del siglo XX, la casa fue donada al Ayuntamiento por el actual conde de Miraflores de los Ángeles, Ignacio Sánchez de Ibargüen Benjumea, y declarada Bien de Interés Cultural, dentro de la tipología de monumento histórico-artístico.[2] Su rehabilitación integral comenzó a mediados de los ochenta, bajo la dirección del arquitecto sevillano, Guillermo Vázquez Consuegra, y se inauguró como Casa de la Cultura Fernando Villalón con la entrada del nuevo milenio.

[1] GARCÍA LÓPEZ, Juan José. *La Casa del Polvorón y sus antiguos moradores.* Edición de Juan Diego Mata Marchena y Carmen Montero Oliva. Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2022, p. 73. El arquitecto Juan Antonio Entrenas Hornillo y la arquitecta Carmen Muñoz González participan en este libro, con una serie de planos y dibujos, además de un breve análisis, avance de un trabajo más amplio y concienzudo en el que están inmersos, sobre el lenguaje arquitectónico y reconstrucciones 3D, junto al estudio de la organización, funcionalidad y habitabilidad del edificio.

[2] El edificio fue declarado monumento histórico artístico de carácter nacional, en base a la vigente Ley de 13 de mayo de 1933 de Patrimonio Artístico Nacional, tras informe emitido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, considerando que el edificio reunía los méritos suficientes. Ministerio de Cultura. *Real Decreto 2875/1981, de 2 de octubre*. Boletín Oficial del Estado n.º 290 (1981). Tras la Ley de 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español y el desarrollo normativo en el ámbito autonómico con la Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía, la casa se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural. https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/17503/sevilla/moron-de-la-frontera/casa-villalon

Una transformación completa del edificio, para adaptarlo a la vida cultural de la localidad. Un edificio vivo, abierto a retos y en continua evolución, que sigue modificando espacios, para nuevos usos y servicios, acordes a las exigencias del siglo XXI.

Musealización de la Casa de la Cultura Fernando Villalón

El proceso de musealización de la Casa de la Cultura ha sido lento y costoso. El edificio ideado por el arquitecto Vázquez Consuegra proyectaba una serie de espacios flexibles, para albergar diferentes tipos de talleres formativos como artes plásticas, fotografía, artes escénicas, etc., además de espacios expositivos temporales y administrativos. Actualmente, el edificio acoge las delegaciones municipales de deportes, educación y cultura, junto a los talleres de pintura para adultos e infantil, danza, música y movimiento, guitarra flamenca, yoga, el depósito arqueológico municipal y el almacén de artes plásticas.[3]

Será en 2018 con la creación del Servicio de Promoción del Patrimonio Cultural, cuando se trace un plan museológico que, paradójicamente, parte del afán de mostrar las colecciones y la falta de disponibilidad espacial para ello; paradoja que intentaremos resolver convirtiendo áreas privadas, de trabajo y almacenaje, en espacios visitables abiertos al público, y repensando el discurso museográfico más allá de los muros que nos acogen, teniendo como base el territorio histórico de Morón y el patrimonio esparcido por estas tierras de paso, marcadas por la Frontera medieval o Banda Morisca. Un discurso museográfico sólido articulado por la poesía, que fluye de forma coherente por diferentes dependencias de este antiguo palacio, señorial y campero, hogar del noble ganadero y poeta Fernando Villalón, *castigadoramente enamorado de los paisajes de Andalucía*

[3] La diversidad de servicios y falta de espacio, implica la convivencia de usos heterogéneos, que limitan cualquier propuesta expositiva permanente sobre patrimonio y las colecciones municipales, llegando a soluciones mixtas donde un mismo espacio acoge actividades junto a colecciones relevantes de artistas locales como, por ejemplo, la muestra del pintor Francisco Benítez o del fotógrafo, además de escritor, Paco Guardado.

La Baja,[4] cobijo de parte del patrimonio de nuestro pueblo y que ahora difundimos.

Seguimos las directrices de la ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, para convertirnos en una Colección Museográfica, que forme parte de la Red de Museos de Andalucía en un futuro próximo. Contemplamos las funciones propias de las instituciones museísticas, planteamos las áreas necesarias para llevarlas a cabo y aspiramos a la consecución de los siguientes objetivos:

a) Investigar, documentar y conservar las colecciones municipales (plástica, arqueológica y bibliográfica de Villalón).
b) Investigar y documentar otros bienes patrimoniales del Territorio Histórico de Morón de la Frontera.
c) Presentar los bienes patrimoniales a través de tecnologías y bajo premisas de sostenibilidad.
d) Organizar actividades que contribuyan al conocimiento y difusión del patrimonio cultural, desarrollando una actividad didáctica permanente, con especial atención a grupos con dificultades de acceso, necesidades específicas, mujeres y jóvenes, a través de un Plan Anual de Actividades denominado *Patrimonio a la carta*.
e) Motivar al visitante a descubrir in situ el patrimonio del Territorio, a través de rutas culturales.
f) Contribuir a un mayor grado de sensibilización en relación con la necesidad de conservar el Patrimonio Cultural.

Un proyecto estimulante que partía de un trabajo teórico previo, el análisis exhaustivo de necesidades, junto a la adaptación y respeto a los valores estéticos, simbólicos y, sobre todo, poéticos del edificio. Antes de ejecutar cualquier propuesta había que definir claramente el Plan Museológico y redactar las líneas estratégicas de dotación interpretativa. El discurso partiría de dos conceptos en-

[4] Fernando Villalón dedica el poema *Campiña de Jerez* a su amigo Fernando Cámara y Gálvez, refiriéndose a él como "castigadoramente enamorado de Andalucía la Baja". VILLALÓN, Fernando. *Poesías Completas*. Edición de Jacques Issorel. Madrid: Cátedra, 1998, p. 130.

tendidos en su más amplia acepción: territorio como construcción social, moldeado por cuestiones históricas, políticas, económicas o culturales, que consideramos de todos/as e impregnamos de afectividad, y un patrimonio entendido como capital simbólico, base para el reconocimiento de las personas de un lugar y palanca de futuro. Un discurso donde la creatividad y la producción museográfica experimental serían el sostén de la interpretación del patrimonio, apoyando la función educativa como pilar básico, con una oferta de actividades atractiva y diversa; pero igualmente al servicio de la comunidad en general, abierto a las iniciativas de cualquier colectivo y las demandas de distintos tipos de público, ya sea de forma individual o colectiva. En esta primera fase se contemplaron aspectos interpretativos y la formalización de los elementos que lo componen, estableciendo a la vez pautas para una gestión sostenible, con un enfoque ecológico, rentable social y económicamente, y de amplia proyección cultural. Se identificaron las barreras actuales, desde la movilidad, la comunicación, el uso, la manipulación y la comprensión; existían barreras vinculadas directamente al entorno físico, con la dificultad de captación de los mensajes sonoros o visuales, el uso de los medios técnicos o las vinculadas a la falta de conocimiento, que había que solventar para hacer un edificio más inclusivo.

La propuesta conceptual definió cuatro áreas espaciales propias de un museo: pública o espacios de acogida, semipública o expositiva, privada o de almacenes e interna o de trabajo, administración y documentación. Igualmente, se definieron las secciones temáticas del espacio expositivo de forma multiescalar (desde el comarcal a la escala urbana, con especial atención al castillo y su entorno) y multidisciplinar (desde el punto de vista histórico, arquitectónico, arqueológico y antropológico), junto con la solución y los medios expositivos tridimensionales (reproducciones y maquetas), bidimensionales (gráficos, dibujos, fotografías…), sonoros, audiovisuales y multimedia, la adecuación de espacios, las intervenciones de iluminación, interiorismo y mobiliario, y la adaptación de contenidos a los espacios. En este proceso inicial, ya se definió un Plan Anual de Actividades con el diseño de propuestas, que darían a conocer los avances en la conformación del centro, mostrando la trastienda del

trabajo museológico y museográfico, sin renunciar a la difusión desde sus inicios.[5]

A la hora de ejecutar todas estas ideas planteadas sobre el papel había que salvar el escollo económico. Hubo que dividir el proyecto en fases, para hacerlo viable y buscar otros medios de financiación aparte de la aportación municipal, a través de ayudas y subvenciones de fondos europeos, autonómicos o la propia Diputación de Sevilla.[6] La concesión de estos fondos permitió avanzar con la musealización, materializando el proyecto y desplegando varias líneas de trabajo, para abrir otras partes del edificio a un número mayor de personas, considerando sus características físicas, sensoriales, cognitivas, sociales y culturales, además de sus preferencias y capacidades, bajo los principios del *Diseño para todos*.

