GÁBATA

número 29 / cuaresma 2023

Revista
de la Semana Santa
de Cantillana

GÁBATA

número 29 / cuaresma 2023
(antigua *Tiempo de Pasión*)

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
Juan Manuel Daza Somoano

GABINETE DE REDACTORES
José Manuel Barranca Daza
Carlos Blanco Tirado
Miguel Ferrera García
Cristina López Ríos
Yedra López Ríos
Antonio Naranjo de Brito

FIRMAS INVITADAS
Eduardo José Barrera López
Yedra María García Sánchez
Antonio López Hernández
Luis Manuel López Hernández
José María Naranjo Ortiz
Antonio Zoido Naranjo

ILUSTRACIÓN CENTRAL
Ricardo Pueyo Sastre

PORTADA
Puertas pasionistas del camarín
de Nuestra Señora de la Soledad

DISEÑO
Miguel Ferrera García
www.miguelferrera.com

EDITA
Ayuntamiento de Cantillana
Delegación de Cultura
C/ Ntro. Padre Jesús, s/n
41320 Cantillana (Sevilla)

Depósito Legal SE-385-96
ISSN 21 734 321

© 2023 GÁBATA
Todos los derechos reservados
Los editores no se hacen responsables de las ideas y opiniones contenidas en los artículos, siendo estos responsabilidad plena de sus autores. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida por ningún medio sin permiso del editor.

Entonces Pilatos, cuando oyó estas palabras, sacó fuera a Jesús y se sentó en el tribunal, en un lugar llamado el empedrado, y en hebreo Gábata.

Jn 19, 13

3
EDITORIAL

4
LA ESQUILA
Drama, identidad y apoteosis
por Antonio Zoido Naranjo

8
EL VÍA CRUCIS VERSIFICADO DE LA SOLEDAD
Un viaje desde los devocionarios del siglo XVIII hasta las misiones penitenciales contemporáneas
por Juan Manuel Daza Somoano

14
IN ICTU OCULI
La Inmaculada Concepción en el estandarte del Señor
por Cristina López Ríos

16
IDENTIDAD Y MEMORIA RITOS SINGULARES DE LA SEMANA SANTA DE CANTILLANA
La iconografía pasionista del Dulce Nombre de Jesús
por José Manuel Barranca Daza

22
TEMPUS FUGIT
La Virgen del Consuelo en su antiguo palio
por José Manuel Barranca Daza

24
UNA SEMANA SANTA OCULTA
El Calvario tardogótico de la Iglesia de la Misericordia
por Yedra María García Sánchez

28
IMAGINUM POTESTAS
Veronica at Home
por Ricardo Pueyo Sastre

30
VIAJE AL PALADAR DE LA FIESTA
La Peña
por Miguel Ferrera García

34
LA ENTRADA TRIUNFAL DE CRISTO EN JERUSALÉN
Tradición histórico-artística de un misterio cantillanero
por José María Naranjo Ortiz

40
VERA EFIGIE RETABLOS CERÁMICOS DE LA SEMANA SANTA DE CANTILLANA
Santísimo Cristo de la Misericordia, Santa María de la Caridad y Santa Ángela de la Cruz
por Luis Manuel López Hernández

42
IN ICTU OCULI
La Purísima en el paso del Consuelo
por Yedra López Ríos

44
CAPIROTES
por Carlos Blanco Tirado

48
TEMPUS FUGIT
Un traslado del Cristo en 1957
por Eduardo José Barrera López

50
EL AJUAR DE LA PATRONA
La peana de plata de Lastortres (1891)
por Antonio López Hernández

54
SALMODIA ULTRAÍSTA A NUESTRO PADRE JESÚS
por Juan Manuel Daza Somoano

Boceto del paño de Verónica que procesionó en el cortejo de Nuestra Señora de la Soledad el Viernes Santo de 2017, en el que aparece el rostro de Nuestro Padre Jesús Nazareno, *Señor de los Pescadores*
Ilustración: Miguel Ferrera

EDITORIAL

Cuando nos asalte la emboscada de una luz nueva en una tarde alargada. Cuando mudemos la piel del invierno. Cuando crepite el aceite en el perol del bacalao, las espinacas y las torrijas. Cuando la sarga desleída de una túnica ponga frente al tribunal del reloj al nazareno que fuimos. Cuando la balanza de los días tase la nostalgia y el asombro de lo que está por venir. Cuando renazcan los ritos y las liturgias, la corneta varonil y la negra saeta. Cuando la memoria sea áspid de melancolía y veneno de impaciencia. Cuando el Viernes de los viernes sea ya un presagio deslumbrante. Habrá llegado *Gábata*, primer tramo de una cofradía que camina hacia el júbilo y la gloria...

Gábata nos inaugura de nuevo un tiempo que siempre parece que estrenamos, siendo tan antiguo como los dos milenios que suma su algoritmo, tan cíclico como la corriente de un río que no cesa de manar y desembocar. *Gábata* en el quicio de este pórtico del gozo. Pórtico del marzo templado y del abril florido. Marzo... Abril... Los días grandes. Gozo porque esta tierra, Mediterráneo puro, griega, romana y judeocristiana, ha hecho de la tragedia del Nazareno una Fiesta insondable. Poco importa, es primavera y todo está permitido. Y en mitad de este acertijo que sólo nosotros somos capaces de adivinar, brota en forma de cruz el misterio apoteósico de nuestra Redención, con todo su tropel de fe, piedad, efigies, devociones, estéticas, oficios, artesanías, desfiles, tradiciones y conmociones sin medida. Religión y antropología, no hay conflicto ni paradoja ¿Qué hay más desconcertante que el luto cubierto de opulencia y que la Vida contenida en la Muerte? Cuánto enigma y cuánta grandeza en estos días señalados de la Pasión de Cristo, que logran encender el mirar y el sentir del Barroco que habita en nuestros tuétanos. Cantillana bien lo conoce, tras siglos de enseñanza bien lo ha aprendido, bien sabe renovarlo cuando las fechas ungidas con ceniza y azahar se adueñan del almanaque. Y *Gábata* ha llegado, otra vez, para levantar acta de ese escalofrío inmemorial que es nuestra Semana Santa.

LA ESQUILA

Drama, identidad y apoteosis

Texto de Antonio Zoido Naranjo

El inglés Peter Linehan, poco conocido por aquí (a pesar de haber enseñado en Salamanca), pero considerado por muchos como el especialista en Historia Eclesiástica más notable de nuestro tiempo, dejó dicho que «el principal problema al que se enfrentan los historiadores... en la Península Ibérica es el efecto acumulativo de las series de espejos distorsionantes interpuestos entre el pasado y el presente en cualquier época desde la de san Isidoro a la nuestra». Creo que, efectivamente, esos espejos se alzan también en lo que toca, primero, a las hermandades en general y, posteriormente, a las de penitencia.

La primera distorsión radica en la infundada ilusión de que las hermandades son organizaciones exclusivamente cristianas cuando, en realidad, existieron y existen en el cristianismo y en el islam (con características particulares, también en el judaísmo) con raíces por todo el Mediterráneo. La particularidad del caso español estriba en que todas, a lo largo de casi un milenio, se dieron en un mismo territorio, el nuestro. Hubo cientos de ellas y de las tres creencias en cada uno de los reinos de la Hispania medieval, incluyendo el o los de Alándalus. Hoy, en todas las ciudades de los países norteafricanos es ostensible la presencia de cofradías y de sus casas de hermandad (*azuyas* o *zauyas* en castellano, aunque esos nombres estén hoy semiperdidos en beneficio del galicismo *zawia*), lo mismo que son incontables las romerías a santuarios. Muchos de ellos albergan la tumba de santos andalusíes o discípulos de estos y, entre ellos, destaca Sidi Bumedián, el Señor Bumedián (natural de Cantillana), enterrado en su santuario de Treme-

Miembros de las cofradías musulmanas de Tetuán, con sus pendones e instrumentos musicales, esperando el paso de la reina de Rumanía en 1929

cén (Argelia), que cuenta con tantas cofradías en Maruecos, Túnez o el país de su sepulcro como en España y América pueda tener Jesús del Gran Poder.

Cuando en el siglo XIII Castilla se lanzó a ensanchar sus fronteras a costa de territorios sureños, esas instituciones continuaron existiendo en el lado musulmán y en el cristiano y, en las de este, tenemos testimonios de que aquellos que se convertían formaban las suyas en lo que hoy podríamos llamar un «proceso de integración». Por ejemplo, en los *Anales de Garci Sánchez*, publicados por Juan de Mata Carriazo, encontramos la siguiente noticia (que, como casi siempre, ha pasado «inadvertida»): «En este dicho mes de abril de 1465, estando el señor rey don Enrique en Toledo, hizo amigas a dos cofradías, la una de conversos y la otra de cristianos viejos, que estaban muy mal avenidas. E tornolas el rey ambas en una y entró él con los cofrades por cofrade...»[1]. Algunos años antes, sin embargo, ya había nacido por boca de frailes en esa misma ciudad el concepto de *limpieza de sangre*, según el cual los fluidos del cuerpo y, en especial, el sanguíneo transmitían cualidades y defectos morales y algunos de estos eran indelebles en los individuos de la raza judía, incluidos aquellos que habían recibido el bautismo. Esa idea se ampliaría también a aquellos que eran o habían sido musulmanes.

