

ICONOGRAFÍA PROCESIONAL DE LA MATER DOLOROSA EN LA SEVILLA BARROCA

Juan Miguel González Gómez

Catedrático de Historia del Arte

Universidad de Sevilla

jmglez@us.es

El origen de la devoción a la Virgen de los Dolores, entre las primeras comunidades judeo-cristianas, se retrotrae a la crucifixión de Cristo en el Calvario (Jn. 19,25-27), donde expiaban sus culpas los malhechores. En la época patrística, destacan los testimonios literarios de San Efrén el Sirio (h. 306-373), San Ambrosio de Milán (h. 340-394), San Paulino de Nola (h. 353-431), San Agustín de Hipona (353-430), etc. Con posterioridad, en época bizantina, Romano el Cantor (h. 490-h. 560) subrayó en su Himno XLIII la figura de María al pie de la cruz.¹ Entretanto se difunden por Oriente los sugestivos iconos de la *Strastnaia*, Virgen de Pasión o de los Dolores.

En España, durante la Edad Media, el fervor popular a los dolores de María se vincula al arzobispo San Ildefonso de Toledo (606-667). En el siglo XI, la iglesia de Montflorite (Burgos) se consagró a la Virgen Dolorosa. En dicha centuria, el sentimiento trágico mariano perdió, en la plástica del primer milenio, su dramatismo externo. Sólo se presentía en el signo de la cruz que ostentaban en su mano la Virgen o el pequeño Jesús. Así se expresa en el *Beatus* o comentarios del Apocalipsis, del siglo XI, atesorado en la Biblioteca Nacional de Madrid.² Luego, en el siglo XIII, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio se incluye el *Cantar dos sete pesares que viu Santa María de seu Fille*.³ Asimismo, en la literatura religiosa occidental se difunden, por influencia de los cruzados, además de sermones, obras dedicadas a la Dolorosa, que se inspiran en los Monólogos de Oriente. Así, por ejemplo, el riojano Gonzalo de Berceo (h. 1197-h. 1264) escribió ya en castellano la titulada: *Aquí comienza el duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesuchristo*.⁴

119

Entre las instituciones religiosas que han propagado esta advocación mariana por toda la cristiandad sobresale la de los Siervos de María o Servitas. Dicha orden mendicante se fundó en Pleno Medievo, en 1233, por siete nobles florentinos. Tomó como referente a la Virgen de los Dolores en el camino hacia Dios y los hombres.⁵ Su celo pasionista se extendió por toda Europa, alcanzando su máximo esplendor hacia 1750. En España, los conventos y monasterios servitas se erigen en la región de Levante: Cataluña, Aragón y Valencia. De ellos dependía la Venerable Orden Tercera de Siervos de María Santísima de los Dolores, que jugó un papel decisivo en la expansión del culto de su titular. Por eso, en la archidiócesis hispalense prendió un fervoroso movimiento devocional en torno a la Dolorosa, focalizado en la collación de San Marcos de Sevilla.⁶

En la ciudad de la Giralda, así como en el resto de Andalucía, el culto popular a la Mater Dolorosa está muy ligado a la práctica del Vía Crucis. Tan piadoso ejercicio, conmemorativo de la Pasión y Muerte del Señor, fue divulgado por el Beato Álvaro de Córdoba, al volver de Tierra Santa en 1420.⁷ Un siglo después, don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, impresionado al recorrer la Vía Dolorosa en Jerusalén, la reprodujo al regresar a Sevilla en 1520. La ubicó entre su residencia sevillana, desde entonces conocida

¹ ROMANO EL CANTOR: *Himnos*, tomo 2. Edit. Ciudad Nueva. Madrid, 2013, pp. 244-248.

² TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1946, pp. 193-194.

³ Cf. ALFONSO X EL SABIO: *Cantigas*, edición de Jesús Montoya. Cátedra, Madrid, 1997.

⁴ BERCEO, Gonzalo de: *Aquí comienza el duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesuchristo*, Edic. de M. Rivadeneyra. Madrid, 1864.

⁵ BRANCHESI, Pacífico: *Servitas (Siervos de María)*. G.E.R., t. XXI. Madrid, 1975, pp. 246-247.

⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "La Dolorosa. Iconografía de la Virgen en Sevilla", en *El poder de las Imágenes*. Edit. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2000, pp. 93-94.

⁷ REPETO BETES, José L.: *Andalucía, tierra de santos*. Centro de Estudios históricos jerezanos. Jerez de la Frontera, 1982, pp. 166-168.

como Casa de Pilato, hasta el humilladero de la Cruz del Campo. Para ello, contabilizó los 997 ms. que separaban el pretorio del Gobernador romano, en Jerusalén, del monte Calvario.⁸ Más tarde, en 1624, Urbano VIII concedió al Duque de Alcalá gracias e indulgencias para todos los que participasen en este Vía Crucis hispalense.⁹

En nuestro país, la misa de los dolores de la Virgen es de fecha muy temprana. El Concilio Provincial de Colonia, en 1423, facilita la primera referencia documental sobre dicha festividad litúrgica. Con posterioridad, en 1496, aparece en un misal de Vich. Curiosamente, durante el siglo XV, merecen especial mención las siete misas de las *Tribulaciones y Destierro de la Santísima Virgen, pro quacumque tribulationes*.¹⁰ Hasta fechas recientes, la Iglesia celebraba una fiesta dedicada a la Virgen de los Dolores el viernes de la semana de Pasión, anterior al domingo de Ramos, establecida por Benedicto XIII en 1727. Y otra, en honor de los Siete Dolores de María, concedida a los Servitas para el tercer domingo de septiembre, en 1667. Mucho después, en 1814, tras el asedio de Napoleón, Pío VII la prescribió para la Iglesia Universal. Transcurrida una centuria, en 1913, Pío X la trasladó al 15 de septiembre. Por fin, en la reforma del Calendario de 1970, Pablo VI reunió ambas fiestas en este último día. Entre los textos litúrgicos de la misma hay uno de los más bellos himnos de la literatura cristiana del siglo XIII, el *Stabat Mater*, atribuido a Jacopone de Todí.¹¹

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), arraigaron en el pueblo cristiano las cofradías penitenciales por su marcado carácter didáctico y evangelizador. Razón por la que proliferan los títulos e imágenes de la Madre Dolorosa. Hasta el extremo de que en Sevilla se celebra la Pasión según Santa María. Los fieles consideran los padecimientos del Redentor a través del Corazón traspasado de la Corredentora. La expresión doliente da la versión maternal y emocionada del misterio escenificado en el paso de Cristo. María sufre en su alma lo que su Hijo padece en su cuerpo. Su discreta presencia reconforta, pues, a Jesús. De ahí que en la capital de Andalucía se suele llamar Dolorosa, independientemente de su advocación específica, a cualquier imagen mariana que itinere, bajo palio, detrás de Jesucristo.