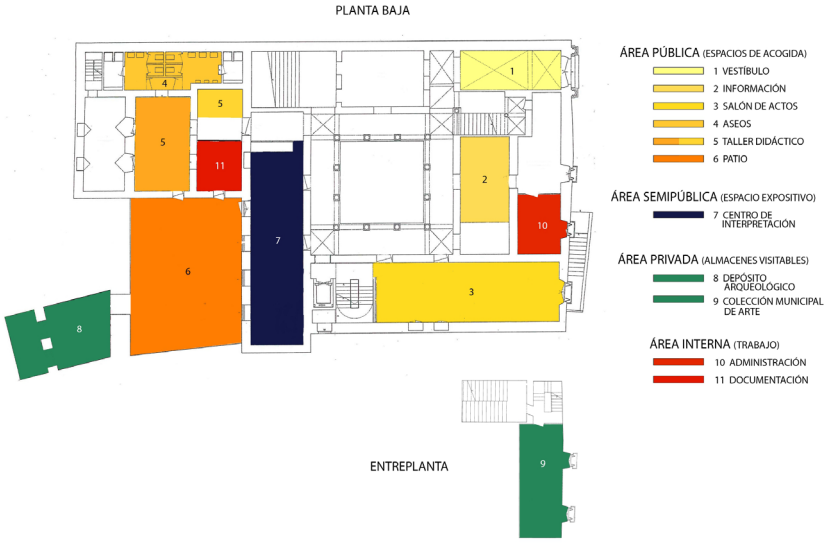
[5] No solo se llevaron a cabo visitas presenciales, sino que difundimos los avances en la conformación de los espacios a través de las redes sociales. Delegación de Cultura de Morón de la Frontera. *Cómo se hizo…* [video online]. 2019. [Consulta: 7-01-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tyyHL_hhTxQ&t=9s

[6] El proyecto *Dotación tecnológica del Centro de Interpretación Territorio Abierto,* se llevó a cabo gracias a las ayudas previstas en las estrategias de desarrollo local LEADER en el marco de la submedida 19.2 del Programa de Desarrollo Rural de Andalucía 2014-2020, dentro de la línea de ayuda 14. Dotación y mejora de infraestructuras, equipamientos y servicios públicos a la población rural, convocatoria 2017-2018, convocadas por la Consejería de Agricultura, Pesca y Desarrollo Rural. Con estas mismas ayudas, en la convocatoria siguiente 2018-2019, se financió también al 100%, la publicación de 300 ejemplares del libro *Reino Taifa de Morón (1013-1066)*, dentro de la línea de ayuda 9. Aprovechamiento y gestión del patrimonio rural, arquitectónico y etnográfico como recurso para el desarrollo del territorio. El proyecto *Señalética e interpretación accesible del BIC Casa de la Cultura Fernando Villalón*, fue financiado íntegramente gracias a las ayudas para el fomento de la accesibilidad universal y la puesta en valor turístico del patrimonio público cultural de los municipios de interior de Andalucía (PATCUL), correspondiente al año 2021 y convocadas por la Consejería de Turismo, Regeneración, Justicia y Administración Local, en el marco del Programa Operativo FEDER. En esta misma línea de ayudas, en una convocatoria anterior correspondiente al año 2019, recibimos la subvención para financiar el proyecto *Accesibilidad en el entorno del BIC del Castillo,* centrada en el diseño y ejecución de una serie de mobiliario urbano accesible e inclusivo, que contemplaba señales verticales con lectura fácil o señal didáctica con soluciones para integrar a público con necesidades especiales, como los TEA (Trastornos del Espectro Autista), entre otras. Paralelamente el Área de Cultura y Ciudadanía de la Diputación de Sevilla contempla ayudas destinadas a las entidades locales dentro del programa Actividades Culturales, recibiendo este Ayuntamiento en la convocatoria 2020, una ayuda para la celebración de las *XI Jornadas de Temas Moronenses,* dedicadas monográficamente al BIC del Castillo de Morón de la Frontera desde una mirada multidisciplinar.

Intervenciones

Pasaremos a describir detalladamente las intervenciones, como se han ejecutado y resuelto hasta las artes finales.

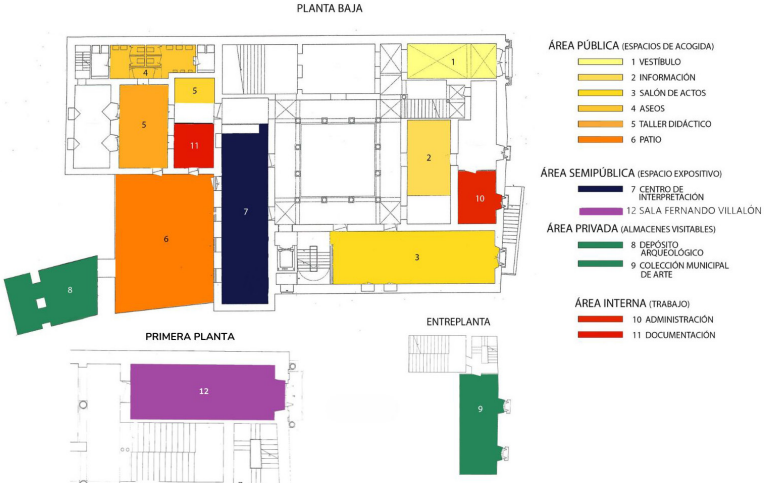
Era obligado comenzar por la adecuada señalización del edificio, a través de un directorio accesible en el vestíbulo o zaguán, con el contenido audio descrito, complementado por la señalización direccional y otra suplementaria con QR para describir el depósito arqueológico, almacén de artes plásticas, área pedagógica y espacios expositivo del CITA y Villalón. Los contenidos (locuciones e imágenes), se reproducen y alojan en la página web de la delegación de cultura.[7]



Se ha creado un área de acogida para grupos, enclavada en la gran escalera que ideara Vázquez Consuegra en su rehabilitación, para acceder a la parte alta de la casa, pero que quedó inconclusa. Consiste en la confección de un graderío de madera donde se han

[7] "Cultura Morón". [en línea]. [Consulta 7-01-2023]. Disponible en: https://www.culturamoron.es/patrimonio-cultural-cita/

troquelado versos de Villalón con algunas de las temáticas tratadas en su poesía (historia y mitos, canciones populares, palos del flamenco, paisajes o personajes marginales), que utilizamos como soporte didáctico. Aquí se reciben a grupos y se proyecta un audiovisual introductorio sobre la historia de este palacio *Las voces de la Casa de la Cultura*,[8] con contendidos audio descritos, en lenguaje de signos y entrevista a Jacques Issorel.[9]



El espacio expositivo contemplado para la figura de Fernando Villalón en la primera planta ha experimentado una transformación completa. Concebido como el corazón de la casa, ha pasado de sala de reuniones a exposición permanente abierta al público, donde se nos acerca a la persona con una breve biografía, al personaje como gran apasionado del campo, los toros y otras curiosidades, con una singular forma de vivir y pensar, nada al uso para su época y clase social y, por supuesto, la parte final de la exposición que busca resal-

[8] Las imágenes relacionadas con el estado original y de ruina a mediados de los 80 del pasado siglo, pertenecen al expediente del Archivo Municipal de Morón de la Frontera (AMMF), "Proyecto de restauración y consolidación de la casa Villalón (Casa de la Cultura) en la calle Ramón Auñón, núm. 17, 1ª y 2ª fases", 1986, Ref. 019704.

[9] El audiovisual *Las voces de la Casa de la Cultura* cuenta con la participación de niños y niñas de distintos centros de educación infantil y primaria recitando versos de Villalón y con la entrevista a Jacques Issorel, catedrático de la Universidad de Perpiñán y máximo conocedor de la figura y obra del poeta.

tar al poeta de la Generación del 27 a la que pertenece, y cuya obra ha perdurado y sigue siendo objetos de estudios en nuestros días. Aquí se exhiben las primeras ediciones de su obra, junto a otros estudios entre los que merecen un lugar específico y mención especial, los del catedrático de Perpiñán Jacques Issorel. La redacción final se ha llevado a cabo siguiendo la metodología de la Interpretación del Patrimonio y con criterios de lectura fácil; los títulos presentan la idea que se va a desarrollar, con una frase tema. De esta forma con un simple vistazo a los titulares se entiende la lógica de la narración. Toda la escritura se ordena en pequeños párrafos independientes, para leer de una forma organizada y fácil de seguir. El mobiliario se ha organizado perimetralmente, para conseguir la accesibilidad de personas con movilidad reducida. Las vitrinas tipo cajón, permiten la correcta exhibición de libros; poseen una puerta frontal extraíble y una iluminación mediante focos led dimerizables por mando a distancia, que permiten ajustar los luxes a la correcta conservación del papel, cumpliendo con las medidas de seguridad y conservación preventiva. Enriquece la sala una serie de códigos QR, donde el visitante puede deleitarse escuchado una selección de poemas de Villalón, recitados por especialistas y apasionados del poeta y su poesía.[10]

La intervención en el espacio expositivo del CITA se ha planteado para completar el proyecto iniciado en 2018, que ya contaba con dotación de iluminación, tecnológica y discurso preestablecido a través de la muestra de piezas arqueológicas y otros recursos como imágenes, planos, objetos industriales, documentos, etc. Dos atriles en los laterales de sala sirven de soporte de gráfica y otros recursos interpretativos. Se trata de una banda de DM corrido, que se ancla con escuadras en el trasdosado de la sala. En él, se han creado peanas para pequeñas piezas y contenedores para diferentes recursos manipulables. Remata la intervención en el fondo de sala una ilustración tapizada en textil impreso, para facilitar la lectura de la estructura metálica que evoca la Puerta del Cordón del castillo, basada en un grabado del historiador Antonio Bohórquez de su obra *Anna-*

[10] Han participado de forma desinteresada en las locuciones de poemas insertos en códigos QR de la Sala Villalón las siguientes personas: Cecilia Guardado Albarreal, Miguel Guardado Rodríguez, Jacques Issorel, Sandra Mata Marchena y Jesús Ignacio Mateo Candil.

les de Morón. La actuación dota de unidad y comprensión a todos los elementos, incluyendo el audiovisual introductorio *Territorio de Frontera*,[11] al inicio de la sala y que presenta la temática general. Una temática que recorre la transformación del paisaje provocada por la acción humana, desde el paisaje natural referido a la prehistoria y donde el hombre no modifica sustancialmente el territorio, pasando por el paisaje funerario con las primeras construcciones del calcolítico, los paisajes agrarios de las *villae* romanas, el paisaje de frontera medieval entre dos culturas, la cristiana e islámica, el paisaje urbano de ermitas y conventos marcado por la crecimiento de la ciudad moderna, o el paisaje industrial contemporáneo dibujado en las chimeneas de antiguas fábricas. Paisajes que a su vez dibuja Villalón en sus versos y que se insertan entre piezas arqueológicas, maquetas, reproducciones 3D o locuciones en QR, enlazando varios espacios muy dispares entre sí, a través de la poesía. La creación de los dos audiovisuales arriba citados, nos permiten sumar contenidos a través de tecnologías, añadiendo una experiencia sensorial a los contenidos pasivos y ganando espacio al discurso; al tratarse de salas de pequeñas dimensiones, con la exposición de un número limitado de objetos patrimoniales, sabíamos que disponer de tecnologías sería la solución más acertada, con cabida a otros discursos que se pueden insertar con posterioridad y realizados por otros colectivos o agentes culturales.