Entonces dicha idea tuvo escaso eco, pero pronto tomaría una fuerza inusitada y de ella se derivarían dos acontecimientos trascendentales para nuestra Historia: la expulsión de los judíos y la expatriación de los moriscos. Con ambas se afianzó en el territorio español la equivalencia entre raza hispana y religión cristiana en su versión católico-romana y ello presidió durante siglos la vida en un territorio, el de la Península Ibérica, en el que nadie (ni siquiera las familias nobiliarias) podían acreditar verdaderamente una larga ascendencia de «cristiandad» o «europeidad» en sus antepasados.

Desde el momento en que la *limpieza de sangre* se instaló en el corazón del Estado, la adquisición del certificado de poseerla fue obligatorio, tras un proceso complicado y costoso, para desempeñar muchos oficios y cargos. Pero como además, a partir de la instauración del Tribunal de la Inquisición, sobrevino la imperiosa necesidad de evitar, incluso, la sospecha de parentesco físico o mental con gente de «mala sangre», todo el mundo hubo de buscarse un modo de adquirirla o de poder decir que la tenía. Fue ahí cuando se escribieron, en los primeros artículos de las reglas de las asociaciones religioso-populares, las prohibiciones (al contrario de lo establecido por Enrique IV) de entrar en ellas judíos, moros, etc. Con ello, los individuos pertenecientes a una hermandad o cofradía y sus familias adquirían, por así decirlo, un DNI de cristiano viejo. Las corporaciones (no lo olvidemos), además de instituciones religiosas, eran también gremiales, profesionales o de raza (de negros, mulatos, gitanos o castellanos nuevos...) y, como tales, velaban por la fama y el buen nombre de sus miembros, al mismo tiempo que establecían un lugar de prestigio (el que ocupaban en los cortejos del Corpus Christi, la Virgen de los Reyes...) en la ordenación de la pirámide ciudadana.

El Señor Bumedián (natural de Cantillana), enterrado en su santuario de Tremecén (Argelia), que cuenta con tantas cofradías en Maruecos, Túnez o el país de su sepulcro como en España y América pueda tener Jesús del Gran Poder

El método no sólo fue usado en el ámbito religioso: el catedrático y académico Juan Gil, en el simposio internacional *Los conversos y la Inquisición*, organizado por la Fundación El Monte, sacó a relucir las cartas en las que los primeros colonos hispanos de Cuba, llegados allí sin ninguno de los «avales» requeridos (consta documentalmente que había varios penitenciados y también dos gitanas), transcurrida poco más de una década de su llegada, pedían al rey Fernando el Católico, con la intención evidente de «purificarse» a sí mismos, que se exigieran pruebas de limpieza de sangre a quienes, a partir de entonces, quisieran asentarse en la colonia[2].

Más de un siglo después puede que ocurriera algo parecido en la Hermandad de san Hermenegildo (antecesora de la Maestranza de Caballería), pues el Cabildo Municipal de Sevilla alegó ante Felipe II que «es cosa clara que semejante cofradía no fue instituida con buen celo, sino con el fin de querer los dichos cofrades… que fuesen tenidos por hidalgos sólo los que fueron recibidos… Y para que, andando el tiempo, muchos que no han podido ni podrán jamás probar hidalguía pretendiesen probarla con el testimonio de haber sido cofrades ellos, y sus padres y sus abuelos»[3].

Sea como fuere, las hermandades entraron sin problemas aparentes en el siglo XVI pero, en su mediación y, cuando todo parecía encarrilado, se encontraron ante una nueva encrucijada por mor de la Reforma protestante. Entonces la frontera entre la ortodoxia y la heterodoxia radicaba en la cuestión de la Penitencia, porque desde Roma (o sea, desde el Papado) se incentivaban las aportaciones monetarias a la construcción de la basílica de san Pedro con la promesa de indulgencias para librarse de las llamas del infierno y Lutero, basándose en san Pablo, argumentó que la Salvación sólo se producía por los méritos de la Pasión de Cristo. Las buenas obras y la penitencia no eran necesarias. Y de eso fue de lo que se trató en Trento. A pesar de que la razón de ser de las hermandades andaluzas de penitencia y sus respectivas estaciones procesionales se despache siempre con que responden a la llamada de ese consistorio universal a realizarlas, no se cae en la cuenta de que, si esto fuera así, nuestros ceremoniales se celebrarían en todo el mundo católico; tampoco se piensa en por qué las cristalizaciones de esa doctrina trentina, las cofradías y sus estaciones de penitencia, encontraron tantas trabas por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.

1 J. de Mata Carriazo, *Anecdotario sevillano*, Sevilla, Ayuntamiento, 1988, p. 12.

2 J. Gil, «El paso de los conversos a Indias», en J. Gil, ed., *Los conversos y la Inquisición*, Sevilla, Fundación El Monte, 2000, pp. 57 y ss.

3 R. de Rojas y Solís, marqués de Tablantes, *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla (1730-1835)*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 1917, p. 44.

La verdad es que aquel concilio no dedicó más que media página de su doctrina a la veneración de las imágenes (lo mismo que la que prestó a las reliquias sagradas), para decir, simplemente, que ese culto, contra lo que propalaban los protestantes, era lícito y conveniente. Pero, de la misma manera que las hermandades eran una cosa en tiempos de Enrique IV y otra un poco después, la libre circulación de ideas marchó de una determinada manera hasta la abdicación -1556- del Emperador (tan partidario de la negociación con los moriscos o con los protestantes como de la confrontación con Francia y el Papa) y de otra muy distinta a partir de ahí. El panorama cambió radicalmente, sobre todo en Sevilla.

LA BIBLIA,
QVE ES, LOS SA-
CROS LIBROS DEL
VIEIO Y NVEVO TE-
STAMENTO.

Trasladada en Español.

דבר אלהינו יקום לעולם

La Palabra del Dios nuestro permanece para siempre. Isa. 40.

M. D. LXIX.

LIBRERIA DEL COLEGIO DEL ESTADO DE PUEBLA

La *Biblia del Oso* (1569), símbolo de esa heterodoxia ante la que las cofradías sirvieron de antídoto

Sevilla, durante los años de Carlos V, había sido una ciudad *internacional* muy abierta en la que se expresaban y difundían las ideas de lo que luego se conoció como *erasmismo*, esto es, el pensamiento humanista antiescolástico de Erasmo de Roterdam (ese «santo» bajo cuya protección los niños de Europa estudian hoy en universidades fuera de sus respectivos países), cuyos exponentes hispalenses, perfectamente identificados, sólo podemos encontrarlos en la *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez y Pelayo, y valorarlos leyéndola «al revés», aunque muchos de ellos fueron intelectuales de gran talla. Por ejemplo, Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, tras ser perseguidos y huir del convento de san Isidoro del Campo, en Santiponce, tradujeron la Biblia, que era entonces la mayor empresa a la que se dedicaban los esfuerzos literarios de los más altos estamentos en Alemania, Inglaterra o Francia y, además, con un altísimo estilo literario. La represión de los protestantes fue la más dura de cuantas se desencadenaron entonces puesto que, al ser personas de la misma raza (o nacionalidad), no existió siquiera la posibilidad del exilio como había sucedido con los judíos o sucedería con los moriscos.

Es, precisamente, en ese momento cuando las hermandades se transforman en corporaciones que realizan no ya una estación piadosa (todas las que existían hasta entonces, incluidas las de la Vera Cruz o la de la Cruz de Jerusalén, quedaron fijadas por el Abad Gordillo en su libro), sino una exhibición pública de penitencia, no porque ello fuera una directriz del Concilio, sino, simplemente, como la mejor manera que se encontró de mostrar que se estaba de parte de la ortodoxia católica. Esa era, realmente, la «Pública Protestación de Fe» llevada a cabo en la calle por los panaderos, los oficiales de juzgados, los hortelanos, los magistrados, los plateros, etc. Por otro lado, la imposibilidad de leer los textos evangélicos en la propia lengua (cosa que sí hacían ya unos y otros en toda la Europa culta), dado que su traducción estaba perseguida, incentivó la creación de pasos con imágenes que eran, en realidad, la misma Historia Sagrada de los tímpanos de las catedrales góticas pasada al Manierismo y al Barroco.