Sabido es que toda hermandad de penitencia articula, por lo general, su cortejo procesional en torno a dos pasos: el primero, dedicado al Señor; y el segundo, a la Dolorosa. Uno y otro, conforme al espíritu de la Contrarreforma, se complementan a la perfección para facilitar a los espectadores la apetecida lección de catequesis. El sobrio paso de Cristo, sumido en una dulce penumbra, es la imagen del dolor mismo, de la humillación y de la muerte. En cambio, el paso de palio de la Virgen, resplandeciente de luz, constituye un esperanzado anticipo de la Resurrección. En el cuidado exorno de las andas procesionales destacan piezas textiles ricamente bordadas en oro, que se ajustan a la estética general del estilo imperante en la cofradía. De esta forma, se busca lograr una unidad en el conjunto de las artes suntuarias que ennoblecen la puesta en escena de estos cortejos penitenciales.¹²

120

A raíz de cuanto expuesto queda líneas atrás, al glosar la iconografía de la Dolorosa en la Semana Mayor hispalense, son dignos de especial estudio cinco momentos singulares de la participación de María en el Misterio Pascual de Cristo. Estas cinco representaciones plásticas, plenas de sentimiento y simbolismo religioso, son: La Virgen Dolorosa, el Stabat Mater, la Piedad de Nuestra Señora, la Virgen Afligida y la Soledad de María. Es obvio, por tanto, que se omiten las restantes figuraciones marianas, al formar parte de los llamados pasos de misterios. Por ello, acto seguido abordaremos, con estricta metodología universitaria, el análisis pormenorizado de los simulacros que constituyen el objetivo principal del presente trabajo.

⁸ ORTIZ MUÑOZ, L.: *Cristo, su Proceso y su Muerte. El Reo*. Madrid, 1976. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: *Pía unión del Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla, 1987.

⁹ GARCÍA DE LA CONCHA DEGLADO, F.: Op. cit., p. 2. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla: Escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente II*. Editorial Gever. Sevilla, 1995, p. 83.

¹⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla...”. Op. cit., p. 91.

¹¹ REGAMEY, Pie: *Los mejores textos sobre la Virgen María*. Madrid, 1972, pp. 226-229. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense*. Excma. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”. Huelva, 1981, p. 214.

¹² GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “El bordado sevillano en oro. Tipología y simbolismo”, en *Sevilla Aguja y Oro. Arte y Esplendor del Bordado*. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Roma, 2005, p. 173.

1. LA VIRGEN DOLOROSA

En el arte sacro, la figura devocional y aislada de la Dolorosa aparece tras la crucifixión de su divino Hijo. Aparece cuando ya todo se ha consumado y la historia es sólo éxtasis y liturgia. Aparece en el momento de la dispersión. Ella queda, pues, víctima de su grandeza y de su inmenso dolor. Y demanda, incluso, a los transeúntes compasión para su lacerante pena. Que esto es así lo prueba este versículo del Libro de las Lamentaciones: “Vosotros, los que pasáis por el camino, / mirad y ved / si hay dolor como el dolor / que me atormenta” (Lam. 1,12). En consecuencia, desde el punto de vista artístico, la Dolorosa procede de los Calvarios y de la Piedad medieval. De ambos grupos escultóricos se aísla la efigie mariana y se le añade unas espadas o puñales. De esta forma, como se sabe, los artistas se inspiran no sólo en los Evangelios canónicos y apócrifos, sino también en otras fuentes literarias y religiosas.

El modelo iconográfico de la Dolorosa ya estaba perfectamente definido en la Sevilla del siglo XVI. Y se desarrolla con todo lujo de detalles a lo largo de la centuria siguiente. A partir del siglo XVII, el tipo es casi siempre el mismo. Son imágenes de candelero para vestir. Por consiguiente, presentan exclusivamente talladas en madera la mascarilla y las manos. Sus pequeños distinguos se centran en la policromía, en los giros e inclinaciones de la cabeza, en las direcciones de la mirada, en las posturas de las manos, y poco más. Eso explica, sustancialmente, la dificultad que entraña su catalogación. Durante el siglo XVIII se imponen algunos elementos novedosos. La efigie se enriquece, por afanes naturalistas, con ciertos postizos: ojos y lágrimas de cristal, pestañas y cabellos naturales, etc.

El origen del atuendo de Nuestra Señora de los Dolores, saya y manto negro, es anecdótico. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, dispuso que Gaspar de Becerra reprodujera en una imagen de vestir la Virgen de la Soledad o de las Angustias representada en un cuadro que trajo de Francia. Ultimado el simulacro se colocó, con la indumentaria de la Condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la Reina, en una capilla de la iglesia conventual del Buen Suceso, o Servitas de Madrid. Allí se fundó en 1567 una cofradía o congregación que difundió por muchos pueblos de España esta advocación mariana. De ahí que Ntra. Sra. de las Angustias, de los Dolores y de la Soledad vistan “toda de negro con negro”, según Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de Literatura de 1956.¹³ Por consiguiente, las efigies marianas lucen anacrónicamente la indumentaria de una viuda o dueña de la época de Felipe II, en sustitución del traje hebreo propio.¹⁴ Y sobre el pecho se le coloca un corazón atravesado por una o siete espadas, clara alusión a los siete dolores que asietearon su alma en la profecía de Simeón, huida a Egipto, pérdida de Jesús en el Templo, calle de la Amargura, crucifixión del Señor, descendimiento y entierro de Cristo.

121

Como es de suponer, el atuendo de las Dolorosas sevillanas ha evolucionado a tenor del tiempo. Se ha ido adaptando al gusto estético de cada momento. En ello se ha puesto especial empeño. En este sentido, las leyes sinodales cuidan que las imágenes sagradas utilicen vestidos propios, adecuados y honestos. Al principiar el siglo XVII, en 1604, las Constituciones del Arzobispado de Sevilla disponen: “Otrosí mandamos que las imágenes de Nuestra Señora o de otras santas que se hubieren de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras, hechas decentemente para aquel efecto; y cuando no las tuvieren propias, los sacristanes las vistan con toda honestidad; y en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos, ni arandelas, ni con hábito indecente”.¹⁵

El vestir, pues, a la Dolorosa es todo un arte, compendio de refinamiento, buen gusto y piedad que se hace táctil y sensible. Las camareras preparan la ropa interior para dar forma a la imagen sobre la dureza del candelero. Luego los priostes y vestidores colocan, sobre la camisa y las enaguas, la saya enteriza o, en caso contrario, el corpiño o pecherín y el delantal. En uno y otro caso, la saya se ajusta siempre a la cintura con un fajín o cingulo, manifestación exterior de la virginidad de la Madre de Dios.¹⁶ A juego con la saya se colocan las mangas, debajo de las cuales asoman los manguitos o puños que cubren el antebrazo. Acto seguido se adereza el tocado, versión sevillana del *schebisim* judío, que se forma, con una mantilla española,

¹³ JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología comentada*, edición al cuidado de Antonio Sánchez Barbudo. Editorial La Torre, Madrid, 1986, “Cuando yo era el niñodios”, p. 109.

¹⁴ MORGADO, José Alonso: “Modo de representar las imágenes de María Santísima de los Dolores”, en *Sevilla Mariana*, t. IV. Sevilla, 1863, pp. 169-171.