Para concluir con las intervenciones, comentar que los contenidos que contempla el proyecto en su totalidad ya sean textuales, gráficos, fotográficos, cartográficos, digitales, 3D, etc. se han elaborado por personal cualificado (historiador/a, arqueólogo/a, arquitecto/a, diseñador/a, contando con asesoría de profesionales como pedagogo/a, logopeda para los aspectos relacionados con las necesidades especiales en los planteamientos), para hacerlos accesibles e inclusivos. Las soluciones son auto portantes, revisables y reversibles, respetando la condición de BIC, para evitar contaminaciones que desvirtúen su esencia, incidiendo en la sensibilización hacia su

[11] En este audiovisual participa el catedrático de Historia medieval de la Universidad de Sevilla, Manuel García Fernández, analizando la importancia del periodo medieval, para la conformación de la villa de Morón y las características de la Frontera o Banda Morisca, que durante tres siglos separó los reinos cristianos del reino nazarí de Granada.

conservación, su proyección didáctica y la mejora de la calidad de este edificio público, asegurando su interpretación, la comprensión de la información y la orientación en el inmueble.



Depósito arqueológico visitable

Patrimonio a la carta: un plan anual de actividades

El museo es más que un equipamiento y sus colecciones. La difusión se ha convertido en un pilar fundamental de esta institución generando diferentes tipos, como la difusión científica, educativa (formal e informal), de ocio, inclusiva, etc. Desde el CITA la llevamos a cabo a través del Plan Anual de actividades *Patrimonio a la carta*. Con la difusión visibilizamos las funciones de investigación, documentación y conservación, poniendo el foco de atención en lo más importante, la ciudadanía. El plan incluye en su marco teórico el principio de igualdad de género de forma transversal, la atención a la diversidad y la innovación, no solo en las propuestas que atañen al tratamiento del equipamiento y actividades, sino también la innovación social a partir de fórmulas de colaboración. Contamos con una red de agentes involucrados con el centro, que nos ayudan en nuestro trabajo, adaptándonos a las necesidades que nos solicitan los visitantes y a ejecutar las actividades con solvencia. Así, los colectivos se identifican con el proyecto, lo hacen suyo, participando en el trabajo diario del centro.

Colaboramos con distintos agentes culturales como la Universidad de Sevilla,[12] la Universidad de Málaga,[13] otras delegaciones

[12] El convenio de colaboración el Ayuntamiento de Morón de la Frontera con la Universidad de Sevilla a través del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción permitió favorecer acciones conjuntas de carácter científico, técnico, cultural, de investigación, trasferencia e innovación; colaboran en el ámbito urbano, arquitectónico y medioambiental, en asesoramiento, intercambio de información, realización de proyectos de investigación innovación tecnológica, etc. Estas acciones se centran en la recuperación, revitalización y puesta en valor del entorno natural y cultural del ámbito del Castillo. El alumnado del Máster de Arquitectura e Innovación realizó prácticas como estudios fotogramétricos, levantamientos 3D que ahora se muestran en el CITA.

[13] El convenio de colaboración con la Universidad de Málaga a través de la Escuela Superior de Arquitectura, también dio sus frutos. El trabajo de investigación *Diagnosis del castillo* de 2019, es el punto de partida para la realización de diversas actividades de difusión de tipo didáctico como *Vivir y sentir el castillo*. La situación sanitaria nos obligó a la adaptación de ciertas actividades al formato virtual, a través de las redes sociales. Entre estas señalar el proyecto "#culturamoronencasa", con una semana dedicada al castillo y otra al CITA, celebrando el día internacional de los museos. Dentro de las actividades de difusión general en colaboración con esta universidad, destacar la coordinación de las *XI Jornadas de Temas Moronenses* y la *Exposición de Arquitectura Defensiva* en la Torre del Homenaje del castillo de Morón de la Frontera, entre otras. Las jornadas fueron monográficas sobre el BIC del castillo y marcadas por la mirada multidisciplinar de expertos en la materia, desde perspectivas como la historia, la arqueología, la arquitectura o la museografía. La exposición *Arquitectura defensiva* combinaba paneles expositivos expuestos en la Alcazaba de Málaga sobre la arquitectura defensiva costera en comparación a los trabajos inéditos sobre diagnosis y accesibilidad en el propio castillo de

municipales,[14] asociaciones, diferentes entidades como la ONCE,[15] APADIS o ALBATROS[16] y, por supuesto, los centros educativos,[17] utilizando todas las herramientas a nuestro alcance (literatura, teatro, ciencia, música…), para transmitirlo de forma que se disfrute de la experiencia. Aprender a mirar, tocar, escuchar, saborear, sentir, entender y emocionar con el patrimonio es el objetivo. La atención preferente a los centros escolares es un objetivo primordial del CITA, adaptándonos a las necesidades curriculares de los distintos

Morón. La ubicación elegida fue la Torre del Homenaje o Torre Gorda y contó con material audiovisual, maquetas con impresión 3D, documentación gráfica como levantamientos de planimetría de castillo, estudios de cantería, etc. Ambas partes, Ayuntamiento y Universidad, han creado sinergias en ambas direcciones, así el CITA también tuvo la oportunidad de colaborar en el seminario sobre *Patrimonio defensivo de la costa meridional española* aportando un panel didáctico para los más pequeños y expuesto en la exposición *La arquitectura defensiva de la provincia de Málaga. Evolución del sistema defensivo a través de sus torres.*

[14] Colaboramos con la Delegación de Servicios Sociales a través del Centro Municipal de Información a la Mujer con acciones formativas como el Curso de *Animación Sociocultural* o *Educadoras y monitoras en el ámbito del Patrimonio y el ocio cultural*.

[15] HERRERA MEDINA, Joaquín. "Acceso a la cultura desde la discapacidad visual: intervención en el castillo de Morón" en *Actas de las XI Jornadas de Temas Moronenses. El castillo de Morón de la Frontera. Una mirada multidisciplinar*. Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2021, pp. 49-57. La ONCE ha colaborado con nosotros en la elaboración de materiales específicos para personas con discapacidad visual.

[16] MONTERO OLIVA, Carmen. "Una Frontera accesible. El Patrimonio al alcance de todos y todas". *Catálogo exposición Presente discontinuo. VIII Jornadas de la Facultad de BBAA en Morón de la Frontera Espacio Santa Clara*, 2021, n. 67, p. 21. [en línea]. [Consulta: 29-01-2023]. Disponible en: https://editorial.us.es/es/detalle-libro/720291/presente-discontinuo. *Una Frontera accesible fue* una actividad educativa, dirigida al Centro Ocupacional Albatros, un servicio municipal integrado en el Programa de Convivencia y Reinserción Social que atiende a unos cincuenta usuarios y usuarias. Un espacio para que las personas con minusvalía, puedan conseguir un ajuste personal y social que les lleve a su integración. Para ellos/as preparamos una visita a la exposición de arte contemporáneo Arte de Frontera dedicada al castillo de Morón, con una serie de actividades de modo que tanto la fortaleza como las obras de arte se convirtieran en una oportunidad para reaprender la historia, el arte y el patrimonio. La actividad quedó reflejada en el catálogo digital de la exposición como publicación de la Universidad de Sevilla.

[17] Los proyectos educativos tienen cabida en el CITA, formando parte de sus contenidos. Colaboramos en el proyecto de la Consejería de Educación *Vivir y sentir el Patrimonio*, proponemos actividades teatrales para los ciclos de infantil como *Los tesoros del Patrimonio*, realizamos exposiciones temporales con los trabajos del alumnado como, por ejemplo, trabajos sobre Villalón realizados por el alumnado de infantil del CEIP María Auxiliadora expuesto en la Casa de la Cultura, o la exposición en el castillo de Morón con el CEIP El Castillo en 2021, los dibujos de los niños y niñas desde los 3 a los 12 años, que sirvieron de base para un trabajo de investigación sobre didáctica del patrimonio. Trabajamos conjuntamente con el Ciclo Formativo de Grado Medio y Superior de Cocina y Hostelería del IES Fray Bartolomé de las Casas, para dar a conocer el patrimonio gastronómico e innovar con recetarios antiguos. Actualmente, colaboramos en un concurso fotográfico de patrimonio de Morón, organizado por el IES Profesor Juan Antonio Carrillo Salcedo; las 30 mejores fotografías se expondrán en la Casa de la Cultura y Residencia de Mayores San Francisco. Además de un proyecto medioambiental en el castillo *Apadrina tu nido,* en colaboración con la SEO. Gracias a todos/as por su implicación.

niveles de enseñanza. Una buena planificación educativa es una de las claves de éxito para un museo. Desde la variedad de actividades llevadas a cabo con *Patrimonio a la carta*,[18] ponemos en valor la educación enseñando arte, cultura, patrimonio, historia o naturaleza.