El tema de la limpieza sanguínea quedó a trasmano hasta que, en la segunda década del seiscientos, los frailes dominicos del Convento de Regina levantaron una polémica, aparentemente inocua, pero que en aquellas fechas podía acarrear graves consecuencias: la de la concepción pura de la Virgen María. La cuestión no era nueva; venía de santo Tomás de Aquino (1225-1274, o sea, coetáneo de Alfonso X), que en una de las miles de las *questiones disputandas*, temas marginales de su *Summa Theologica*, había opinado que no creía en ello porque no era necesario. Entonces le respondió Dun Scoto, teólogo de la competencia franciscana, pero allí pareció acabar todo, mientras que en el plano de la religiosidad popular se extendía, al menos por la España sureña, la devoción a la «Virgen Pura y Limpia», una expresión que, en realidad, provenía, más que de los Evange-

Trento, penitencia, reliquias, un crisol alimentado por la fuerza identitaria de las cofradías.
Foto: Estudio Imagen

lios, del Corán, el único texto en la que se califica así, expresamente, a la Madre de Jesús.

En 1615 los frailes del cenobio sevillano no se limitaron a seguir la opinión del teólogo por excelencia, consagrado en Trento, sino que se fueron a la calle a predicar la «impureza» de María mientras aun estaba en curso la mayor operación de «deslocalización» de aquellos siglos, la expulsión de 300.000 moriscos de Andalucía, Extremadura y Levante hacia las costas norteafricanas. Fue cuando, ante ese nuevo peligro, las hermandades, encabezadas por la de Jesús Nazareno y la Virgen de la Concepción, la del Silencio, se lanzaron a la calle con un lema (hoy hubiera sido una pancarta): «¿Quién como María?», logrando que todas las instituciones, desde el Ayuntamiento a la Universidad o los Tercios de Flandes, juraran defender esa creencia.

Los *simpecados* que portan todas las hermandades andaluzas desde hace siglos en las estaciones de la Semana Santa nada tienen que ver con la Penitencia que las pone en la puerta de sus iglesias ni con su estación. Sí son, en cambio, la insignia que otorga a nuestros ceremoniales la cualidad de *rasgo identitario* y los integra en el pentagrama coral de los Compases de la Historia, resumidas en las metáforas del Ultraísmo por Rafael Casinos Assens, hace ahora cien años: «en la teología ha llegado a ver expresados el pueblo andaluz sus más caros misterios. Del Nazareno y la Dolorosa ha hecho las personificaciones visibles de su propia tragedia y en ellos ha visto su propio dolor enaltecido en apoteosis. El drama evangélico ha llegado a ser su drama y la Semana de Pasión se ha convertido en sus Panateas, señalando la época anual en la que siente pueblo»[4].

4 R. Cansinos Assens, *La copla andaluza*, Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985, p. 63.

EL VÍA CRUCIS VERSIFICADO DE LA SOLEDAD

Un viaje desde los devocionarios del siglo XVIII hasta las misiones penitenciales contemporáneas

Texto de Juan Manuel Daza Somoano

Conservamos hoy esas estrofas, que son un verdadero tesoro religioso, histórico y antropológico. Una copia mecanografiada de las mismas se custodia actualmente en el archivo de la hermandad de la Soledad

Hasta la década de los años 50 del siglo XX, una vez recogida la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, se rezaba en los aledaños del Santuario el Vía crucis, un rezo muy apropiado para el Viernes Santo y que además enlazaba con o quedaba enmarcado en el rito popular de acompañar durante toda esa noche a la Virgen en su duelo, mientras se velaba al Señor muerto, representado en la imagen del Cristo del Sepulcro. Sabemos de todo ello gracias a valiosos testimonios orales: dejamos constancia aquí, por ejemplo, del relato que de estas ceremonias hacía en el seno de su familia Carmen García Fernández, nacida en 1920, quien contaba que siendo ella niña y adolescente, su madre, Isabel Fernández Marroco, permanecía toda la madrugada del Viernes al Sábado Santo en el Santuario de la Soledad para el rito antes referido y que en el exterior del templo se rezaba la «Vía sacra», denominación que ella usaba para referirse al Vía crucis, porque así lo llamaban su madre y sus familiares.

Pues bien, todo parece indicar que durante el rezo de dicho Vía crucis se cantaba una serie de catorce estrofas de temática pasionista, que recrean las distintas estaciones que componen esta práctica piadosa. Gracias al celo de dos cantillaneros conservamos hoy esas estrofas, que son un verdadero tesoro religioso, histórico y antropológico: y es que en los años 50 del siglo XX, el cantillanero Manuel Blanco Jiménez, que sabía de memoria estas letras penitenciales, las dictó a Jesús Fernández Blanco, quien las plasmó por escrito. Una copia mecanografiada, con los textos en apariencia bastante deturpados por las vicisitudes consustanciales a la transmisión oral, se custodia actualmente en el archivo de la hermandad de la Soledad con el título de *Saetas de la Pasión que se cantarán en el Vía crucis el Viernes Santo una vez recogida la cofradía*, cuyo contenido (con enmiendas *ope codicum*) reproduzco en estas páginas. Hablamos de un total de 112 versos, es decir, una cantidad considerable para ser memorizada, por ello el hecho de que Manuel Blanco recordara de memoria la mayor parte de esa tirada poética parece ser un indicio de que dichas estrofas se conocerían en Cantillana desde antiguo, se habrían transmitido de generación en generación y se vendrían cantando de forma habitual durante el mencionado rezo penitencial, hoy lamentablemente perdido.

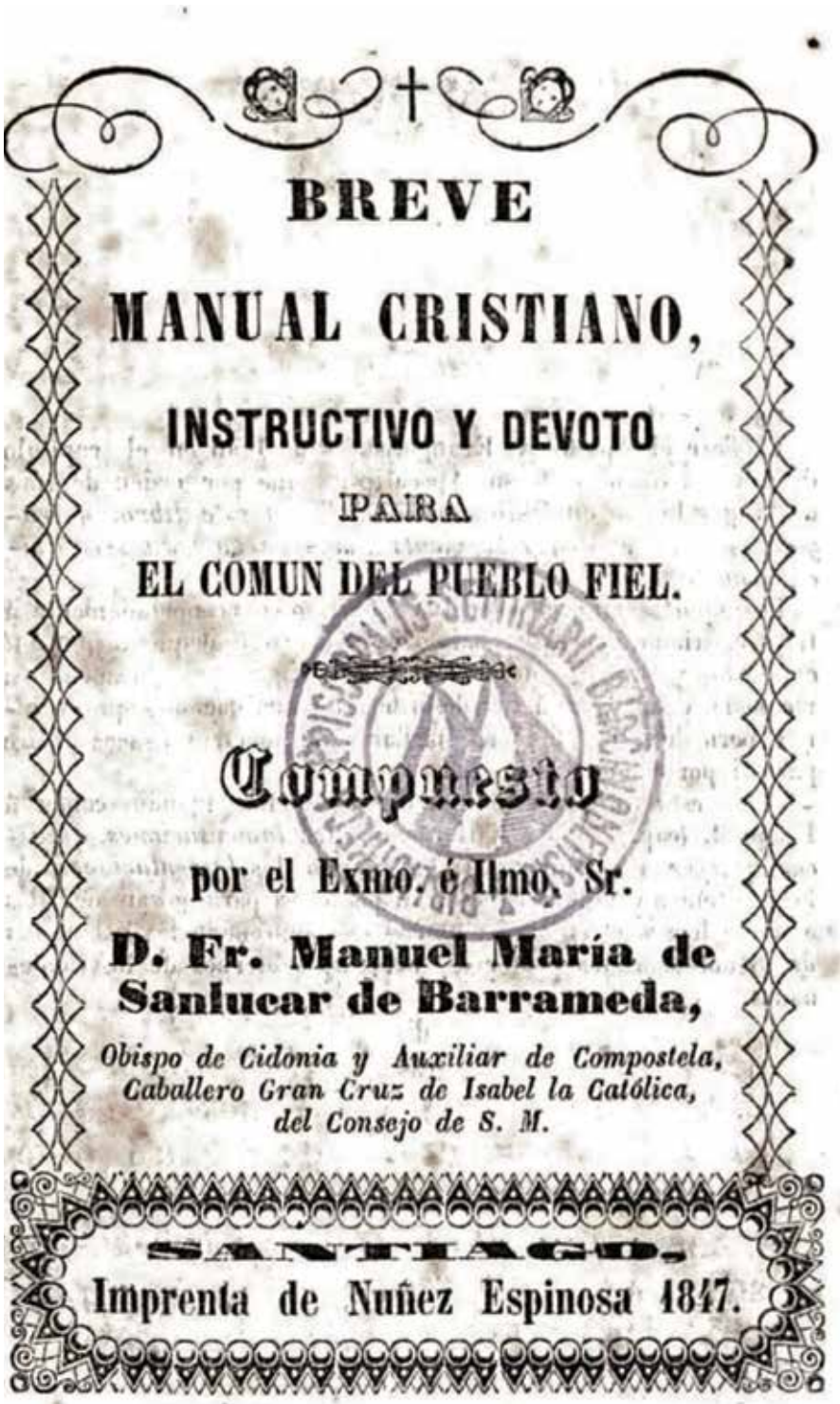
Se trata de un conjunto poético de calidad mediana, con cierta tendencia al prosaísmo y a la discursividad, lo cual parece hablarnos de una preponderancia de la *res* sobre las *verba*, es decir, de un mayor protagonismo de los contenidos respecto a la expresión, ya que la funcionalidad devocional y didáctico-doctrinal de estas estrofas buscaba transmitir mensajes muy concretos de forma deleitosa (la idea, antiquísima, del *docere delectando*) para catequizar al pueblo y moverlo a la oración, la piedad y la conversión, accediendo a la contemplación de los misterios de la Pasión de Cristo por un camino estético no excesivamente refinado y, por tanto, más accesible para cualquier receptor. Con todo, en estas estrofas hallamos algunas imágenes líricas muy logradas, como, por ejemplo, esta de la estación décima: «Amantísimo Cordero, / ¿quién a Vos ha desollado? / No otro que mi pecado, /que es cual lobo carnicero», donde encontramos con gran condensación expresiva una metáfora, la del Cordero (de hondas raíces bíblicas, por cierto),

una prosopopeya, la del pecado, y una comparación metafórica, la del lobo, que entra en contrapunto antitético con el Cordero-Cristo. O esta de la estación decimoprimera, que juega con la dilogía *yerro* 'equivocación' / *yerro* 'hierro' (arcaísmo): «del yerro de mi pecado / esos clavos yo fragüé».