¹⁵ *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*. 1604, t. II, Sevilla, 1864. Título X, caps. 4.º-5.º, p. 11.

¹⁶ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1985, p. 130.

un velo de tul o un tejido de raso.¹⁷ Por último, se cubre con un amplio manto de terciopelo o tisú, que procede del conocido manto de misericordia de progenie medieval. Y, por lo general, sobre él, ostenta la toca de *sobremanto*. Todas estas prendas están ricamente bordadas en oro y sedas de colores. La fastuosidad es la nota dominante. Podemos afirmar, sin equívoco alguno, que sólo el arte español es capaz de interpretar a lo divino la moda de la corte imperial.¹⁸

Un detalle de tan regia indumentaria, quizás inadvertido para la mayoría, en el que debemos reparar es el sofisticado manípulo. Se trata de un fino y rico pañuelo de seda y encaje, con que enjuga sus lágrimas la Corredentora. Ese manípulo, que exhibe en su diestra, es la expresión paralela de la patena, en la que el sacerdote presenta la ofrenda del divino sacrificio. María es así la Virgen Oferente durante toda la Pasión; sufriendo profundamente con su Unigénito y asociándose a la inmolación de la Víctima por Ella engendrada.¹⁹

La visión de la Dolorosa en Sevilla es una clara glorificación de la misma. Por eso, durante el momento barroco, exhibía, como complementos indispensables de su atuendo, además del consabido corazón atravesado por las siete espadas o puñales, los atributos concepcionistas: corona, ráfaga y media luna. Hay que resaltar que la corona subraya la realeza de la Madre de Dios. Las doce estrellas que tachonan su resplandor aluden, sin más, al honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus, o a la maternidad sobre la Iglesia fundamentada en los doce apóstoles.

La ráfaga es la gran señal apocalíptica: “una mujer vestida del sol, y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Ap. 12,1). El vestido de sol es, *per se*, la ráfaga de rayos. Baste recordar que la Virgen llevó dentro de sí al mismo Sol de Justicia. Y se identifica también con los ostensorios eucarísticos, pues no en vano María fue sagrario viviente de la divinidad. El escabel selénico, el tercer signo en cuestión, al igual que los anteriores, también admite variantes. La luna, antiguo símbolo de la castidad, se representa normalmente con las puntas hacia arriba, en cuarto creciente. Por contra, los más ortodoxos –Pacheco y el P. Interián de Ayala– sostienen lo contrario. Francisco Pacheco, pintor y tratadista sevillano del siglo XVII, sigue en ello el parecer del P. Luis del Alcázar. Sobre el particular cita que “es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer”.²⁰

122

Sobre el origen y significación de las espadas o puñales que hieren el corazón de la Dolorosa ya hemos tratado con anterioridad. Sin embargo, sobre las alhajas que las enjoyan podemos hacer una doble matización. Obedecen, por un lado, al gusto cortesano de los comedios del siglo XIX; y, por otro, al valor simbólico que las identifica con las verdades espirituales.²¹ No obstante, a partir de 1973, tan ostentosa costumbre ha decaído. En la actualidad, lucen exclusivamente las que tienen carácter sacro: el puñal y el rosario. Pero, en algunos casos concretos, exhiben además cruces pectorales, rosas de pasión, *lignum crucis*, etc.

En definitiva, la Mater Dolorosa sevillana se ha efigiado, a través del tiempo, de tres formas diferentes: solas, acompañadas por San Juan Evangelista y formando grupo con este último y con María Magdalena. En primer lugar, intentaremos inventariar las Vírgenes de pasión que procesionan solas, bajo palio, en su estación anual a la catedral hispalense. En esa somera relación haremos especial hincapié en la advocación, medida, lugar de culto, cofradía a la que pertenece, autoría y fecha de ejecución si las hubiere. En caso contrario, y hasta que la documentación contractual lo permita, las imágenes quedarán en un discreto anonimato o se atribuirán conforme a la estética imperante en la Sevilla barroca desde finales del siglo XVI hasta las postrimerías del XVIII.

¹⁷ PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Las Virgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1983, pp. 48-55.

¹⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “El bordado sevillano en oro. Tipología y simbolismo...”. Op. cit., pp. 197-198.

¹⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla”, en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1985, p. 133.

²⁰ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, pp. 575-577.

²¹ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 260.



Figura. 1: *María Stma. del Rosario en sus Misterios Dolorosos*. Foto: José María Millán Simó.



Figura. 2: *María Stma. de la Estrella*. Foto: José María Millán Simó.

1.1. La Dolorosa sola

Corresponde al Quinientos, entre las Dolorosas que procesionan solas, la sugestiva imagen de *María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos* (1,73 m) (FIG. 1). Tiene su sede en la capilla de Monte-Sión. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Oración en el Huerto. Se trata de una obra anónima del último cuarto del siglo XVI, donada a la corporación penitencial en 1592 por el cofrade Juan de Torres: “En este cabildo Juan de Torres, nuestro Hermano, dio una petición diciendo que ofrescía a la dicha Cofradía una imagen de Ntra. Sra. del Rosario, que tiene en su poder y es suya, con la cual la limosna que juntare la dará a esta Cofradía como suya. Y ansimismo todo lo que fuere menester de su oficio de sastre lo hará de gracia y que la dicha Cofradía, atento que es pobre, le acuda en la ocasión que hubiere menester. Y el dicho cabildo lo aceptó así” (sic).²² Fue profundamente remodelada durante el momento barroco, aunque aún mantiene un cierto regusto manierista.

Acto seguido, ya en la centuria siguiente, se pueden datar: *Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad* (1,62 m). Radica en la capilla de la Virgen de la Luz (Carretería). Es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima de la Luz en el Sagrado Misterio de sus Tres Necesidades al pie de la Santa Cruz, ... Fue gubiada en 1629 por Alonso Álvarez de Albarrán “el Mozo”, discípulo de Montañés. Hasta 1886 formó parte del Misterio de las Tres Necesidades, año en que salió bajo palio por vez primera.²³

María Santísima de la Estrella (1,68 m) (FIG. 2) recibe culto en su capilla propia del popular barrio sevillano de Triana. Es cotitular de la Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Penas. Esta

²² (A)rchivo (G)eneral del (A)rbobispado de (S)evilla. Sección III (Justicia), Serie Hermandades, Leg. 13. Libro de Actas, Cuentas e Inventarios de la Hermandad de Monte-Sión, 1.^a parte 1588-1649, fol. 25r-v. Sevilla, Domingo de Lázaro, 15 días del mes de marzo de mil y quinientos y noventa y dos años. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 63-65. RODA PEÑA, José: “La Virgen del Rosario en la escultura sevillana del siglo XVI”, en las actas del *Congreso Internacional del Rosario con motivo de la Coronación Canónica de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos (Monte Sión)*. Edita Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2004, pp. 552-553.

²³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La evolución del paso de Misterio”, en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Op. cit., p. 98.



Figura 3: Ntra. Sra. de la Victoria.
Foto: José María Millián Simó.

singular Dolorosa se ha atribuido secularmente a la gubia de Juan Martínez Montañés, datándose en la primera mitad del siglo XVII.²⁴ En su bello rostro, de nacaradas carnaciones, aflora una sentida expresión carente de estridencias patéticas.