Durante varios siglos de historia, los museos han sido los guardianes de colecciones y los responsables de investigar el patrimonio que custodiaban. Ahora, además, los museos del siglo XXI han fijado la atención en sus visitantes y tienen entre sus funciones prioritarias la realización de actividades didácticas. Los museos son lugares mágicos, que atesoran nuestro pasado y riqueza patrimonial. Son los responsables de transmitir ese legado y saben que la educación es el arma más poderosa para conseguirlo, desde una mirada diferente, con experiencias sugerentes y contenidos que unen conocimiento y diversión. El poder educativo del museo nos ayuda a emocionar y conectar personas, a educar ciudadanos y ciudadanas sensibles, comprometidos con la conservación del patrimonio y la cultura. La casa de convierte así en un lugar donde mimar e involucrar a la comunidad educativa, contando con un profesorado comprometido y un alumnado capaz de generar más contenidos patrimoniales para el museo. Una casa como fuente inagotable de inspiración y donde transformar el mundo a través de la poesía.

Seguimos trabajando día a día; ahondando en más contenidos audiovisuales y multimedia a la espera de financiación para su producción, quedan pendientes los proyectos de conservación de nuestras colecciones, junto a un estudio más exhaustivo de ellas, la restauración de piezas arqueológicas y obras plásticas, el desarrollo de exposiciones temporales sobre aspectos concretos de nuestra realidad patrimonial, la cooperación con otros municipios para maximizar recursos, la posibilidad de itinerancia de distintos proyectos, el desarrollo de rutas culturales, etc. Desde el CITA tenemos la obligación de relacionar nuestras actividades con otros programas cul-

[18] Presentamos el Plan Anual de Actividades *Patrimonio a la carta* en la segunda edición del Programa *Red-actívate. II Encuentro Patrimonio de Proximidad, 2021,* sobre buenas prácticas en la activación del patrimonio desde lo local, organizado por IAPH. *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte* [en línea]. [Consulta: 29-01-2023]. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/organismos/iaph/areas/formacion-difusion/reactivate.htmlr

turales, por ejemplo, el programa expositivo de arte contemporáneo, uniendo tradición e innovación, diversidad y creatividad, patrimonio y arte, con el fin de fomentar los vínculos entre lo contemporáneo y la tradición para reinterpretar la memoria local, para mantener un diálogo continuo entre las distintas expresiones y, además, para cumplir con los Objetivos de Desarrollo Sostenible y la Agenda 21.

Bibliografía

Legislación y normativa:
- "Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía". *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 2007, n. 205, 18 de octubre

Libros y artículos:
- GARCÍA LÓPEZ, Juan José. *La Casa del Polvorón y sus antiguos moradores.* Edición de Juan Diego Mata Marchena y Carmen Montero Oliva. Planos y dibujos de Juan Antonio Entrenas Hornillo y Carmen Mª Muñoz González. Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2022.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Carmen Mª y MONTERO OLIVA, Carmen., coords. *Actas de las XI Jornadas de Temas Moronenses. El castillo de Morón de la Frontera. Una mirada multidisciplinar*. Morón de la Frontera: Ayuntamiento, 2021.
- VILLALÓN, Fernando. *Poesías Completas*. Edición de Jacques Issorel. Madrid: Cátedra, 1998.

Recursos electrónicos:
- "Cultura Morón". [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://www.culturamoron.es/patrimonio-cultural-cita/
- "Culture21. Agenda 21 de la Cultura". [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_015_spa_3.pdf
- Delegación de Cultura de Morón de la Frontera. "Cómo se hizo…" [video online], 2019. [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tyyHL_hhTxQ&t=9s
- "ICOM IMD Día Internacional de los Museos". [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://imd.icom.museum/es/el-dia-internacional-de-los-museos-2023-se-centrara-en-la-sostenibilidad-y-el-bienestar/
- "Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte".[en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/organismos/iaph/areas/formacion-difusion/reactivate.htmlr
- MONTERO OLIVA, Carmen. "Una Frontera accesible. El Patrimonio al alcance de todos y todas" en *Catálogo exposición Presente discontinuo. (VIII Jornadas de la Facultad de BBAA en Morón de la Frontera. Espacio Santa Clara)*, 2021, n. 67,

p. 21. [en línea]. [Consulta: 12-02-2023]. Disponible en: https://editorial.us.es/es/detalle-libro/720291/presente-discontinuo.

CINCO MUSEOS POR CINCO MUJERES EN SEVILLA

5 museums x 5 women in Seville

Isabel Mª GONZÁLEZ MUÑOZ

A mi hijo Manuel, sevillano, esperanza
de futuro en el amor por su patrimonio.

Resumen

Reflexionamos en este artículo, acerca de los conceptos generales de *Patrimonio* y *Museo*. Hacemos una propuesta de lo que consideramos debemos entender en el siglo XXI. Seguidamente, examinamos cómo se está actuando en Sevilla en cinco instituciones señeras dirigidas por cinco magníficas profesionales, todas mujeres: Museo de Bellas Artes/María del Valme Muñoz Rubio; Museo Arqueológico/ María Soledad Gil de los Reyes; Casa de la Ciencia/Margarita Paneque Sosa; Caixa Forum/Marta Reche Ventura y Sevilla Museo Vivo/Carmen Costa Doblas. Analizamos cómo estas instituciones abren caminos y marcan las pautas para acercar el patrimonio a los ciudadanos de este siglo.

Palabras clave

Museo, Patrimonio, Seville, Museo de Bellas Artes, Museo Arqueológico, Casa de la Ciencia, Caixa Forum, Museo Vivo.

Abstract

In this article, we reflect on the general concepts of *Heritage* and *Museum*. We make a proposal of what we consider we should understand in the 21st century. Next, we examine how things are going in Seville in five leading institutions directed by five magnificent professionals, all women: Museum of Fine Arts/María del Valme Muñoz Rubio; Archeological Museum/María Soledad Gil de los Reyes; Science House/Margarita Paneque Sosa; Caixa Forum/Marta Reche Ventura and Living Museum/Carmen Costa Doblas. We analyze how these institutions open paths and set the guideliness to bring heritage closer to the citizens of this century.

Keywords

Museum, Heritage, Sevilla, Museum of Fine Arts, Archeological Museum, Science House, Caixa Forum, Living Museum.

Patrimonio *versus* museos

Cuando me llegó la convocatoria de las XIX Jornadas sobre Historia y Patrimonio de Sevilla organizadas por ASCIL en Olivares, cuyo título era: *El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla. La huella de nuestro pasado civil y religioso,* comencé a preguntarme acerca de cuál podría ser mi aportación. Indudablemente, sabios investigadores y compañeros manejan a la perfección las técnicas de estudios histórico-artísticos, que no son mi tema de análisis al dedicarme yo a la Filología, la Literatura y a la Historia de la comunicación periodística. Pero hete ahí, que haciendo una profunda reflexión sobre el tema, me asaltó el prurito filológico y concebí que no es posible hablar de estos temas sin pasar antes por una comprensión de la dimensión etimológica que presentan ambos: 'patrimonio' y 'museo'.

El vocablo "patrimonio", proviene del latín *patrimonium.* Que, a su vez, está formada por dos palabras: *pater* (padre) y *monium* (recibido).[1] En su sentido etimológico, desde época romana, tiene una connotación de transmisión familiar. El patrimonio es un bien, que nos es legado por nuestros antepasados (ya se trate de una herencia económica, natural, cultural o histórica), para nuestro disfrute, pero que tenemos el "compromiso" de dejárselo a nuestros herederos.

El patrimonio cultural pasa, de esta manera, a tener un alto valor simbólico, amén de estético o histórico puesto que representa lo que fuimos como pueblo, como ciudad, como región o como nación. Pasa a definirnos ya sea con elementos tangibles o intangibles, personales o colectivos. Y, hablando en términos jurídicos, nosotros sólo tenemos, sobre dicho patrimonio, el derecho de uso y disfrute porque después, hemos de transmitirlo, sin romper la cadena que nos ha sido dada.

[1] SALAS LÓPEZ, Fernando de. *El museo: cultura para todos.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pp. 77-87.

Por otro lado, el término "museo", procede del sustantivo latino *museum,* es decir, "un lugar dedicado a las musas y al estudio, donde se ocupa de cada una de las nobles disciplinas".[2] Este término se aplica por primera vez, en el 285 a.C., a una institución fundada por Ptolomeo II, en Alejandría. En dicha institución se reunían poetas, sabios, filósofos y científicos bajo la protección de las diferentes musas, divinidades inspiradoras de las artes. Las musas canónicas son: Calíope (Canción narrativa); Clío (Historia); Erató (Canción amatoria); Euterpe (Música); Melpóneme (Tragedia); Polimnia (Cantos sagrados); Talía (Comedia); Terpsícore (Danza y poesía coral) y Urania (Astronomía, poesía didáctica y las ciencias exactas).[3] Es decir, desde la época griega, se ha considerado que los museos debían ser lugares de encuentro entre los investigadores de todos los ámbitos científicos para debatir y compartir el conocimiento. Conocimiento que estaba estructurado según las especialidades que tenían asignadas las Musas.

Si unimos las significaciones etimológicas de ambos términos, contamos con que la humanidad tiene la obligación de disfrutar de toda la cultura heredada de sus ancestros, tanto tangible como intangible. Tiene la obligación de ponerla en valor dentro de un contexto. Tiene la obligación de preservar, la cultura concerniente a todas las posibles manifestaciones del ser humano, en lugares de estudios, santuarios, para legársela a nuestras generaciones futuras.