Precisamente esa condensación expresiva y esa tendencia a la disemia son propias de la poética conceptista, cuya impronta parece vislumbrarse en estas estrofas. No en vano, aparecen varias dilogías más («caí»-«caído», estación tercera; «espejo» e «impresión», estación sexta; «gravedad», estación séptima...) y también algunas antítesis, que constituyen otro recurso retórico afín a lo conceptista. En todo ello se atisba una tenue influencia del pujante conceptismo sacro del Siglo de Oro, que gozó de una gran perdurabilidad hasta el período posbarroco, aunque en el caso de nuestras estrofas el cariz conceptista se encuentre muy tamizado por diversas circunstancias, como las prácticas piadosas y los destinatarios (ambos eminentemente populares) para los que fueron concebidas y también por cuestiones cronológicas, como veremos después.

Desde el punto de vista métrico, cada uno de los poemas está formado por dos redondillas, es decir, una combinación de cuatro versos octosílabos con rima consonante abrazada. Respecto a la interpretación vocal-musical de estas estrofas, a pesar de que carecemos de datos que permitan confirmarlo, lo más lógico es suponer que serían interpretadas con tonadas arcaicas. En este sentido, resulta sintomático que en el documento conservado en el archivo de la hermandad de la Soledad, citado arriba, estas estrofas lleven por título *Saetas de la Pasión*…: es muy probable que esa denominación de «saetas» no remita a una interpretación aflamencada propia de las saetas actuales, sino que más bien debe de aludir al concepto de saeta primitiva, tal como era usada en tiempos remotos por los franciscanos a modo de canto penitencial en sus misiones populares. Estas consideraciones mías sobre la posible melodía de las letrillas de la Soledad ganarán en solidez cuando quede expuesta más abajo la argumentación principal de este estudio, que pretende esclarecer el origen y llegada a Cantillana de este singular conjunto poético.

En cualquier caso, más allá de su calidad literaria o artística, mayor interés presenta su filiación genérica y sus raíces histórico-devocionales: casi todas estas estrofas tienen un carácter dialogado, de manera que en la primera semiestrofa habla Cristo en primera persona con tono solemne y sentencioso, y relata lacónica pero densamente la escena pasionista en cuestión (salvo en la decimotercera, donde interviene una voz narrativa -puesto que Cristo está muerto en el regazo de su Madre-, y en la decimocuarta, donde habla la Virgen) y en la segunda semiestrofa interviene la voz, también en primera persona, de un devoto (o del alma), que contempla la escena, escucha las palabras del Nazareno, le responde contritamente y con el/la que debe de tender a identificarse el fiel-espectador que participa en el rezo o el ceremonial. Este dialogismo le confiere a las estrofas una gran dramaticidad, que contribuye a su impronta teatralizante; incluso no se debe descartar que estas letrillas en algún momento fueran cantadas a dos voces, una para cada uno de los intervinientes en el pequeño diálogo que conforma cada estrofa. Ese cariz teatral de algún modo emparenta a estas estrofas con las teatralizaciones pasionistas, ligadas a los ritos propios de la Semana Santa desde tiempo inmemorial. Precisamente en


BREVE
MANUAL CRISTIANO,
INSTRUCTIVO Y DEVOTO
PARA
EL COMUN DEL PUEBLO FIEL.
Compuesto
por el Exmo. é Ilmo. Sr.
D. Fr. Manuel María de Sanlucar de Barrameda,
Obispo de Cidonia y Auxiliar de Compostela, Caballero Gran Cruz de Isabel la Católica, del Consejo de S. M.
SANTIAGO.
Imprenta de Nuñez Espinosa 1847.

Devocionario de 1847 que contiene un Vía crucis versificado idéntico al que se cantaba en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad

1 Autor de un notable corpus de obras doctrinales y piadosas. Llegó a ser obispo titular de Cidonia y auxiliar de Santiago de Compostela. *Vid.* C. García Cortés, «La obra teológico-espiritual de Fray Manuel Mª de Sanlúcar de Barrameda (1781-1851)», *Naturaleza y gracia: revista cuatrimestral de ciencias eclesiásticas*, 1 (1983), pp. 27-63; C. García Cortés, «Fray Manuel María de Sanlúcar de Barrameda (1781-1851): misionero capuchino y obispo auxiliar de Compostela», *Archivo Ibero-Americano*, 236 (2000), pp. 307-336; C. García Cortés, «Fray Manuel María de Sanlúcar de Barrameda (1781-1851), misionero capuchino, autor espiritual y obispo auxiliar de Compostela. Hacia un catálogo completo de sus escritos», *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 45, 3-4 (2000), pp. 783-812.

2 Este Vía crucis es una reedición del ya publicado por el mismo autor en *Consideraciones para el Santo Ejercicio del Vía crucis y Alfabeto del alma enamorada de Jesús* (1847).

3 F. L. Rico Callado, «Las misiones interiores en la España postridentina», *Hispania sacra*, vol. 55, 111 (2003), pp. 109-130; S. Rodríguez Becerra, «La pastoral franciscana y la religiosidad andaluza», en M. Peláez del Rosal, ed., *El franciscanismo: identidad y poder*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2016, pp. 143-160.

4 Por otro lado, los franciscanos tenían desde el siglo XVIII la potestad de fundar canónicamente Vía crucis por una gracia pontificia especial.

DOLORES
DE MARIA SANTISSIMA,
HISTORIADOS,
PONDERADOS, Y EMPEÑADOS
POR
EL R. PADRE FRAY DIEGO DE SAN-TIAGO, Carmelita Descalzo, Lector de Theologia, General Historiador que fue de su sagrada Religion, y à el presente Difinidor General.
D. Y C.
A LA MESMA DOLOROSA EMPERATRIZ DE CIELOS, Y TIERRA,
POR MANO
DE EL ILUSTRISSIMO SEÑOR
DON ANDRES DE ORBE Y LARREATEGUI, Obispo que fue de Barcelona, Arzobispo de Valencia, Governador de el Supremo Consejo de Castilla, y à el presente Inquisidor General, y de el Consejo de su Magestad, &cc.
Año 1737.
VEASE EL PROLOGO.
CON LICENCIA: En Madrid, en la Imprenta Real, por Don Miguel Francisco Rodriguez.

Tratado de 1737 en el que aparece un posible antecedente del Vía crucis versificado de Cantillana

Cantillana tenemos la inmensa fortuna de conservar dos de ellas: el Sermón de Jesús y el Descendimiento, que le otorgan personalidad y singularidad a nuestras celebraciones en torno a la Pasión de Cristo.

El origen de estas estrofas y las circunstancias de su llegada a Cantillana eran un misterio, a cuya dilucidación he querido contribuir con este artículo. El testimonio escrito más cercano cronológicamente a nosotros que he podido documentar por el momento data de mediados del siglo XIX: las mismas coplas aparecen en el impreso *Breve manual cristiano, instructivo y devoto para el común del pueblo fiel* (Santiago de Compostela, imprenta de Núñez Espinosa, 1847), del capuchino fray Manuel María de Sanlúcar de Barrameda, cuyo nombre secular fue Manuel Díaz de Bedoya (1781-1851)[1]. Se incluyen bajo el rótulo «Versos que, si hay lugar y se quiere, pueden decirse a dos cuartetas cada estación, del modo siguiente», al final del último capítulo del libro, titulado: «Libro séptimo. Trátase en él del importantísimo ejercicio del Vía crucis, se recomienda brevemente y se sigue después el modo práctico de efectuarlo» (pp. 277-294)[2].