Nuestra Señora de la Encarnación (1,62 m), establecida canónicamente en la iglesia parroquial de San Benito, es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Presentación de Jesús al Pueblo, Santísimo Cristo de la Sangre... Tan bella efigie, antaño conocida como la “Palomita de Triana” por proceder de tan famoso arrabal, sintetiza a la perfección el gusto estético e iconográfico del primer tercio del siglo XVII.²⁵

Nuestra Señora de la Victoria (1,68 m) reside en la capilla de la nueva y extinguida Fábrica de Tabacos en Triana (FIG. 3). Es la Dolorosa cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo. Está atribuida a Juan de Mesa, discípulo de Montañés, y se fecha hacia 1618-20. En 1931, Celestino López Martínez documentó que el referido imaginero Juan de Mesa acometió, en esas fechas, la hechura del Cristo del Amor, sin intervención de oficial alguno. Y, en dicha escritura de concierto, informa ya sobre la Virgen que nos ocupa. La atribución ha sido mantenida por el profesor Hernández Díaz. No obstante, hay que destacar las notables variantes existentes entre esta Dolorosa y otras del mismo autor, caso de la imagen mariana de las Angustias de Córdoba.²⁶

Nuestra Señora del Valle (1,68 m) radica en la iglesia de la Anunciación. Es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la cruz al Hombro, ... No existe hasta el momento documentación alguna que pruebe la paternidad artística de esta obra. Sin embargo, López Martínez sugiere que pudo guiarla Juan de Remesal entre 1634 y 1636.²⁷ Por el contrario, el profesor Hernández Díaz, gran autoridad en la materia, la atribuye a Juan de Mesa, dadas las correlaciones

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz (1568-1649)*. Sevilla, 1976, pp. 102-103 e dem: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, p. 268.

²⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 172.

²⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Imágenes de Juan de Mesa atribuidas a Martínez Montañés”, en revista *La Pasión*. Sevilla, 1931, p. 89. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1972, p. 77.

²⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “El Cristo de Aracena y la Virgen del Valle de Sevilla”, en revista *La Pasión*. Sevilla, 1929, pp. 91-93.



Figura. 4: *María Stma. de la Esperanza Macarena.*
Foto: José María Millán Simó.

fisonómicas y estilísticas existentes entre esta efigie y la de la Virgen cordobesa de las Angustias. Por consiguiente, debe circunscribirse cronológicamente al primer tercio del siglo XVII.²⁸

Nuestra Madre y Señora de Montserrat (1,64 m), en la capilla de dicha advocación, es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón. En 1919, Adolfo Rodríguez Jurado publicó las autorías de las efigies titulares de esta corporación penitencial.²⁹ Entonces asignó el Cristo al quehacer plástico de Juan de Mesa, mientras que la imagen mariana que reseñamos dice ser el feliz resultado de una trilogía artística. Respecto a esta última comenta que, en 1608, Juan Guerrero, oficial del taller de Montañés, aceptó ejecutar su hechura. Al marchar a Indias, la escultura inconclusa pasó al mencionado obrador montañésino. Allí se ultimó, correspondiendo las manos a Juan de Mesa, a la sazón aprendiz del gran maestro alcalaíno.

125

Nuestra Señora de los Ángeles (1,62 m) preside su propia capilla. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Fundación. Hasta el momento, la referencia más antigua de la imagen corresponde a un inventario del año 1625. En dicho documento se hace anotación de dos figuras marianas, una de gloria y otra de dolor. La última puede ser la Dolorosa actual, ya que es “una imagen de pasión grande que sale en la procesión de disciplina”.³⁰ El pormenorizado estudio que realizamos de la Dolorosa, previo a la profunda remodelación acometida por Antonio Dubé de Luque en 1984, nos remitía a la plástica sevillana de finales del siglo XVI. Así, por ejemplo, lo acreditaban la estructura tubular del cuello, el evidente carácter frontal del simulacro, el hieratismo del rostro y el trazado oval del mismo, desprovisto del preciosismo y la elocuencia barroca.³¹ Por todo ello, aunque se ha desvirtuado su añejo sabor, se puede catalogar como obra anónima sevillana del primer tercio del Seiscientos.

María Santísima de la Esperanza Macarena (1,75 m) preside la basílica de su propia advocación (FIG. 4). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y... Documentalmente, según el capítulo añadido a la Regla fundacional de 1595 y

²⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Op. cit., p. 79 e Ídem: “La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro”, en *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*. Madrid, 1986, p. 23.

²⁹ RODRÍGUEZ JURADO, Adolfo: “Suum quique Tribuere”, en revista *La Pasión*. Sevilla, 1919, s.p.

³⁰ ARENAS, Hilario: “Cofradías de Negros (23). Los bienes de la Hermandad”. Diario *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 26-III-1987, p. 24.

³¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 99-100. MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: “La Virgen Dolorosa y el paso de palio”, en *Sevilla Penitente II*. Editorial Gever. Sevilla, 1995, p. 293.

aprobado en 5 de abril de 1624, se establece el orden de la estación de penitencia propia de la Cofradía de la Esperanza Macarena, e incluso la indumentaria de la efigie mariana. Esta Dolorosa, por entonces en San Basilio, procesionaba “bestida de negro y un escapulario berde en sus parihuelas berdes” (sic).³²

La imagen actual, de inefable belleza femenina y acertada expresión del dolor letífico, no responde a dicha cronología. Mi maestro el Sr. Hernández Díaz estima, al respecto, “que es obra de dicho siglo; pero del último tercio o aún más, del último cuarto, por razones estilísticas e iconográficas, tan dignas y necesarias de ser valoradas como las históricas”.³³ Sobre la datación de esta obra Bernales Ballesteros precisa aún más. Cree que debió efectuarse entre 1670 y 1690, etapa en que se realizaron importantes cambios y reformas en el patrimonio artístico de la corporación.³⁴ Palomero Páramo insiste sobre el particular y dice: “considero la mascarilla de la Virgen obra del siglo XVII y próxima al estilo que se desarrolla en Sevilla en torno a 1680”.³⁵ Y en la última publicación realizada con motivo del Cincuentenario de la Coronación Canónica de Ntra. Sra. de la Macarena, en 2013, no se hacen aportaciones novedosas sobre el tema.³⁶ Por consiguiente, omitiendo las más o menos acertadas atribuciones sobre la autoría de tan singular Dolorosa, subrayamos que se trata de una obra anónima sevillana, cuyo estilo artístico así lo prueba.

María Santísima de Regla (1,68 m), con sede en la capilla de San Andrés, es cotitular de la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento... Esta imagen mariana de pasión se ha atribuido secularmente a Luisa Roldán, popularmente conocida por La Roldana. Pero, documentada la Virgen de la Soledad de Puerto Real (Cádiz) como obra ejecutada en 1688 por dicha escultora sevillana,³⁷ la Dolorosa que nos ocupa no resiste la comparación formal y estilística. No hay rasgos faciales, “tic” o grafismos similares. No obstante, dicha efigie ha sufrido varias intervenciones irreversibles que han alterado su aspecto original.