Ante esta definición etimológica, cabe preguntarse, ¿Qué se entiende en el siglo XXI por "patrimonio" y por "museo" desde la UNESCO? ¿Qué hemos hecho en nuestro entorno? ¿Qué hemos "heredado" en Sevilla y su provincia ? ¿Qué vamos a transmitir y cómo a las nuevas generaciones? En los siguientes epígrafes intentaremos responder a dichas cuestiones.

[2] ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo.* Madrid: Istmo, 1995, p. 27.
[3] HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de museología.* Madrid: Síntesis, 1994, cap. I.

Hacia una visión conjunta patrimonio/museo en el siglo XXI

En 1972, la UNESCO, uno de los organismos más importantes del planeta Tierra dedicados al mantenimiento del patrimonio y de su protección, aprobó la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural.*[4] En ella, estableció unos parámetros internacionales para la conservación y promoción de lugares significativos de la cultura y la naturaleza en todo el mundo. Incluyendo, incluso, el marchamo: "Lugar Declarado Patrimonio de la Humanidad".

También, en dicha Convención, se establece que en el término patrimonio deben de estar integrado por: el patrimonio cultural, el natural y el mixto. El "Patrimonio Cultural" es fruto de la creación del hombre a lo largo de las distintas épocas históricas. Está formado por bienes materiales e inmateriales. El "Patrimonio Natural" es recibido por la Humanidad sin que ella haya intervenido para nada en su creación. Y lo conforman lugares, seres vivos u otros elementos significativos de la naturaleza. El "Patrimonio mixto" es aquel lugar natural modificado por la acción del hombre con diversas construcciones, etc.

Anteriormente, en 1946, se creó el ICOM (International Council of Museums),[5] con sede en París y asociado a la UNESCO. Esta institución internacional, a lo largo de las décadas, poco a poco y en distintas revisiones de sus estatutos, ha cambiado el concepto de museo para adaptarlo a lo que la sociedad del siglo XXI exigía. Desde una mera consideración como "lugar donde se almacenaban o guardaban diversas colecciones de objetos, totalmente descontextualizadas", para pasar a definirlo, en la 22ª Asamblea General, celebrada en Viena el 24 de agosto de 2007, como:

> "Un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que

[4] BAGHLI, S., BOYLAN. P. y HERREMAN, Y. *Historie de L'ICOM 1946-1996.* París: Conséil International de Musées, 1998, p. 104.

[5] ICOM. *Código de Deontología del ICOM para los museos.* París: Conséil International de Musées, 2002.

> adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su ambiente para propósitos de educación, estudio y deleite".[6]

Si valoramos en su conjunto las propuestas que nos hacen los entendidos de la UNESCO acerca del patrimonio, así como el ICOM, en el siglo XXI, ya no cabe mirar hacia atrás sino hacia adelante, para actuar de forma categórica con un compromiso claro hacia lo que somos y lo que seremos. Es la hora de que las diversas asociaciones culturales, los grupos de investigación, los agentes culturales, las instituciones y los particulares interesados por la cultura, nos unamos para defender y proteger el legado de nuestros antepasados. Es la hora de hacer un frente común.

Indudablemente, ya los términos "patrimonio" y "museo", no se pueden entender por separado sino como un ente biunívoco. El museo, es ese espacio natural o construido, que preserva el patrimonio, tanto tangible como intangible, que nos viene dado por generaciones anteriores. Tres puntales deben unirse para conformar una transmisión eficiente. Esos tres puntales pasan, a mi modo de ver, por: el estudio del patrimonio por investigadores especializados; la conservación para salvaguardar lo trasmitido; la exhibición, en lugares adecuados, del mismo.

Mas, estos tres sostenes, no tienen sentido si no le añadimos un objetivo primordial: asumir que todos tenemos que aprehender en nuestras vidas cotidianas el significado del legado de nuestros ancestros. Tenemos que conseguir hacer que "lo heredado" sea el alma de nuestra existencia. Sólo lo que se hace sangre y corre por nuestro cuerpo, nos da vida. Un gen importantísimo para el ciudadano del siglo XXI, que es hijo de una aldea global, con un ritmo trepidante en su biografía, es la reflexión: ¿de dónde provengo? Para averiguar hacia ¿dónde quiero ir?.

[6] UNESCO. "22ª Asamblea General. Viena, 24 de agosto de 2007". [en línea]. [Consulta: 16-02-2023]. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379303_spa

Este objetivo sólo se consigue de dos formas: una educación y la familia. La educación, en este joven siglo, ha de ser interactiva. Las actividades formales de los currículos deben incluir el acercamiento al pasado de su contorno como una vía fundamental de conocimiento. Para ello, el alumnado debe estar en continuo contacto con dicho patrimonio. No como una mera visita aleatoria sino como un instrumento imprescindible de adquirir formación. Pero con un objetivo común: promocionar placer por aprender.

Cinco propuestas sevillanas de profundización en el patrimonio

Sevilla es una provincia afortunada, desde el punto de vista histórico y patrimonial, porque en ella se acunan las huellas de todas las grandes civilizaciones que han pasado por el occidente europeo desde tiempos prehistóricos. Mucho de nuestro patrimonio se ha perdido y se sigue perdiendo, a día de hoy, por la falta de educación cultural de nuestros regidores o por simple desconocimiento de las personas. Pero otro patrimonio se conserva y se está recuperando con el esfuerzo ímprobo de instituciones y asociaciones culturales.

La conciencia de salvaguardar el patrimonio provincial tiene sus orígenes en el siglo XIX, a partir de la R.O. de Exclaustración Eclesiástica de 25 de julio de 1835. En dicha real orden se recogía la supresión de todos aquellos conventos que tuvieran menos de doce religiosos profesos.[7] El 19 de febrero de 1836 se decretó la venta de los bienes inmuebles de esos monasterios. Las autoridades, entonces, se encuentran con un conglomerado de obras artísticas que debían salvaguardarse. Por tanto, surge la necesidad de crear espacios específicos donde se recogieran. Desde hace ciento ochenta y ocho años Sevilla cuenta con museos propios. En un principio, como desarrollaremos más adelante, teníamos dos instituciones oficiales del Estado. No obstante, conforme han ido avanzando los tiempos, las oferta museística se ha incrementado, albergando en la ciudad una

[7] LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R. "Museos y desamortización en la España del siglo XIX" en Papí Rodes, C. Mora, G. y Ayarzagüena, M., coords. *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones. II Jornadas Internacionales de Historiografía Arqueológica de la Sociedad Española de Historia Arqueológica y el Museo Arqueológico Nacional (24 y 25 de noviembre de 2010).* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, pp. 163-179.

oferta cultural importante que nos hace referente en toda la Península Ibérica. Esa oferta tiene ya un origen diverso: entidades estatales, entidades universitarias, entidades privadas culturales y negocios familiares. Me gustaría que nos fijáramos en cinco de ellas, de diversa índole, que cuidan de nuestro patrimonio o lo están dando a conocer adaptándose a la idiosincrasia del ciudadano del siglo XXI. Cinco entidades que marcan lo que debe de entenderse hoy por divulgación del patrimonio.

Museo de Bellas Artes (1835)

El 16 de septiembre de 1835, por Real Orden, se crea el llamado "Museo de Pinturas", que debía albergar todas las pinturas y esculturas confiscadas en los conventos desamortizados.[8] El lugar elegido fue el antiguo convento de la Merced. Sede en la que aún hoy permanece, albergando un legado majestuoso de la pintura barroca sevillana, especialmente de Zurbarán, Murillo y Valdés Leal. En la actualidad la colección primigenia se ha visto incrementada por la donación de diversos particulares y familias que han tenido la generosidad de transferir sus pertenencias para disfrute de todos los visitantes.

En casi dos siglos de vida, nuestro Museo de Bellas Artes ha tenido que reinventarse muchas veces para adaptarse a las necesidades que los tiempos ha demandado.

Hoy es un museo moderno, que ha pasado de la mera exposición de sus fondos a ser un museo biológico que se reinventa cada día. Consiguiendo premios reputados por proyectos educativos en el marco de la comunidad europea.[9] Sus exposiciones son un referente en toda Europa porque aúnan el didactismo con la elegancia y el conocimiento científico. Dan a conocer a grandes figuras de la cultura andaluza, encuadrándolas dentro de su contexto y de sus contemporáneos, podríamos destacar: *Murillo, IV Centenario* (2018) o *Pedro Roldán escultor (1624-1690),* por citar algunas.

[8] "Real Orden 16 de septiembre de 1835". [en línea]. [Consulta: 3-02-2023]. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/107796

[9] "RetoMBASE". [en línea]. [Consulta: 3-02-2023]. Disponible en: http://museosdeandalucia.es/

Durante el reciente confinamiento el proyecto "RetoMBASE"[10] acaparó las miradas de muchas familias. Los coordinadores del programa educativo, Gabinete Pedagógico, del museo abrieron las puertas de la entidad a todas las familias que quisieron recibirlos en sus casas. Durante treinta días, del 28 de marzo al 26 de abril de 2020, las familias inscritas recibieron un desafío diario relacionado con obras del museo, partiendo de un tema o característica presente en ellas y que despertasen la imaginación de los participantes.