Aunque fray Manuel María no declara sus fuentes y se excusa en varias ocasiones por no hacerlo (por tanto, las tuvo), he podido constatar que muchos de los versos de su Vía crucis versificado (que es idéntico al que se cantaba en la Soledad) no son de su propia autoría, pues varias decenas de ellos aparecen, por ejemplo, en un «Práctico formulario de andar la Vía sacra» recogido en las pp. 475-486 de la obra *Dolores de María Santísima historiados, ponderados y empeñados* (Madrid, en la Imprenta Real, por don Miguel Francisco Rodríguez, 1737) de fray Diego de Santiago, de la orden del Carmelo. El mismo «Práctico formulario de andar la Vía Sacra» se reimprime en 1740 dentro de otra obra del mismo fraile carmelita, *la Honra y provecho en el ejercicio del Vía crucis y de varias novenas.* Los *Dolores de María Santísima historiados…* vuelven a ver la luz ya a finales del siglo XVIII (Madrid, oficina de Benito Cano, 1790); en las pp. 467-478 de este impreso se inserta nuevamente el mismo «Práctico formulario...», en cuyos párrafos explicativos introductorios el autor, al igual que en los testimonios gemelos anteriores, indica: «te diré lo que en la Vía sacra has de decir, te indicaré lo que en cada estación has de meditar... te diré en metro poético algunas saetas espirituales para que entre estación y estación vayas cantándolas o rezándolas. Si quisieres, todas; si no quisieres, algunas; y, en fin, serán muchas, para que si gustas escoger, tengas en qué y si las estaciones están dilatadas, tengas qué decir» (p. 468). Estas indicaciones dejan claro cuál era la función específica de estas saetillas dentro del rezo del Vía crucis.

Los testimonios documentales que acabo de referenciar nos permiten afirmar que el origen remoto e indirecto de las estrofas del Vía crucis de la Soledad se remonta, al menos parcialmente, a principios del siglo XVIII. Por otro lado, las varias reediciones de ese corpus textual durante el Setecientos nos hablan de su gran difusión y, por tanto, de una utilización profusa más que probable en ritos penitenciales desde ese siglo. Llegados a este punto, cabe preguntarse cómo pasó ese material poético-devocional desde las obras piadosas dieciochescas que hemos citado hasta el *Breve manual cristiano* (1847) de fray Manuel María de Sanlúcar, obra en la que aparecen estas letrillas con una formulación igual a la conservada en el archivo de la Soledad; se han de barajar dos opciones: o bien el capuchino conocía aquellos impresos, los consultó y los adoptó como referencia, o bien sus contenidos habían pasado ya al acerbo popular como un bien mostrenco por su uso misional continuado.

Independientemente de cuál fuera la deuda de fray Manuel María de Sanlúcar con esos testimonios del XVIII, la exacta correspondencia entre su Vía crucis versificado y el conservado en el archivo de la Soledad nos inducen a pensar que la llegada de este a Cantillana se produciría por mediación de las misiones franciscanas o más concretamente, capuchinas[3]. Teniendo en cuenta que el fraile sanluqueño fue un afanoso misionero y una figura insigne e influyente en su orden durante las décadas centrales del siglo XIX, es muy probable que las estrofas que nos ocupan, a las que fray Manuel otorgó un marcado carácter «práctico» y pastoral en ese libro séptimo del *Breve manual cristiano*, pasaran a formar parte de los repertorios misionales de los capuchinos, en cuyas misiones era muy habitual rezar públicamente el Vía crucis y acompañarlo de cánticos penitenciales a modo de saetas primitivas[4]. Tan asociado estaba el rezo del Vía crucis a las misiones capuchinas que incluso

dio lugar a que se codificaran fórmulas que quedaron muy ligadas a la orden y que fueron reflejadas en opúsculos como el *Camino sacro y modo de visitar el Vía crucis según lo practicaban los RR. PP. Capuchinos en sus santas misiones* (Logroño, Domingo Ruiz, 1865).

Incluso no se debe descartar que fuera el propio fray Manuel María de Sanlúcar quien introdujera en Cantillana estas letrillas, incluso antes de darlas a la imprenta años más tarde[5]. De hecho, aunque no está documentada hasta el momento su presencia en Cantillana, sí consta que entre ca. 1801 y 1825 fray Manuel llevó a cabo una intensa labor misionera en las diócesis de Sevilla y Granada, como indica García Cortés, estudioso de la vida y obra de este fraile capuchino:

> Tras su ordenación sacerdotal, desarrolló Sanlúcar trabajos pastorales en tierras andaluzas durante algún tiempo, destacando pronto por su vida sencilla y empezando a sonar como predicador. […] Estas cualidades, sin duda, movieron a sus superiores a enviarlo por dos veces como misionero apostólico a tierras americanas, siguiendo la tradición misionera de la orden capuchina, […] hasta 1814, en que se le mandó regresar a España, reincorporándose al trabajo pastoral en tierras andaluzas. Los años siguientes fueron para Sanlúcar un provechoso trasvase de su experiencia americana, ocupándose intensamente en la labor predicadora por toda la región, pero dedicado especialmente a las misiones populares en los arzobispados de Sevilla y Granada. En esta nueva etapa de su vida apostólica, empezaba el P. Sanlúcar a publicar escritos piadosos de carácter pastoral y a componer alguna obra de más altos vuelos teológico-espirituales, que le iban dando fama dentro y fuera de la orden capuchina[6].

Sea lo que fuere, la influencia franciscana o capuchina debió de ser determinante para la llegada a Cantillana del Vía crucis versificado que nos ocupa. No en vano, el uso de Vía crucis versificados fue bastante habitual en las misiones capuchinas desde el siglo XVIII y todavía hoy, por su influencia, perviven en las ceremonias asociadas a la Semana Santa de algunos pueblos andaluces, murcianos o castellanos. En Alcalá la Real (Jaén) o Lorca (Murcia), por ejemplo, se conservan sendos Vía crucis en verso que comparten varias estrofas con el que se cantaba en Cantillana, cuyo texto providencialmente ha llegado hasta nosotros. En el caso del Vía crucis alcalaíno, sabemos que fueron los franciscanos quienes a finales del siglo XIX promovieron su uso en dicha localidad y que llamaban «saetas» a aquellos versos pasionistas, según nos indica el profesor y estudioso Francisco Martín Rosales:

> Los franciscanos regularizaron aquellas estaciones y propagaron la práctica del Vía crucis en el Cerro de las Cruces. Su intención era revivir ascéticamente los pasos y la Pasión de Cristo en un monte que creían que se asemejaba al Calvario judío. Lo plagaron de cruces y de ermitas, como la del Santo Sepulcro y de la Verónica. En las iglesias tampoco faltaron las estaciones del Vía crucis. Recordamos las prácticas de los franciscanos de san Antón, donde predominan las oraciones y los cantos llamados «saetas» entre el alma y Cristo, y en otras ocasiones, la Virgen María. Hasta el siglo XX se mantuvo esta práctica piadosa, que decayó por los años treinta[7].

La influencia franciscana o capuchina debió de ser determinante para la llegada a Cantillana del Vía crucis versificado que nos ocupa. No en vano, el uso de Vía crucis versificados fue bastante habitual en las misiones capuchinas desde el siglo XVIII y todavía hoy, por su influencia, perviven en las ceremonias asociadas a la Semana Santa de algunos pueblos andaluces, murcianos o castellanos

Particularmente interesante a nuestro propósito es el caso del Vía crucis lorquino, donde se dio un fenómeno que bien pudo acaecer también en Cantillana. Y es que en Lorca se reza un Vía crucis versificado que se creía de tradición popular hasta que el investigador Gómez Ortín descubrió que su verdadero origen residía en un conjunto de estrofas cultas que recreaban la Vía sacra y que a fuerza de ser usadas como cántico pasionista y penitencial, el pueblo llegó a asumir y hacer suyas, diluyendo así el conocimiento de su procedencia primigenia. El ilustre capuchino fray José de Rafelbuñol (1728-1809) fue el autor de ese Vía crucis en verso, que fue publicado en su obra *Afectos devotos que para mover a la devoción del santo Vía crucis y Dolores de María Santísima* (Murcia, Felipe Teruel, 1787) y usado con carácter misional por él y otros misioneros de la orden[8]. Resulta cuanto menos curioso reseñar que a buen seguro el padre Sanlúcar se inspiró directamente en el padre Rafelbuñol, hermano suyo en la orden y figura carismática en la época, ya que varias estrofas del Vía crucis versificado de Sanlúcar son una reproducción casi idéntica de algunas del Vía crucis en verso de Rafelbuñol[9]; lo cual vuelve a llevarnos hasta el siglo XVIII en la búsqueda de los orígenes remotos e indirectos del Vía crucis versificado de la Soledad.