Así, en 1825, experimentó una por valor de 520 reales, cuyo autor se silencia. Luego, en 1876, tras la riada de la ciudad, operó Gumersindo Jiménez Astorga y la mejoró notablemente.³⁸ En el Acta de Cabildo del 22 de marzo de 1949 se anota la remodelación de Sebastián Santos Rojas. Con tal motivo, las carnaciones de la imagen adquirieron tonalidades más cálidas.³⁹ Y en 2005 tuvo lugar la restauración de Enrique Gutiérrez Carrasquilla. En esa fecha se hizo en madera de cedro un nuevo candelero y un juego de brazos articulados, se resanó el torso, se limpió la policromía y se instaló un perno de sujeción de la corona, mediante un embutido roscado.⁴⁰ A raíz de cuanto expuesto queda, hay que ser cautos al emitir cualquier juicio de valor. Se puede catalogar esta escultura, sin aminorar su calidad objetiva y formal, como obra anónima sevillana del último tercio del siglo XVII.

126

Ya en el siglo XVIII, conforme al estilo propio de las postrimerías del Barroco, debemos incluir una serie de Dolorosas, de buena factura y gran devoción popular. Todas ellas mantienen la iconografía sevillana tradicional. Son, pues, imágenes de candelero o maniquí para vestir. Su indumentaria, como de costumbre, se confecciona con ricos y suntuosos vestidos, extraordinariamente bordados en oro y sedas de colores. Entre ellas sólo hay una de autoría y datación documentada, como expondremos a continuación.

³² ARENAS GONZÁLEZ, Hilario: “De Hermandad de Penitencia a Cofradía de Semana Santa (1615-1653)”, en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1989, pp. 38-39.

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Las imágenes titulares de la Cofradía de la Macarena. Iconografía y Arte”, en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Op. cit., p. 216.

³⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y Federico GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1986, p. 75.

³⁵ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “La Semana Santa paso a paso” n.º 43. En *ABC*, Sevilla, 1994.

³⁶ LUQUE TERUEL, Andrés: “Las imágenes titulares de la Hermandad de la Macarena”, en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2013, tomo II, pp. 142-173.

³⁷ ROMERO TORRES, José Luis: “Luisa Roldán. Virgen de la Soledad, 1688. Puerto Real (Cádiz)”, en *Roldana*. Andalucía Barroca. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 2007, pp. 194-195.

³⁸ RODA PEÑA, José: *La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 2002, pp. 52-55.

³⁹ (A)rchivo (H)ermandad (P)rendimiento (Sevilla). *Libro Tercero de Actas 1914-1952*. Cabildo de 22 de marzo de 1949, fol. 423r. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 109.

⁴⁰ RODA PEÑA, José: “Fortuna crítica e historia material de la imagen de María Santísima de Regla”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* n.º 619. Sevilla, septiembre 2010, pp. 710-713.

Nuestra Señora de la Palma (1,68 m) tiene su sede canónica en la iglesia de San Antonio de Padua. Es cotitular de la Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santo Sudario, Santísimo Cristo del Buen Fin y... Esta imagen de dolor o pasión presenta alteradas sus características morfológicas primigenias, a causa de los retoques experimentados a través de los siglos. Sabido es que, reorganizada la corporación, la talla fue intervenida. Por eso, en 1909, se le arreglaron los brazos y se le colocaron nuevas pestañas.⁴¹ Al mediar la centuria, en 1944, José Paz Campano ejecutó un candelero para dicha imagen, que fue sustituido por otro de Luis Álvarez Duarte en 1979. Y, en 1980, Luis Ortega Bru enfrió las tonalidades rosáceas de sus mejillas y entreabrió las comisuras de los labios, dulcificando la expresión.⁴²

A pesar de estas modificaciones, el rostro de la Señora conserva sus aporcelanadas carnaciones y su hierática frontalidad. Caracteres morfológicos que subrayan la majestuosa apariencia formal y nos permiten fechar esta escultura mariana como obra anónima sevillana de principios del Setecientos.

Nuestra Señora de las Lágrimas (1,60 m) se venera en la iglesia de Santa Catalina. Es cotitular de la Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación... Esta Dolorosa, intimista, recatada, plena de unción sagrada, presenta una singular impronta. Su rostro, afilado, lloroso y demacrado, refleja una profunda e inequívoca expresividad. Las lágrimas cristalinas surcan sus mejillas ostensiblemente. De esta forma se insiste, de un modo tan sutil como evidente, en la advocación pasionista de la Señora. Su concepto del dolor es contundente y realista. Su mascarilla y manos, bastante expresivas, posibilitan catalogar esta sentida Dolorosa como obra anónima sevillana de la primera mitad del Setecientos.⁴³

Nuestra Señora de Loreto (1,61 m) reside canónicamente en la iglesia parroquial de San Isidoro. Es cotitular de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas. Antaño esta Dolorosa poseía una fisonomía propia, pues giraba acusadamente hacia la izquierda. Esa posición respondía, sin más, a su actitud de diálogo con San Juan Evangelista y la Magdalena, como explicaremos más adelante. Hoy, como se sabe, procesiona en solitario. Quizás, por ello, la Hermandad encargó en 1955 a Sebastián Santos Rojas que eliminara tan violento escorzo. Así se explica la actual frontalidad de la imagen, el cambio de postura del rostro, del entrecejo, la nueva policromía y, desgraciadamente, la injustificable alteración de su aspecto primigenio. Ahora nos recuerda a la Virgen de los Dolores, del Cerro del Águila, realizada por tan afamado imaginero ese mismo año.⁴⁴

127

Según Bermejo, esta Dolorosa, al sustituir en el siglo XVIII a la anterior titular advocada Madre de Dios del Arco, comenzó a recibir culto en dicha centuria como Ntra. Sra. de Loreto.⁴⁵ En 1920, Benedicto XV nombró Patrona de los Ejércitos del Aire a la Virgen de Loreto, mientras que en 1926 hizo lo propio la Aviación española. Precisamente, ese mismo año, tuvo lugar el histórico vuelo desde Palos (Huelva) a Buenos Aires del hidroavión “Plus Ultra”. Sus heroicos tripulantes ofrendaron a esta efigie sevillana una bella placa de oro con la silueta del avión. Desde ese año, este símbolo del nuevo nexo entre España e Iberoamérica, es portado en la mano izquierda de la Virgen de Loreto en su estación de penitencia cada Viernes Santo.⁴⁶

Nuestra Señora de las Aguas (1,78 m) tiene su sede en la capilla del Museo de Bellas Artes. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración. En origen era una imagen genuflexa, que procesionaba a los pies del Crucificado. Según González de León, Bermejo y Carballo, Almela Vinet, etc., el simulacro fue modelado, en barro cocido y policromado, en 1772 por Cristóbal Ramos.

⁴¹ PÉREZ PORTO, Luis C.: *Cofradías de Sevilla. Historia desde su fundación*, Sevilla, 1916, p. 100.