Otro de los programas que presenta cada curso escolar es el llamado: "Los tesoros del MBASe". En el mismo, se propone un recorrido cronológico por la Historia y el Arte desde la Edad Media hasta el siglo XX, tomando como referencia la colección permanente del propio museo. Entre los meses de noviembre de 2022 y mayo de 2023 se realizaron seis sesiones con inscripciones en línea de conferencias que abordaron el estudio y descripción de piezas seleccionadas de antemano. Contó con un éxito muy grande de público.[11]

Quizás el más novedoso de sus proyectos sea el que tiene por título "Palabra de mujer8MBASe". Diferentes personas, de distintos ámbitos profesionales, rinden homenaje, en fechas cercanas al 8 de marzo, a figuras presentes y ausentes de la Historia de las artes en general. Graban vídeos que son divulgados a través de las redes sociales y de diversas páginas web (propio museo, museos andaluces, etc). Es una novedad en el campo de la visualización de las mujeres.[12]

El Museo de Bellas Artes de Sevilla ha recibido el Premio Europeo *Art Explora-Académie des beaux-arts* 2022, en la categoría de Premio del Público.

[10] *Ibíd*.
[11] "Palabra de mujer8MBASe". [en línea]. [Consulta: 3-02-2023]. Disponible en: http://museosdeandalucia.es/
[12] *Ibíd.*

El Museo Arqueológico (1879)

El 20 de marzo de 1867, un Real Decreto autorizaba la formación del Museo Arqueológico de Madrid y abría la puerta para que también se creara en aquellas provincias que tuvieran objetos arqueológicos que merecieran la pena conservar y catalogar. Hubo que esperar doce años, a 1879, para que se creara el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. La Real Orden del 21 de noviembre hizo posible dicha apertura.[13] Su primer director fue Manuel de Campos Munilla, funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Se conformó con la colección arqueológica municipal, así como con las donaciones de familias importantes: Casa de Medinaceli, Casa de Estepa, etc. Y de todas las piezas que se fueron encontrando en Itálica (Santiponce) y otros pueblos de la provincia de Sevilla. Compartió sede con el Museo de Bellas Artes en el antiguo convento de la Merced, hasta que en 1946 se trasladó al Pabellón de Bellas Artes diseñado por Aníbal González para la Exposición Iberoamericana de 1929.

Ha sufrido muchas vicisitudes, pero en el año 2020 cerró sus puertas para someter al Pabellón de Aníbal González a una profunda remodelación que tendrá dos objetivos fundamentales: rehabilitar el edificio histórico y adaptar y renovar el museo para que pueda cubrir las necesidades, requisitos y obligaciones que se exigen a una institución de estas características. Dicho proyecto se llama MASE2023.

Desde 2020 hasta 2023, la labor ha sido evacuar el edificio que cuenta con una colección arqueológica de casi un millón de registros. Antes de las obras todos los bienes del museo (piezas, documentación, libros de registro, fotografías, mobiliario, equipamiento, etc.) han tenido que salir del edificio con las medidas de seguridad pertinentes según obliga la ley. El nuevo Museo Arqueológico de Sevilla aportará a la ciudad beneficios culturales y socioeconómicos puesto que se convertirá en un referente nacional e internacional entre los museos de su rama. Esperamos, con ansia, que abra pronto sus puertas al público, en general.

[13] "Real Orden del 21 de noviembre 1879". [en línea]. [Consulta: 14-02-2023]. Disponible en: https://www.boe.es/gazeta/dias/1879/11/13/pdfs/GMD-1879-317.pdf

El museo Casa de la Ciencia de Sevilla (2013)

Conocido en la ciudad como "La Ciudad de las Ciencias", es un centro perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), ubicado en el Pabellón de Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, cuyo objetivo principal es la divulgación científica y medioambiental. Abrió sus puertas a finales de 2008, pero a partir del 20 de febrero de 2013 el centro se remodela su proyecto museístico para cumplir con su objetivo: "la atención de los centros escolares de todos los niveles, con la intención de servir como apoyo y refuerzo a los contenidos aprendidos en el aula y animar las vocaciones científicas entre niños y jóvenes".[14] Cuenta con tres exposiciones permanentes: *La Mar de Cetáceos en Andalucía*, *Invertebrados en Andalucía* y *GeoSevilla. Explora 540 millones de años.* En ellas se da cuenta de la diversidad de especies que existen en Andalucía, tanto en el mar como en la tierra. Así como de los principales rasgos geológicos de nuestra región. Junto a estas tres exposiciones permanentes, se cuenta también con un Planetario en el que se pueden ver proyecciones para diversos grupos escolares, sobre nuestro planeta y sobre el Universo.[15]

Junto a este fondo patrimonial, se puede contemplar, cada curso escolar, una exposición temporal de tema científico relevante, como la exposición "Los mapas y la primera vuelta al mundo: la expedición de Magallanes y Elcano", durante la temporada 2021-2022.

Hay una herramienta muy poderosa que ha hecho imprescindible la visita de toda la comunidad educativa, de enseñanzas primarias y secundarias, a las instalaciones de la Casa de la Ciencias. Esta herramienta didáctica son los talleres impartidos por personal especializado del CSIC, en los cuales se buscan que los participantes afiancen los conocimientos aprendidos con la realización de un proyecto práctico. Estos talleres se desarrollan durante la semana con

[14] "Nuestro equipo". [en línea]. [Consulta: 29-01-2023]. Disponible en: https://www.casadelaciencia.csic.es/es/nuestro-equipo

[15] "Margarita Paneque releva a Miguel Ferrer al frente del CSIC regional". [en línea]. [Consulta: 29-01-2023]. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Margarita-Paneque-Miguel-Ferrer-CSIC_0_1237976228.html

componentes de las diversas instituciones educativas, pero durante el fin de semana los implicados son los miembros de una misma familia. De esta manera se comparten, al unísono, los mismos compromisos con los dos soportes básicos de la juventud: la familia y el colegio. Los talleres abordan los temas contenidos en las exposiciones del museo, pero también otras disciplinas científicas (arqueología, arquitectura, entomología, ornitología y meteorología), el reciclaje, los huertos urbanos y escolares, las operaciones matemáticas, las ciencias en la investigación forense, la genética, la robótica y los procesos químicos, entre otros.

Caixaforum (2017)

El 3 de marzo de 2017 se inauguró en la isla de la Cartuja, en el Centro Comercial Torre Sevilla, el centro cultural "CaixaForum Sevilla", promovido por la Fundación la Caixa. Pertenece a una red de ocho centros que tiene esta entidad repartida por toda la geografía española.

Es un centro de divulgación cultural que apuesta "por el arte y la cultura como fuente de desarrollo personal y social que aporta a las ciudades un punto de encuentro entre conocimiento, personas y espacios dinámicos para todas las edades".[16]

Tal y como se recoge en un artículo publicado en ABC el 7 de mayo de 2014:

> "El centro cultural de Sevilla comparte el enfoque cultural del resto de centros CaixaForum: acercar el arte y la cultura a todo tipo de públicos programando exposiciones y organizando todo tipo de actividades orientadas a superar las barreras que separan a algunas personas del arte, la música y las humanidades. Además de las exposiciones temporales celebradas en sus dos salas, en el centro se celebran conciertos, talleres, tertulias, debates, ciclos de cine, jornadas de divulgación científica y otros tipos de actividades con el fin de convertir la aproximación al conocimiento en una experiencia relevante".[17]

[16] "Sevilla estrena su CaixaForum". [en línea]. [Consulta: 3-03-2023]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/03/03/actualidad/1488547166_058509.html#

[17] "Así será el espacio CaixaForum junto a la torre Pelli". [en línea]. [Consulta: 2-03-2023]. Disponible

Sevilla museo vivo (2023)

"Sevilla museo vivo" es una empresa de visitas guiadas culturales que considera, de ahí su nombre, que el patrimonio, la cultura y el arte son entes que tienen vida y que expresan. Está dirigida por historiadores del arte que dan un enfoque diferente a nuestra ciudad, a partir de los conocimientos adquiridos en su formación universitaria. Estiman, que cada obra de arte nos cuenta su historia y son los historiadores los que tienen que "traducir" al lenguaje de la calle, del ciudadano de a pie, lo que hablan las distintas muestras patrimoniales. Los guías son los intérpretes del patrimonio, son los traductores para que el visitante conozca su lenguaje y su significado. Este proyecto empresarial está pensado, principalmente, para que sean los sevillanos sus primordiales clientes. Su objetivo es acercar a las familias sevillanas las huellas del pasado. No está pensado para el turista de paso que se conforma con saber cuatro datos de las obras expuestas o visitadas para tener una idea de la ciudad.

Usan un método novedoso, puesto en marcha por los profesionales de "Sevilla museo vivo" con las estrategias de pensamiento visual, elaborado para facilitar la conversación con obras de arte, a través de la observación, el descubrimiento y la construcción de significados.

Un museo, monumento, pintura, escultura, toda obra de arte, es un medio de educación, por lo que debe priorizarse el desarrollo de destrezas, el cambio de actitudes y valores, por encima del alcance de objetivos exclusivamente del conocimiento. Eso es lo que hace sus visitas especiales. Frente al objetivo por parte de su cliente de conocer, ellos ofrecen también el de formar, educar e informar. Y siempre desde un punto de vista ameno, compartido con didácticas, haciendo una experiencia cultural con una proyección más amplia.

Afrontan fantásticos maridajes entre el patrimonio, el teatro, la gastronomía, la moda, las costumbres, etc. Además, aprovechan los recursos que nos ofrece la ciudad en sus diferentes momentos

en: https://sevilla.abc.es/sevilla/20140502/sevi-caixa-forumm-sevilla-201405021610.html

para hacer innumerables mezclas más. Todo para hacer de sus experiencias algo inolvidable. Sus objetivos son que los sevillanos se lo pasen bien, miren de otra forma y vean con otros ojos, su intrahistoria reflejada en el patrimonio conservado.[18]

Cinco mujeres coordinadoras de la divulgación del patrimonio: Valme Muñoz, Soledad Gil, Margarita Paneque, Marta Reche y Carmen Costa

Si analizamos los datos que hemos expuesto en el epígrafe anterior, la última década ha supuesto un continuo cambio de giro en la vida y concepción de nuestro museos, añadiendo a las dos instituciones más señeras, la aportación de otras nuevas ofertas culturales y patrimoniales que hacen de Sevilla una ciudad única en Andalucía. Precisamente, en esta etapa frenética de cambios, todas las instituciones a las que nos hemos referido están dirigidas o coordinadas por mujeres.