Todo apunta, insisto, a que el rezo y canto de esas estrofas de la «Vía sacra», como la llamaban nuestros ancestros (y también, sintomáticamente, algún autor de los que hemos citado como precursores del texto que me ocupa) se implantó en Cantillana de la mano de los misioneros capuchinos en una fecha por determinar. Se ha de recordar, en este sentido, que durante los siglos XIX y XX tenemos documentadas varias misiones populares realizadas por frailes en Cantillana. A este respecto, no está de más recordar que a Cantillana se trasladó en 1771 la comunidad franciscana del convento de san Francisco del Monte (Villaverde del Río), que quedó establecida en el edificio que hasta ese momento había sido enfermería de la orden, y aquí permanecieron hasta mediados del siglo XIX[10]; la existencia de este cenobio franciscano en la villa debió de favorecer y actuar como reclamo especial para la celebración de esas prácticas misionales, que, por otra parte, eran muy comunes en esas fechas y hasta bien entrado el siglo pasado.

Así, hay constancia de una misión popular en Cantillana auspiciada por los capuchinos en 1844, cuyos pormenores se conocen por un expediente conservado en el

5 No habría sido algo excepcional, ya que fray Manuel acostumbró a recopilar en sus escritos o devocionarios oraciones y poemas que venía usando en su actividad misional con anterioridad a que aparecieran impresos. Así lo recoge García Cortés al hablar del florilegio *Alabanzas para las misiones:* «[*Cuadernito de algunas de las alabanzas que usa en las misiones el P. Fr. Manuel María de Sanlúcar, Misionero Apostólico del Orden de Capuchinos*...]. Es una sencilla publicación que reúne una serie de alabanzas y versos mnemotécnicos utilizados por Sanlúcar en sus misiones populares por Andalucía, para facilitar el aprendizaje y práctica por los fieles de determinados elementos doctrinales y piadosos»; sobre el *Breve manual del cristiano*..., donde aparece nuestro Vía crucis, explica García Cortés: «otra de las obras más extensas y de mayor popularidad entre las escritas por Sanlúcar, sobre todo en su etapa final: es un devocionario elaborado con criterio pastoral, que recoge, reelabora y difunde prácticas piadosas populares de los mejores contenidos» («La obra teológico-espiritual...», art. cit., pp. 40 y 47, respectivamente).

6 C. García Cortés, «La obra teológico-espiritual...», art. cit., pp. 32-33.

7 F. Martín Rosales, *Vía crucis del Arrabal.* Recuperado de http://pacomartinrosales.blogspot.com/2016/03/via-crucis-del-arrabal-2-dia-veintiseis.html.

8 *Vid.* F. Gómez Ortín, «El Vía-crucis en Lorca», *Murgetana*, 118 (2008), pp. 75-97.

9 *Ibídem.*

Archivo General del Palacio Arzobispal de Sevilla y por la prensa de la época, gracias a los cuales sabemos, entre otros muchos detalles, que un rosario de la aurora de aquella misión «hizo estación a la bella Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad»[11] y que se realizaron «procesiones de penitencias»[12]. Tenemos noticias asimismo de otras misiones decimonónicas en Cantillana, como la celebrada en 1878, dos de cuyas procesiones de penitencia subieron hasta el «célebre Santuario de la Soledad, con el fin de interesar a la Santísima Virgen, que es venerada como patrona en este pueblo», según recoge una carta remitida por José Caballero al Secretario de Cámara del Arzobispado de Sevilla para consignar la finalización de las jornadas misionales[13]. Ya en el siglo XX hubo varias misiones más: conservamos, por ejemplo, testimonios gráficos de la celebrada ca. 1942, en la que participaron varios hermanos capuchinos, entre ellos los padres fray Marceliano de Villabermudo y fray Claudio de Trigueros; con motivo de esta misión hubo sermones en el Santuario de la Virgen de la Soledad, que salió en procesión con carácter misional.

Aunque por el momento no sea posible dilucidar con cierta exactitud la fecha y las circunstancias en que llegó a Cantillana el interesantísimo Vía crucis versificado que se cantaba antaño en la Soledad y del que felizmente pervive un precioso testimonio documental en el archivo de su hermandad, hay datos más que suficientes para avalar su antigüedad, trayectoria histórica y valía religioso-devocional. Dejando a un lado la cuestión específica de la cronología y vicisitudes de su introducción en Cantillana, lo que resulta innegable es que dicho Vía crucis estuvo imbricado en nuestras celebraciones pasionistas y debemos considerarlo un elemento histórico de nuestra Semana Santa, desgraciadamente perdido en la práctica (como tantos de nuestros ritos propios...), pero afortunadamente preservado de su olvido y desaparición gracias a que dos cantillaneros, Manuel Blanco Jiménez y Jesús Fernández Blanco, nos legaron la transcripción que ha llegado hasta nosotros.

Además, por si todo lo dicho no fuera suficiente, la interpretación cantada de estas letras pasionistas quedaría asociada al Vía crucis del Santuario de la Soledad, que según un descubrimiento documental reciente, está canónicamente instituido en el templo por la orden franciscana desde 1941; de este asunto me ocuparé en otro estudio que se encuentra en preparación. Los franciscanos disfrutaban desde 1742 de un privilegio apostólico exclusivo concedido por bula papal para el establecimiento canónico de Vía crucis, práctica piadosa que incluso tenía asociadas indulgencias cuando estaba auspiciada y erigida material y oficialmente por la orden, como es el caso del que fue fundado hace cerca de un siglo en el Santuario.

El indiscutible valor inmaterial del Vía crucis versificado de la Soledad nos hace anhelar su recuperación e imaginarlo cantado de nuevo, con todo su enigmático sabor y arcaísmo, uniéndonos en la cadena del tiempo a quienes nos precedieron en su rezo y contemplación. Devolveríamos a Cantillana parte de ese pasado recóndito pero real y subyugante, que la sociedad posmoderna ha hecho languidecer y que a nosotros nos corresponde rehabilitar.

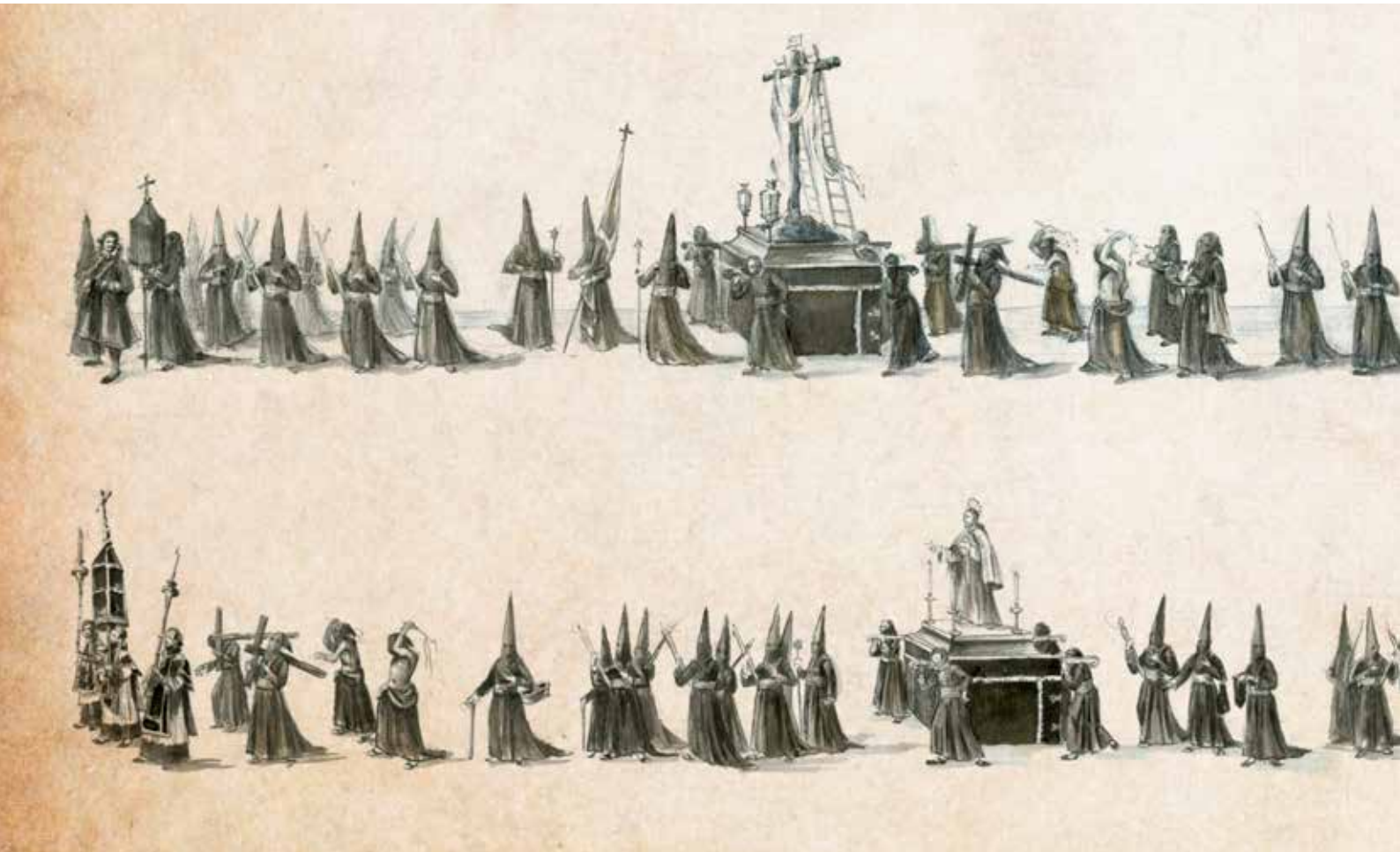
10 *Vid*. M. Morales Morales, «Cofradías y devociones de los conventos franciscanos de Villaverde del Río y Cantillana (Sevilla)», en M. Peláez del Rosal, ed., *Pasado y presente de las cofradías y hermandades franciscanas andaluzas. El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2007, pp. 209-224.