⁴² GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.

⁴³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla”, Op. cit., p. 137.

⁴⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.

⁴⁵ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, p. 467.

⁴⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.

Dicho artista marca la transición del tardobarroco al academicismo.⁴⁷ Esta Virgen, arrodillada ante la cruz, disiente de la iconografía sevillana tradicional. Esa tipología de la Dolorosa fue introducida en la escuela hispalense al mediar el siglo XVII por Pedro Roldán, conforme al modelo granadino difundido por su maestro Alonso de Mena. Se volvió a retomar con fuerza en el Setecientos, tras los viajes de Duque Cornejo e Hita y Castillo a la ciudad del Darro.

Sabido es que esta efigie ha sido intervenida en varias ocasiones. Entre ellas podemos citar las dos de mayor envergadura. En 1922, Infantes Reina trasformó su posición original. Le adaptó un nuevo candelero para colocarla en actitud erguida y, además, sustituyó sus manos de barro entrelazadas por otras, talladas en madera, abiertas al gusto sevillano. Y, en 1962, Sebastián Santos Rojas le hizo otro candelero, le bajó los párpados para desviar su mirada y restauró con sutileza su cristalina y tersa policromía. Pero, por fortuna, a pesar de esas restauraciones, su bello y candoroso rostro mantiene aún la llamada melancolía de la Pasión. Su emocionada pero serena expresión, tan propia del gusto academicista, atempera el dramatismo barroco y dulcifica el rictus pasionista.⁴⁸

María Santísima de los Dolores (1,59 m) tiene su sede canónica en la iglesia parroquial de San Vicente. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús de las Penas. Esta Dolorosa procede de una Esclavitud de Siervos de María del siglo XVIII del citado templo hispalense. Por tanto, es anterior a la fundación de su actual Corporación penitencial, cuyas Reglas se aprobaron el 19 de abril de 1875.⁴⁹ A partir de 1882 se extinguió. Y en 1923 se volvió a reorganizar. Dos años después, en 1925, Alejandro Guichot atribuyó, sin más, esta Virgen a Blas Molner.⁵⁰ Para ello, subrayó los postulados estéticos academicistas en la Sevilla de finales del Setecientos. La redondez del óvalo de su rostro, la languidez del semblante, las cejas trazadas como a tiralíneas, las nacaradas carnaciones y, en general, todos sus rasgos obedecen al ideal de belleza femenina del momento.

Por fortuna, hace unos años, dimos a conocer la primera Dolorosa documentada de Blas Molner. Se trata de la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera. En la espalda dicha efigie mariana conserva una esclarecedora leyenda: “LA YSO EN SEVILLA DN. BLAZ MOLNER, BALENSIANO, VIVE EN LA ALAMEDA”. Gracias a ella se prueba la autoría de la obra, el lugar de ejecución, el origen y la residencia del escultor en nuestra ciudad. Aquí ostentó los cargos de Director del Área de Escultura y Director General de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes desde 1793 a 1812, año de su óbito.⁵¹ Si comparamos este simulacro con el que historiamos no hay rasgos formales ni grafismos comunes. Por consiguiente, hay que rechazar su secular atribución a Blas Molner. De ahí que, hasta que aparezca el refrendo documental pertinente, catalogamos esta imagen como obra anónima sevillana de finales del siglo XVIII.

128

Como en otras ocasiones, el mal estado de conservación de esta Dolorosa era tan precario que el afamado escultor Sebastián Santos Rojas tuvo que acometer una urgente y arriesgada consolidación y restauración en 1965. La situación era tan crítica y delicada que previamente obtuvo una copia de la misma para poderla utilizar ante cualquier imprevisto.⁵²

1.2. La Dolorosa con San Juan Evangelista

A tenor de lo anunciado con anterioridad, el segundo modelo a considerar nos muestra a la Dolorosa, acompañada por el evangelista Juan, camino del Calvario. Los textos sagrados son muy parcos en información. Tan sólo Lucas cuenta que, cuando Jesús iba por la vía sacra, “lo seguía un gran gentío del pueblo, y de mujeres que se golpeaban el pecho y lanzaban lamentos por él” (Lc. 23,27). Por el contrario, los relatos apócrifos de la Pasión enriquecen el pasaje con múltiples detalles. Las *Actas de Pilato* narran como, en la

⁴⁷ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, 1986, pp. 24-29.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 42. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla, 1991, pp. 159-160.

⁴⁹ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 293.

⁵⁰ GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. Sevilla, 1925, p. 412.

⁵¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera”, en *Laboratorio de Arte* n.º 6. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, pp. 189-200.

⁵² CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., pp. 141-143.



Figura 5: *María Stma. de la Amargura y San Juan Evangelista. Foto. José María Millán Simó.*



Figura 6: *María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista. Foto. José María Millán Simó.*

mañana del viernes, María fue informada por San Juan Evangelista del trágico cariz que tomaban los acontecimientos: que su Hijo había sido apresado, condenado en juicio inicuo y sentenciado a muerte. Es más, que ya caminaba, cargado con la cruz, hacia el lugar de la ejecución. De inmediato, corrió acompañada por Marta, María Magdalena y Salomé hacia la calle de la Amargura. Al ver a Jesús, bajo el peso de la cruz coronado de espinas, cayó desmayada. Cuando se reanimó prorrumpió en estremecedoras exclamaciones de dolor. Los judíos, ante tal situación, intentaron alejarla. Pero ella permaneció firme junto a su Hijo.⁵³

En los albores del siglo XIII se fijó esta tradición y se construyó una iglesia en el sitio del encuentro, bajo el título de Ntra. Sra. del Pasmo. Litúrgicamente llegó, incluso, a celebrarse la conmemoración del Espasmo o Martirio de la Virgen María, concedida por Paulo V a la Religión de la Anunciata, el lunes siguiente a la dominica de Pasión. Sin embargo, la teología rechaza que la Virgen sufriera tal síncope. De ahí que los imagineros sevillanos prefirieran representar, en la calle de la Amargura, a la Virgen con San Juan en sacra conversación. El discípulo amado le señala con el índice el camino a seguir. La tradición se remonta al último tercio del siglo XVI, pues en el capítulo 20 de las Reglas de la Hermandad del Gran Poder, aprobadas en 1570, se prescribe la salida del Evangelista como acompañante de la Dolorosa titular.⁵⁴ Hoy se conservan en la Semana Santa de Sevilla dos grupos del momento barroco.

María Santísima de la Amargura (1,70 m) y *San Juan Evangelista* presiden la iglesia de San Juan de la Palma. Es cotitular de la Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes (FIG. 5). Se trata de una obra anónima sevillana de hacia 1708. Así lo prueba que esta corporación efectuase en 1699 su primera estación penitencial con una Dolorosa prestada (la Virgen de la Hiniesta), ya que carecía de una imagen mariana propia.⁵⁵ Sin embargo, dicha efigie está ya reseñada en los inventarios de la misma desde 1708. En 1763, Benito de Hita y Castillo le labró “cuerpo y candelero” para adaptar su postura a la del Evangelista, esculpido quizás por el citado artista en 1760.⁵⁶

⁵³ *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*, X, 1. Recensión SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 2006, p. 415, nota 35.