[18] Todos los datos aquí recogidos han sido facilitados por Carmen Costa en entrevista realizada el 15 de febrero de 2023.

Son cinco mujeres. Cinco sevillanas; universitarias; especialistas en historia del arte, la mayoría; comprometidas con su entorno; con unas claras ideas de divulgación del patrimonio y de las diversas ciencias; grandes profesionales e hijas de la época que nos ha tocado vivir. Ellas son las artífices de este cambio en la encrucijada de dos siglos, XX y XXI. Por esto, ahora proponemos acercarnos a ellas para darles visibilidad popular, porque en sus puestos de trabajo son ya reconocidas entre sus compañeros como pioneras en sus proyectos de vanguardia.

María del Valme Muñoz Rubio (Sevilla, 1960)[19]

Conservadora de museos y actual directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla desde el 2010. Ejerció, anteriormente, como jefa del Departamento de Conservación y Restauración de la pinacoteca. Esta mujer, inquieta donde las haya, se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, pero se especializó en la conservación y la restauración. Muy pronto, por oposición, entra a formar parte, como funcionaria, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Durante su etapa como conservadora se dedicó a investigar las técnicas y materiales empleados por la escuela de pintura sevillana. Consiguió que el examen técnico de las colecciones sea una de las líneas esenciales de la investigación del Museo de Bellas Artes.

Su labor como investigadora la ha llevado a publicar una ingente bibliografía especializada sobre las técnicas pictóricas de artistas de primer orden como Pedro Millán, El Greco, Pacheco, Roelas, Alonso Vázquez, Zurbarán, Bernabé de Ayala o Murillo entre otros.

Ha sido comisaria y llevado la coordinación científica de importantes exposiciones celebradas en el museo entre las que se pueden destacar: Colección Casa de Alba; Francisco Pacheco, teórico, artista y maestro; Murillo y los Capuchinos de Sevilla; Murillo IV Centenario y Montañés, Maestro de maestros.

[19] "Valme Muñoz Rubio". [en línea]. [Consulta: 20-01-2023]. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/ocio/Valme-Rubio-Museo-Bellas-Artes_0_437356800.html

Es la primera mujer en dirigir esta institución señera y tiene por delante unos grandes retos: la ampliación y modernización del museo; gestionar los escasos fondos económicos que llegan a la casa y abrir sus puertas al público en general.

En su gran reto la avalan su amor por la institución que dirige, en la cual se formó y a la que ha dedicado gran parte de su vida profesional. Tiene un gran conocimiento de las colecciones y maneja a la perfección los aspectos esenciales de la gestión de un centro de estas características, considerado la segunda pinacoteca más importante de España.

En estos trece años en los que lleva las riendas de nuestro museo por excelencia, ha conseguido que Sevilla y Europa miren a la institución con otros ojos. Ha logrado, apoyada por sus compañeros, que los distintos gabinetes que conforman dicha institución lleven a cabo programas novedosos a nivel mundial, consiguiendo, incluso, premios de extraordinaria relevancia. En el apartado dedicado al Museo de Bellas Artes, dimos cumplida cuenta de ellos.

Valme es una mujer cercana, comprometida con su equipo, sobre todo compañera y una sevillana orgullosa de serlo. No escatima ningún tipo de esfuerzos en todas las labores que emprende y ha conseguido sentar las bases de un nuevo proyecto museístico para España. Ha rematado la lucha continua entre avances científicos y divulgación. Las actividades que organiza la institución que dirige ha equilibrado la balanza entre el disfrute del entendido en la materia y el goce del que aprende, por sus propias conclusiones, la importancia de aquello que está recibiendo. Un logro que quizás pase desapercibido para el especialista pero que queda grabado, para siempre, en la retina del que aprende a mirar con otros ojos.

María Soledad Gil de los Reyes (Sevilla, 1960)[20]

Esta arqueóloga, licenciada en la Universidad de Sevilla, es otro ejemplo de trabajo bien hecho, de profesionalidad y de amor por la labor diaria y callada. Es la primera mujer en dirigir el Museo Arqueológico de Sevilla. Asumió la responsabilidad tras una amplia experiencia en Carmona, donde llegó a ser directora del conjunto arqueológico en 1990. Una década después tomó las riendas de Itálica, permaneciendo en el cargo hasta 2005. Fue entonces cuando aceptó el puesto de jefa de servicio de Bienes Culturales y Museos en la Consejería de Cultura, donde ha desempeñado diferentes funciones relacionadas con los museos hasta diciembre de 2010. Es en esa fecha cuando aceptó el nombramiento de directora que actualmente regenta. En estos catorce años se ha enfrentado a mucho retos, pero el más importante es en el que está trabajando desde el año 2020, que es la apertura de un nuevo museo con una organización y planificación de los fondos totalmente modernizada.

Detrás de una obra magna como esa hay muchas horas de trabajo silencioso y callado y muchas horas de negociaciones con los distintos organismos oficiales. Jamás le ha tenido miedo al cambio ni al reto planteado. Lleva a gala el trabajo bien hecho y está peleando porque más pronto que tarde se abran las puertas del Arqueológico para que surja un nuevo romance pasional entre la Sevilla y los sevillanos del siglo XXI con sus ancestros milenarios. Mientras no ceja en sus publicaciones y conferencias, que se cuentan por cientos.

Margarita Paneque Sosa (Sevilla, 1960)

Esta investigadora española, doctora en química inorgánica, es una mujer auténticamente enamorada de su profesión. Desde pequeña, su vida académica ha estado unida a su vida emocional realizando todos los estudios en la ciudad que la vio nacer. Se licencia y doctora en Químicas en la Universidad de Sevilla. Aunque muy pronto, dada su trayectoria académica, es requerida por universida-

[20] "Soledad Gil de los Reyes". [en línea]. [Consulta: 7-01-2023]. Disponible en: https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-relevo-museo-arqueologico-sevilla-reforma-delante201809032149_noticia.html

des extranjeras de toda Europa para participar en proyectos conjuntos. Es especialista en química inorgánica y en química organometálica. Es profesora de investigación del Instituto de Investigaciones Químicas (IIQ) de Sevilla desde 1995. Durante el quinquenio 2004-2009, fue su directora. Desde el 18 de abril de 2018 ostenta el puesto de Delegada Institucional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, siendo nombrada, desde esa misma fecha, directora del Museo Casa de la Ciencia de Sevilla. Tiene multitud de reconocimientos y premios reputados en las ramas de investigación a las que se dedica. Aunque podríamos destacar que en el año 2009, la Real Sociedad Española de Química le otorgó el prestigioso Premio de Investigación Bruker- Química Inorgánica por sus avances en el ámbito de la química organometálica. Es una escritora y divulgadora de sus investigaciones muy prolija, un ciento de publicaciones la avalan. Y es una maestra de científicos, viniendo a aprender de ella, muchos doctorandos de todo el mundo. Sin embargo, en nuestras conversaciones, yo destaco la sencillez que la caracteriza, el entusiasmo profundo por su profesión y la claridad meridiana que tiene en que todos los conocimientos científicos han de llegar, de forma asequible, a toda la sociedad. Aboga por trabajar, coco con codo, con la infancia y la juventud. Desde que ha llegado a la dirección de la Casa de las Ciencias, ha tenido como objetivo primordial, que tanto las instituciones escolares como las familias sean conocedoras de todas las corrientes científicas con las que se trabajan hoy en las universidades. Y, tiene claro, que Andalucía, merece la pena y hay que amarla desde el conocimiento profundo que dan las ciencias. Le da a todas las ciencias su reconocimiento y las ha puesto en convivencia en el museo que dirige. Ha formado un equipo de trabajo que es referente en toda Europa. No obstante, sigue siendo esa niña sevillana que continúa soñando con una ciudad mejor, más sabia y le regala lo más preciado que tiene una persona, su tiempo.

Marta Reche Ventura (Sevilla, 1997)[21]

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, tuvo, desde pequeña una clara vocación por la Gestión Cultural. Durante el curso 2009-2010 se acercó a estos estudios en la Universidad de Rotterdam, donde fue Erasmus. Durante los curso 2010-2012 realizó un Máster en Museología en la Universidad de Granada. Dada su impecable trayectoria académica, fue contratada por instituciones estatales con mucha rapidez. Así ha trabajado en el Palacio Real de Madrid en la gestión y coordinación de exposiciones temporales desde 2014 a 2016, destacando "De el Bosco a Tiziano. Arte y Maravilla" (Escorial, junio 2014); "Alfonso y Leonor, reyes de Castilla. VII Centenario" (Monasterio de las Huelgas, octubre 2014) y "El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López" (Palacio Real de Madrid, diciembre 2014), entre otras. También ha trabajado en otras instituciones como el Centro Mundo Lengua y en el Museo de la Biblioteca Nacional de España. Desde diciembre de 2016 es Gestora Cultural en Caixa Forum Sevilla.