11 *Vid*. F. J. Arias Solís, «Las misiones capuchinas de fray Miguel de Sanlúcar en Cantillana. 1844», *Cantillana y su Pastora*, 17 (2012), pp. 34-36.

12 *El Católico*, 27 de diciembre de 1844, p. 687.

13 Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección II. A.A.D.D. 04842.

Acuarela que recrea cómo sería el antiguo cortejo del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad en los siglos XVI y XVII. Ilustración: Luis Manuel López Hernández



Vía crucis

Estación primera
—Como a esclavo bajo y vil,
muchos azotes me dieron,
y aun pocos les parecieron,
con ser más de cinco mil.
—Oh, clavel disciplinado,
herido sin compasión,
confieso que la ocasión
la di yo con mi pecado.

Estación segunda
—Un madero largo y grueso
que es sombra de tu pecado,
llevo en mis hombros cargado
y me rinde con su peso.
—Si Tú, mi vida y mi luz,
llevas esa cruz por mí,
¿qué mucho que yo por ti
lleve gustoso mi cruz?

Estación tercera
—Yo caí de puro amante
por levantar al caído
y estoy tan desfallecido
que busco quien me levante.
—Levantad de aquese suelo,
dulce Jesús de mi vida,
que ya basta de caída
para el que sustenta el cielo.

Estación cuarta
—Como yo a mi Madre vi
y a mí también me miró,
mi corazón me partió
y yo el suyo le partí.
—Mi dulce Jesús amado,
de dolor de contrición
se me parte el corazón:
pésame de haber pecado.

Estación quinta
—Como me ven desmayado,
me arriman un cirineo
y es porque tienen deseo
de verme crucificado.
—Apártese el cirineo
y déjeme a mi llegar,
que a mí me toca ayudar
a llevar ese madero.

Estación sexta
Siendo Jesús un espejo,
tanto lo han empañado
que en un lienzo retratado
apenas es un bosquejo.
—¡Oh, Jesús, mi dulce amado!
Yo os ofrezco el corazón:
haced en él impresión,
quede Jesús estampado.

Estación séptima
—La gravedad del pecado
tanto a mi hombro le pesa
que, con ser mi fuerza inmensa,
segunda vez me ha aterrado.
—Dulce Jesús de mi vida,
en el alma ya me pesa
de que mi culpa y ofensa
os haga dar recaída.

Estación octava
—Aunque lloréis por piedad,
si queréis llorar más bien,
hijas de Jerusalén,
sobre vosotras llorad.
—Ya vuestro consejo oí,
mas, Jesús, una de dos:
o he de llorar yo por Vos
o no lloréis Vos por mí.

Estación novena
—Como ya iba de tres,
furioso, el pueblo tirano,
en vez de darme la mano,
me levantó a puntapiés.
—¡Oh, qué grande atrevimiento,
Jesús, y qué compasión!
Que se parte el corazón
de dolor y sentimiento.

Estación décima
—La túnica que mi Madre
por sus manos me tejió
junta con la piel salió
y teñida con mi sangre.
—Amantísimo Cordero,
¿quién a Vos ha desollado?
No otro que mi pecado,
que es cual lobo carnicero.

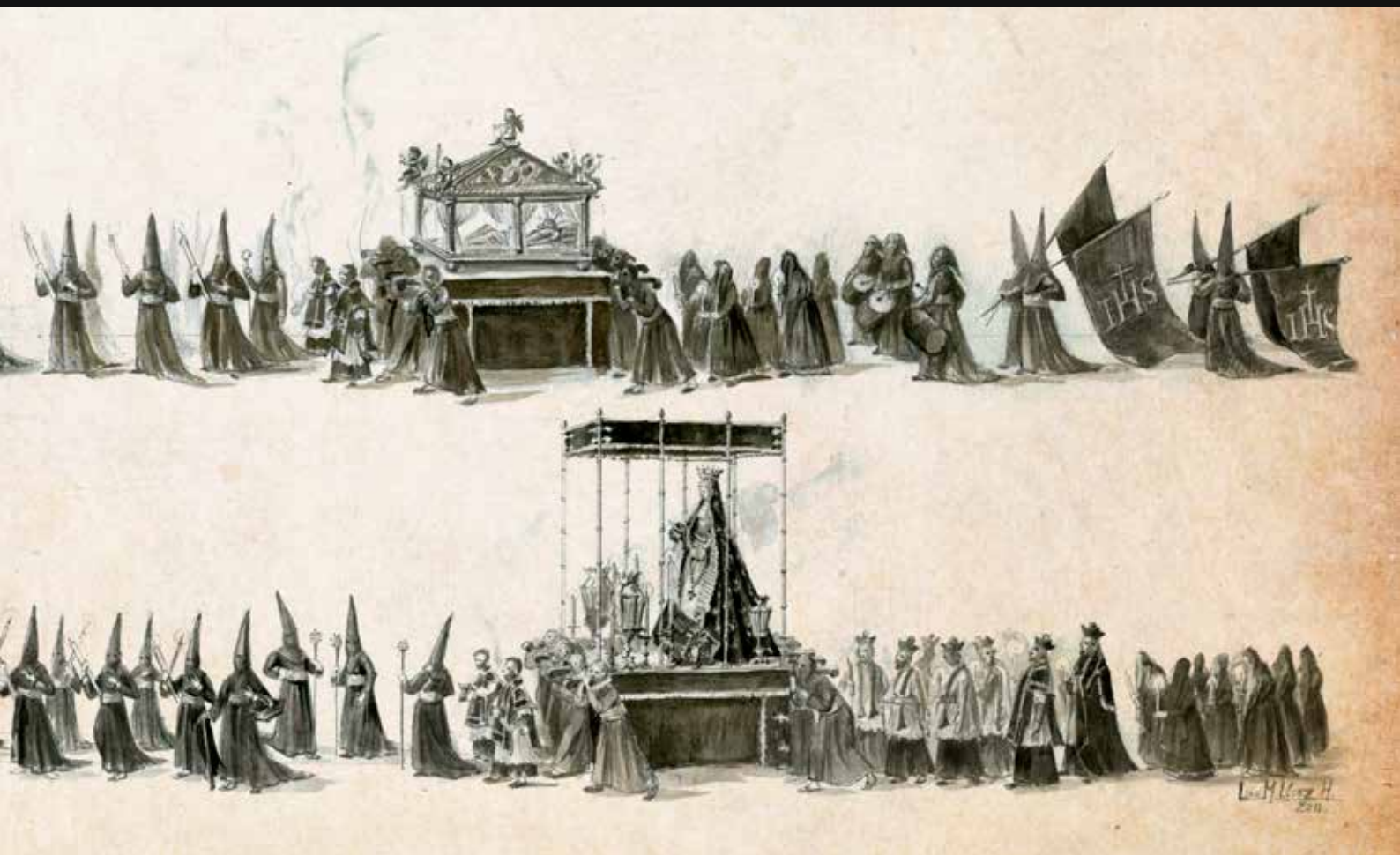
Estación decimoprimera
—Ya en el madero me tienen
y enclavan de pies y manos,
y por remachar los clavos
boca abajo ya me vuelven.
—Del yerro de mi pecado
esos clavos yo fragüé,
confieso, Dios, que pequé,
pues por mí estás enclavado.

Estación decimosegunda
—Si ves que en la cruz por ti
muero con gran complacencia,
debes en correspondencia,
hombre, morir tú por mí.
—Cuando muerto os considero,
Jesús mío, por mi amor,
quiero morir de dolor
de ver que por Vos no muero.

Estación decimotercera
Ya se viene abajo el cielo
y en sus brazos lo recibe
María, que llora y gime
sin hallar algún consuelo.
—No llores, Señora, tanto,
os ruego por vuestro amor.
Dadme parte del dolor
y parte de vuestro llanto.

Estación decimocuarta
—¿Hay quien se mueva a piedad
viéndome tan afligida?
Almas, que quedo sin vida
por quedar en Soledad.
—Oh, Reina y Señora mía,
no lloréis, divina Aurora,
que todos desde esta hora
os haremos compañía.