⁵⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 72.

⁵⁵ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 150.

⁵⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 126.

Posteriormente, en 1893, en el incendio fortuito del paso de palio, este grupo escultórico sufrió serios deterioros. Por eso, Antonio Susillo hizo nuevas manos para ambas figuras y retocó la policromía.⁵⁷ Y en 1961, el pintor Juan Miguel Sánchez eliminó las grietas aparecidas en la mascarilla.⁵⁸ A su desconsolado rostro, de rasgos faciales roldanescos, aflora una cierta enajenación ante las malas noticias que porta San Juan.

María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso (1,74 m) y *San Juan Evangelista* se exponen al culto en la Basílica del Gran Poder (FIG. 6). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Está catalogada como obra anónima sevillana de 1798. Documentalmente consta que en el Cabildo General de la Cofradía de 25 de febrero del referido año, D. Manuel Benjumea, Mayordomo de la Hermandad, solicita el permiso de dicha corporación para encargar “una cabeza para la Señora que sería de excelente gusto y buena disposición” y, además, se ofreció también para hacerle una nueva corona de plata.⁵⁹ La Virgen, paradigma de belleza clásica, camina en compañía de San Juan, obra realizada por Juan de Mesa en 1620.⁶⁰ Ambos escenifican el instante del encuentro con Jesús en la calle de la Amargura. María, pues, queda presa del cuarto dolor que traspasó su corazón materno.

En 1955, esta Dolorosa sevillana, que estéticamente responde al gusto academicista de finales del siglo XVIII, fue restaurada gratuitamente por Antonio Illanes Rodríguez. Con tal motivo, afianzó la cabeza y tocó el rostro de la Virgen y del San Juan. Más tarde, Francisco Peláez del Espino la volvió a restaurar en 1978. Y al año siguiente, en 1979, Luis Ortega Bru le cambió el candelero metálico de la anterior intervención por otro de madera y la encarnó de nuevo con las carnaciones claras que acentúan su lívida expresión.⁶¹

1.1. La Dolorosa con San Juan y la Magdalena

Por último, en la segunda mitad del siglo XIX, surge una nueva modalidad iconográfica: la Dolorosa, bajo palio, acompañada por San Juan Evangelista y María Magdalena. Así procesionaban, por entonces, entre las imágenes marianas catalogadas, la Virgen del Valle, Nuestra Señora de Loreto y María Santísima de las Lágrimas. Sin embargo, tan singular repertorio no prosperó. Quedó, pues, en el recuerdo como algo circunstancial y anecdótico. En la actualidad se ha recuperado la tradición. Ese grupo escultórico, popularmente conocido como la Tertulia, ha sido rescatado en 2009 por la Hermandad del Sol, que realizó su primera estación de penitencia a la Catedral de Sevilla en la Semana Santa del año 2010.

130

2. STABAT MATER

María, la Virgen, fue coprotagonista del drama de la Pasión de Jesús. Le acompañó hasta el Calvario. Allí presenció cómo le despojaban de la túnica inconsútil que ella le había tejido. Allí, también, quedó ella clavada de dolor con los martillazos que le dieron a su Hijo para fijarlo a la cruz. Y allí, al pie del madero, el Redentor la proclamó Madre de la Iglesia y, en consecuencia, Madre de todos los hombres, personificados en el apóstol Juan. En ese momento, María encarna a la comunidad del resto de Israel que acepta a Jesús por Mesías, y se une a la nueva comunidad del Nuevo Israel, representado por el Discípulo Amado.

Una piadosa tradición recoge que María, ante la crueldad del martirio, se desmayó. Los artistas flamencos perfilaron la iconografía del síncope de la Virgen. Ante tal situación, la Iglesia, al considerar inadecuada esa representación, hace especial hincapié en la singular fortaleza de la Madre de Dios durante tan dramáticos acontecimientos. El *Stabat Mater*, composición poética del siglo XIII, atribuida a Fra Jacopone de Todí, así lo prueba. Este llanto franciscano glosa la firmeza de la Dolorosa, de pie, junto a la cruz, en los siguientes términos:

⁵⁷ VALDÉS MORILLO, María José: *Noticias histórico-artísticas de la Hermandad de Nuestra Señora de la Amargura*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Sevilla, 1987, p. 166.

⁵⁸ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., p. 104.

⁵⁹ SERRANO ORTEGA, Manuel: *Noticia histórico-artística de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en la capilla del templo de San Lorenzo*. Sevilla, 1898, p. 135.

⁶⁰ (A)rchivo (H)ermandad (G)ran (P)oder (S)evilla. *Carta de pago de la imagen del Señor del Gran Poder que firma el escultor Juan de Mesa*. Sevilla, 1 de octubre de 1620. En dicho documento se reseña los dos mil reales que cobró este imaginero por la hechura del Nazareno y del San Juan Evangelista.¹ PÉREZ PORTO, Luis C.: *Cofradías de Sevilla. Historia desde su fundación*, Sevilla, 1916, p. 100.

⁶¹ A.H.G.P.S. *Libro de Actas*. Cabildo extraordinario del 22 de enero de 1979. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 153-154.



Figura 7: Stabat Mater. Ntra. Sra. de la Luz.
Foto: José María Millán Simó.

*Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius;
Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius...*⁶²

131

Entre las representaciones marianas que componen los distintos pasajes de la Pasión en Sevilla, donde la Virgen está acompañada por los personajes secundarios que asistieron a la muerte de Cristo en el madero, sólo hay un ejemplar barroco. Se trata de *Nuestra Señora de la Luz* (1,60 m) (FIG. 7). Tiene su sede canónica en la capilla de la Carretería. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Salud, Ntra. Sra. de la Luz en el Sagrado Misterio de las Tres Necesidades al pie de la Cruz, Ntra. Sra. del Mayor Dolor en su Soledad... Esta Dolorosa, que escenifica iconográficamente el *Stabat Mater*, puede catalogarse como obra del círculo de Pedro Roldán y datarse en el último cuarto del siglo XVII.

Al parecer, puede tratarse de una de las Tres Marías concertadas en 1677 por Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos, para el paso de misterio de la popular Hermandad de la Carretería. En 1886, esta imagen sería transformada en Virgen de la Luz para sustituir a la efigie primitiva de Ntra. Sra. de las Tres Necesidades, que ese año comenzó a desfilar bajo palio con la advocación del Mayor Dolor.⁶³

3. VIRGEN DE LA PIEDAD

Tras el Descendimiento de la cruz, José de Arimatea y Nicodemo depositaron el cuerpo difunto de Cristo en el regazo materno. Momento patético que contrasta con los días felices en que la Virgen acunaba entre sus

⁶² *Oficio Divino. Liturgia de las Horas según el rito romano*. Coeditores litúrgicos, 1981. Himno de laudes del 15 de septiembre, día de la Virgen de los Dolores. T. IV, pp. 1.189 y 1.787. Textualmente reza así: “La Madre piadosa estaba / justo a la cruz y lloraba / mientras el Hijo pendía; / cuya alma, triste y llorosa, / traspasada y dolorosa, / fiero cuchillo tenía”.