Ella, junto a tres compañeros, son los encargados de organizar tanto las exposiciones como los talleres y las actividades tanto familiares como para escolares que ofrece, a lo largo del año, este espacio cultural de primer orden. Este espacio, desde su inauguración, ha traído a la ciudad elementos culturales referentes en todas las ciencias, especialmente las artísticas. Podemos señalar que han hecho un gran esfuerzo por acercar las artes escénicas y las danzas a los escolares sevillanos. También le caracteriza su continuo ahínco en formar al profesorado para que pueda utilizar, como herramientas en el aula, todo lo aprendido de forma lúdica y gratuita en los talleres especializados.

[21] "Marta Reche Ventura". [en línea]. [Consulta: 7-01-2023]. Disponible en: https://es.linkedin.com/in/marta-reche-ventura-09b4b685

Carmen Costa Doblas (Sevilla, 1997)

Esta mujer, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, ha especializado su vida profesional en la Museología. No sólo se ha dedicado a la catalogación, inventariado y documentación de piezas, sino que también ha trabajado en el montaje de exposiciones temporales, en actividades de difusión del patrimonio cultural y la coordinación y dinamización de actividades culturales. Es Presidenta de DIART Cultura, Asociación para la Difusión y Dinamización del Patrimonio y la Cultura. Desde hace diez años, es la gestora y directora de la empresa "Sevilla Museo Vivo". Esta empresa, como hemos indicado anteriormente, quiere acerar al sevillano a su gran riqueza patrimonial y cultural que no está ni muerta ni anquilosada en el tiempo, sino llena de vida. La ciudad está hablando pero necesita de intérpretes que hagan llegar su voz a los ciudadanos. Con este enfoque novedoso de diálogo, de *koiné*, de lenguaje compartido, pretende que el público se identifique con su entorno y con su pasado. Esta sevillana amante de sus orígenes, pretende que las familias vivan de forma conjunta una aventura de descubrimiento de sus raíces basada en sensaciones, experiencias y emociones. La incursión en la ciudad que nos propone es dinámica y divertida, haciendo suyo el lema de los ilustrados del *doccere delectand*o. Una mujer emprendedora que vende verdad y compromiso.

Conclusiones

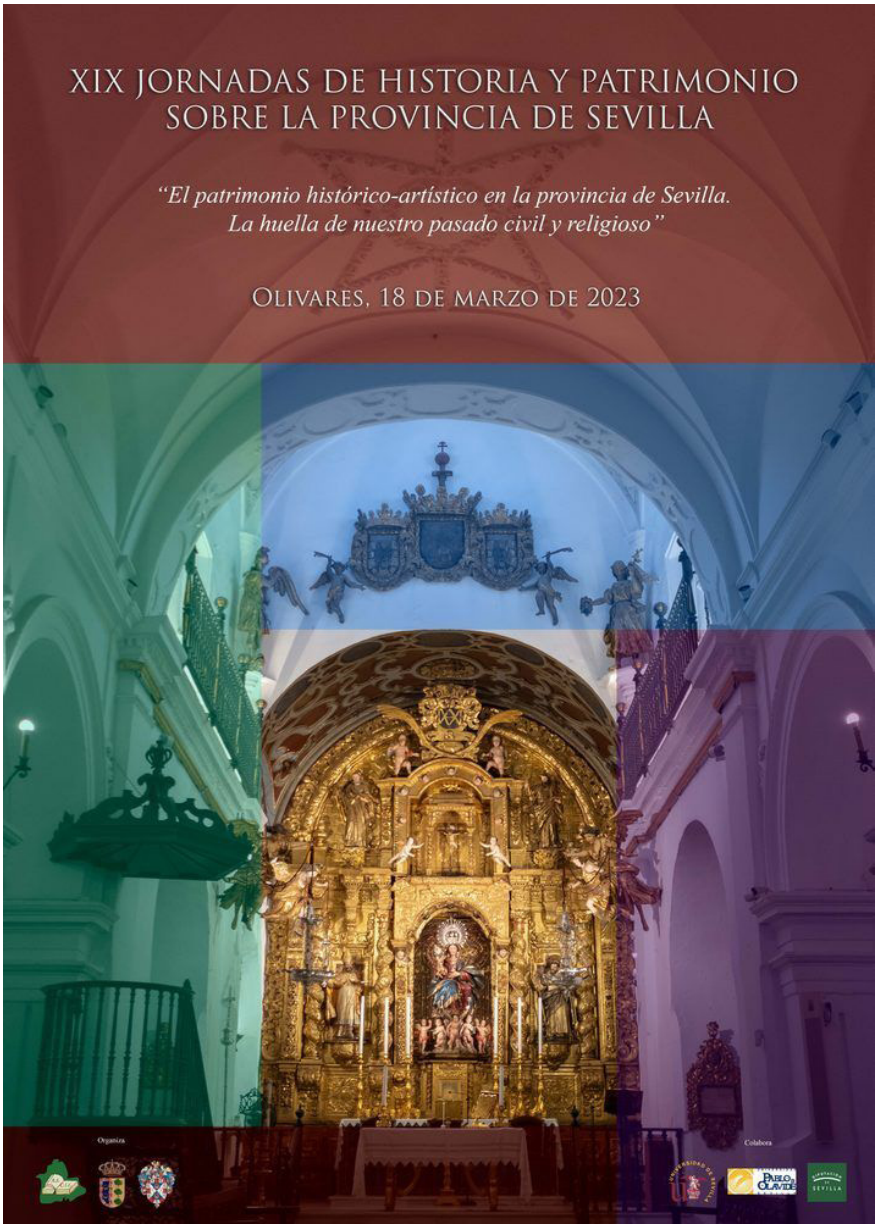
Sevilla, en el primer cuarto del siglo XXI, será, una vez que abra sus puertas el Museo Arqueológico, un centro neurálgico cultural de primer orden mundial. Supondrá el epicentro museográfico en donde mirarse para proyectar un discurso patrimonial de lo que han sido las grandes culturas que han poblado el occidente del orbe terrestre desde épocas milenarias. Nuestro lugar heredado volverá a hablar de lo que somos a través de lo que fuimos. El conocimiento será, porque lo está siendo ya, una forma de crecimiento personal en individuos de todas las edades, condiciones y procedencias. Los distintos espacios museísticos proporcionan a la ciudad un prisma educativo, estético, comunicativo que versará de forma directa en

una Sevilla dinámica y multicultural. Como mujer e investigadora, me siento muy orgullosa de que muchos de esos cambios producidos, hasta ahora, lleven nombres propios de mujeres.

No obstante, creo que como investigadores locales debemos tener una actitud de colectividad única y constante. Nuestra misión es unirnos a esas instituciones para ofrecer nuestros hallazgos para que continúe la preeminencia del hombre sobre el objeto. Nosotros, más que ningún otro investigador, sabemos la importancia de lo local para lo social. No podremos nunca entender la idiosincrasia social sin la recuperación y sistematización de lo que hemos sido y somos como comunidades locales. La intrahistoria de nuestros pueblos son piezas únicas y auténticas de convivencia que cubren los huecos culturales que existen en esa historia con mayúsculas que nos han contado en los libros canónigos de la materia. ASCIL lleva veinte años investigando y asegurando la conservación de nuestro patrimonio local. Ahora, quizás, nos tengamos que plantear acuerdos institucionales con esos proyectos museísticos para que los bienes estudiados puedan ser comunicados y exhibidos al público en general. El reto es, cuando menos, apasionante.

CRÓNICA FOTOGRÁFICA

Antonio Céspedes Mimbrero



Cartel Jornadas Ascil 2023



Apertura Oficial de las XIX Jornadas de Historia y Patrimonio
(José Antonio Fílter, Presidente de ASCIL, Isidoro Ramos, Alcalde de Olivares y Basilio Rodríguez, Presidente de la Asociación Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares)





Conferencia inaugural a cargo de Salvador Hernández, Doctor en Historia, presentado por Juan Diego Mata, Vicepresidente de ASCIL





Lectura de comunicaciones.
Mesa moderada por José María Alcántara, Vicepresidente de ASCIL







Lectura de comunicaciones









Lectura de comunicaciones







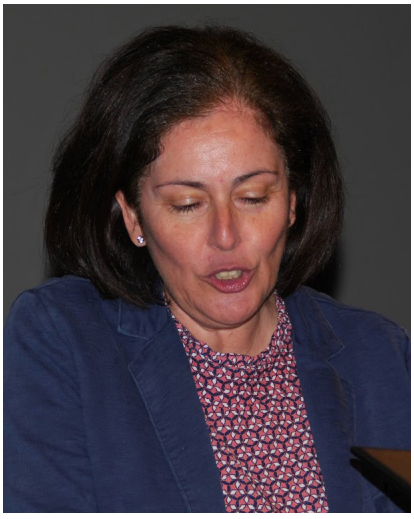


Lectura de comunicaciones









Lectura de comunicaciones



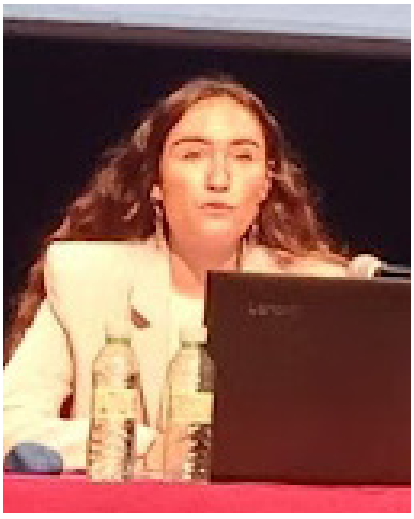




Lectura de comunicaciones







Lectura de comunicaciones





Clausura Oficial del Congreso



Este libro,

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

se acabó de imprimir
el día 30 de noviembre de 2024,
en la Imprenta Provincial