⁶³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla”, Op. cit., p. 137.



Figura. 8: Virgen de la Piedad Servita. Ntra. Sra. de los Dolores. Foto. José María Millán Simó.



Figura. 9: Virgen afligida. María Stma. de Villaviciosa. Foto: José María Millán Simó.

brazos al pequeño Jesús. Ahora, quieta como un bloque de dolor, sosteniendo eternamente en alto la muerte de Jesucristo, queda convertida en ara perenne. El tema de la Piedad o Angustias de María, tan maternal y femenino, surge en torno a la mística realista de hacia 1300. El arte gótico germano francés, al crear este modelo iconográfico, compendió todas las angustias de la Madre en la contemplación del cuerpo sin vida de su Hijo mientras lo tuvo entre sus brazos. En España se interpretó tanto y tan emotivamente que se tiene por propio.

Las angustias que afligieron a la Corredentora en la Pasión fueron siete. La primera tuvo lugar cuando lo vio crucificar; la segunda, durante la terrible agonía; la tercera, al verlo expirar; la cuarta, en el instante mismo de la lanzada; la quinta, en el descendimiento de la cruz; la sexta, al tenerlo muerto en su regazo; y la séptima, en el acto de depositarlo en el sepulcro.⁶⁴ En consecuencia, según épocas, la Virgen, en actitud orante, contempla a la víctima pascual, o abraza el cadáver ensangrentado del Redentor, sirviéndole de sudario. A veces, el cuerpo resbala hasta el suelo, imprimiendo un gran dramatismo la actitud de la cabeza, apoyada en las rodillas maternas, y la laxitud cadavérica de brazos y piernas. En Sevilla sólo hay un ejemplar barroco del asunto que nos ocupa.

Nuestra Señora de los Dolores (1,55 m) tiene capilla propia adosada a la iglesia de San Marcos (FIG. 8). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía Servita de Ntra. Sra. de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista. La Señora, sedente, con su Hijo muerto sobre el regazo son obras de José Montes de Oca. Ambas efigies se fechan hacia 1730. Este grupo escultórico dieciochesco, apegado a fórmulas montañesinas y mesinas, evoca el dramático grupo cordobés de la Virgen de las Angustias, obra de Juan de Mesa (1627). Pero, quizás, en la configuración del mismo debió influir también el primitivo grupo titular, obra de pequeño formato y marcado acento goticista, fechado en el primer cuarto del siglo XVI.⁶⁵ El autor conjuga, por tanto, con acierto dos técnicas distintas, como son las que se emplean en una escultura de bulto redondo y las propias de una imagen de candelero para vestir con telas naturales. La pericia del artista consigue un resultado realmente conmovedor.

⁶⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.

⁶⁵ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 150.



*Figura 10: María Santísima en su Soledad.
Foto: José María Millán Simó.*

133

4. LA VIRGEN AFLIGIDA

María, enterrado Cristo, queda presa de la Séptima Angustia. Su aflicción es palpable. Permanece muda, mustia la frente y lívido el rostro. Todos lo que le rodean intentan consolar su pena. La escena aparece envuelta en una cierta atmósfera de serenidad, mesura y quietud. Pero entre los dolientes de Jesús se adivina el dramatismo interior. Se presiente la soledad. La plástica hispalense acertó plenamente al escenificar el momento. La Virgen recibe las condolencias de todos los asistentes al piadoso acto de depositar el cadáver de Jesús en el sepulcro. Así se interpreta en el popular *paso del Duelo* de la Cofradía del Santo Entierro.

María Santísima de Villaviciosa (1,64 m), con sede en la iglesia de San Gregorio, es cotitular de la Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo (Fig. 9). Está documentada como obra realizada por Antonio de Quirós en 1693.⁶⁶ Las restantes figuras del grupo, a saber, son San Juan Evangelista, los Santos Varones y las Tres Marías, que fueron gubiadas por Juan de Astorga entre 1829 y 1830.⁶⁷

Esta Dolorosa, de expresiva, fuerte y sentida plástica, corresponde a la plenitud de las formas barrocas. Así lo confirman el ritmo dinámico de las cejas, la abertura palpebral, los carnosos labios, el naturalismo del óvalo facial, la morbidez de las mejillas regadas por las lágrimas, etc. Como suele ocurrir, esta efigie mariana, a través del tiempo, ha sido objeto de varias intervenciones. Entre ellas destacamos que, en 1830, la reencarnó el pintor José Bécquer; en 1980, Luis Álvarez Duarte le hizo un nuevo candelero; y que, en 1991, fue restaurada por José Rodríguez Rivero-Carrera.⁶⁸

⁶⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 121-122.

⁶⁷ RUIZ ALCANIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, 1986, p. 92.

⁶⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 122.

5. LA SOLEDAD DE MARÍA

Desde las primeras representaciones del *Speculum humanae salvationis*, de época medieval, pasando por las desgarradoras expresiones del arte hispano-flamenco, hasta la elocuente imaginería policroma del Barroco español, este tema iconográfico se ha ido configurando primero como Virgen llorosa, rodeada de los gozos y sufrimientos de Cristo; luego acompañada por San Juan Evangelista y, por último, sola al pie de la cruz. Este último modelo es muy recurrente entre los artistas. Un hondo respeto embarga la gubia del escultor, para no turbar el mortal silencio que sella sus labios. En la estatuaria religiosa sevillana se conserva un interesante ejemplar barroco, que reseñamos a continuación.

María Santísima en su Soledad (1,62 m) recibe culto en la iglesia parroquial de San Lorenzo (FIG. 10). Es titular de su propia Cofradía. Está catalogada como obra anónima sevillana de hacia 1600.⁶⁹Y suscribimos esa adscripción, porque el análisis formal de la talla refleja los conceptos estéticos imperantes en la transición del siglo XVI al XVII. Etapa ecléctica donde perduran fórmulas tardo-manieristas junto a otras del primer realismo, que terminarán imponiéndose a lo largo de la primera mitad del Seiscientos en la escuela de imaginería sevillana.

Esta Dolorosa, respaldada por una cruz arbórea de cuyo *patibulum* pende aún el sudario encintado, ha experimentado asimismo varias restauraciones. En 1812 fue reencarnada. Más tarde, en 1864, el escultor Manuel Gutiérrez Cano la restauró de nuevo. En 1916, el pintor Carlos García Eiris cobró doscientas pesetas por efectuar la misma tarea. En 1953, otro pintor, Santiago Martínez, encarnó las manos de la Señora. Y, en 1985, una vez más fue restaurada. En esta ocasión intervinieron Joaquín Arquillo, Silvia Martínez y Juan Abad.⁷⁰ Tan singular imagen de la Soledad de María, por su notable antigüedad y especial significación, es el apetecido broche de oro de la Semana Mayor hispalense.

⁶⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla”, Op. cit., p. 150. BERNALES BALLESTEROS, Jorge y Federico GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Op. cit., p. 44.

⁷⁰ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., pp. 534-537.