(Transcripción del documento con
el Vía crucis versificado conservado
en el archivo de la Soledad)



IN ICTU OCULI

La Inmaculada Concepción en el estandarte del Señor

Texto de Cristina López Ríos

El estandarte de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Cantillana luce un óvalo pictórico, obra del artista José Naranjo Ferrari, en el que podemos contemplar a María Santísima en su Inmaculada Concepción

(Página siguiente)
Detalle del estandarte de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, con la imagen de la Inmaculada como pieza destacada

Desde su remodelación en el año de 2020, el estandarte de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Cantillana luce un óvalo pictórico, obra del artista José Naranjo Ferrari, en el que podemos contemplar a María Santísima en su Inmaculada Concepción. La presencia de dicho misterio mariano en esta insignia corporativa está cargada de significación y podemos hacerla entroncar con la historia de esta congregación y también con la historia de la religiosidad cantillanera.

Para esta hermandad y para toda persona católica la Inmaculada Concepción representa uno de los grandes dogmas de fe de la Iglesia. La declaración dogmática proclama que, por la gracia especial de Dios, María fue preservada de todo pecado desde su concepción; el dogma vino de la mano del papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854, en su bula *Ineffabilis Deus*. En la Archidiócesis de Sevilla este acontecimiento tomó un carácter muy especial, puesto que en esta ciudad ya se rendía culto a la Virgen en su Inmaculada Concepción antes de que se declarara dogma de fe. Existen evidencias de ello ya desde la segunda mitad del siglo XIV, aunque una fecha de vital importancia sería la del año 1615. En este año viajó desde Sevilla a Roma una embajada hispalense para vindicar la concepción sin mancha de la Virgen, que propició un Breve pontificio de Paulo V favorable a la piadosa creencia. Más de dos siglos separan este acontecimiento de la proclamación final de dicho dogma. También en esta ciudad y en septiembre de 1615 se hace por primera vez solemne voto y juramento de creer, proclamar y defender la Inmaculada Concepción, hasta derramar su sangre, por parte de una ilustre hermandad sevillana, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (vulgo *El Silencio*), que desde entonces se ha destacado de manera muy singular en mantener, promover y enaltecer la devoción inmaculista.

Pues bien, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cantillana ha de sentirse unida espiritualmente en el inmaculismo a su homónima sevillana. Y es que en 1824 surge un interesante vínculo entre ambas corporaciones, gracias al Breve pontificio del papa León XIII que otorgaba al Silencio el título de Archicofradía y estipulaba la agregación a ella como filiales del resto de hermandades de Jesús Nazareno, siendo la hermandad de Cantillana una de ellas. Esta filiación respecto a su matriz sevillana hace que la hermandad del Señor esté obligada a una especial veneración del dogma concepcionista y llena de sentido la presencia de la Inmaculada Concepción en su estandarte corporativo.

Dicha presencia se justifica asimismo por la importancia histórica de la devoción inmaculista en Cantillana. En este sentido, cabe destacar la existencia de la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, fundada en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y de la que se tiene constancia desde el siglo XVI (hay una mención documentada en 1587). Aparecen referencias a ella en los libros de visitas y otros documentos de los siglos XVII y XVIII. Fue una cofradía floreciente, que celebraba solemnes cultos y fiestas, además de sacar en procesión a su imagen titular. Su importancia fue tal que recibió el favor de los condes de Cantillana en distintas épocas de su historia, como consta en diversos documentos conservados. Tenemos la dicha de conservar la imagen titular, pese a la desaparición de la hermandad; actualmente recibe culto en el baptisterio de la parroquia y se trata de una escultura de calidad más que notable, que preside los cultos organizados por la parroquia con motivo de la Solemnidad de la Inmaculada. Se puede afirmar, por tanto, que la Inmaculada Concepción es una devoción histórica de la religiosidad cantillanera y que cuenta con una insigne y larga tradición en nuestro pueblo.

Por todo ello, parece muy oportuna la inclusión de esta carismática representación iconográfica de la Virgen en la insignia en que está representada simbólica e institucionalmente la señera Cofradía de Jesús Nazareno. Sacar a la Inmaculada por nuestras calles cada Viernes Santo une espiritualmente a los hermanos del Señor con los primitivos nazarenos de su *Madre y Maestra* de Sevilla y nos retrotrae además a lo mejor de nuestra historia.

IDENTIDAD Y MEMORIA

RITOS SINGULARES DE LA SEMANA SANTA DE CANTILLANA

La iconografía pasionista del Dulce Nombre de Jesús

Texto de José Manuel Barranca Daza

Singular es la participación, desconocida para la gran mayoría, de la devota imagen del Niño de Dios que se venera en su Iglesia del Dulce Nombre de Jesús y Santa Misericordia, en la celebración de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor. Fue esta una peculiaridad que tuvo la Semana Santa de Cantillana antaño, compartida con otras localidades, y que con el paso del tiempo se perdió, aunque con este artículo pretendemos darla a conocer y poner en valor lo poco que actualmente conservamos de ella.

Al igual que en otras hermandades análogas, el Niño de Dios con iconografía pasionista como presagio o signo profético de su Pasión y Muerte procesionaba también durante la Semana Santa en Cantillana. Ojalá algún día podamos ver recuperada su antigua procesión, si no en los días de la Semana Santa, durante la Cuaresma, pues debemos defender y apostar por lo nuestro, por nuestras formas autóctonas y genuinas

La imagen que nos ocupa representa a Jesús Niño en actitud de bendecir y porta en su mano izquierda un orbe (o quizás una alegoría del señorío, de la perfección o de la eternidad) rematado por una cruz, como representación del triunfo sobre el pecado y la muerte. De autor desconocido, sus rasgos y la postura del cuerpo delatan que la fecha de ejecución se sitúa hacia 1600, entre el Manierismo y el Protobarroco. Posteriormente sufrió alguna remodelación en un intento de barroquizarla mediante empastes, que le fueron retirados en la última restauración hacia 1987, sufragada por Carmen Martínez de Pinillos. Su tamaño, mayor que el común en las imágenes de la infancia de Jesús, nos habla de su función como titular de una cofradía y su carácter procesional.

La imagen del Dulce Nombre de Jesús es conocida popularmente por todos como el «Niño de Dios», el «Niño de la Bola», aludiendo a la esfera que sostiene (los ancianos decían a los niños que el día que se cayera de su mano se terminaría el mundo) o el «Niño de Dios de la Misericordia», por el templo donde se venera, pero que a la vez de forma popular acaba dándole hasta una segunda advocación, enlazada con la del antiguo hospital que regentaba su cofradía, de la que hablaré más abajo. La presencia de esta imagen en la celebración del Corpus Christi de nuestro pueblo podríamos calificarla de indispensable: siempre antecede al paso de la custodia, es portado por niños y escoltado por los que han hecho la primera comunión. La salida en la víspera del Corpus desde la Misericordia hasta la parroquia para participar al día siguiente en la procesión eucarística, mientras suena la antigua campana de la espadaña de su ermita, forma parte de una estampa atemporal que todos guardamos en la retina; durante ese traslado o en la procesión del Corpus es tradición que se le presenten los niños pequeños, subiéndolos en su pasito, momento que quedará inmortalizado en una fotografía imprescindible en la infancia de cualquier cantillanero.

De su cuidado se han ocupado las santeras de la Misericordia que, a modo de camareras, se han encargado de vestirlo, de cuidar de su ajuar y preparar su paso, con la dedicación y el cariño que siempre han profesado hacia «su niño», como decía Rosario Ferrera Núñez, santera de la Misericordia, o su hija Carmen Reina, fallecida el pasado año y que también ocupó este cargo desde la muerte de su madre. Los momentos íntimos en que lo vestían mientras desgranaban

(Página anterior) Iconografía pasionista del Dulce Nombre de Jesús. Foto: José María Naranjo Ortiz

El Dulce Nombre de Jesús de Marchena en su procesión del Jueves Santo. Foto: José M. Arispón

cientos de piropos y peticiones, los mismos que se les escuchaban cuando en la mañana del Corpus salía a la calle, son parte de la particular devoción intimista y a la vez auténtica y popular del Niño de Dios.

De la trayectoria histórica y devocional de esta imagen cantillanera destaca también el hecho de que, durante la Guerra Civil, en la que grupos de exaltados profanaron y quemaron templos e imágenes en nuestro pueblo, esta se salvó. A pesar de que el templo de la Misericordia se libró de los saqueos, previamente la santera había ocultado la querida imagen en un baúl cubriéndolo con sábanas en prevención de que ocurriese lo peor. Al finalizar la guerra, se organizó una procesión con el Santísimo Sacramento; para esta ocasión el Niño de Dios se situó a las puertas de su capilla en un altar portátil. En 1961 tuvieron lugar unas misiones populares durante las cuales distintas imágenes de nuestro pueblo fueron sacadas en procesión, entre ellas el Niño de Dios, pero en esta ocasión no fue portado por niños sino por jóvenes cantillaneras[1]; en algún año fueron hombres los que portaron al Niño, como vemos en una antigua fotografía del Corpus.

Como decíamos arriba, fue el titular de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús y Santa Misericordia, establecida en la capilla del Hospital de la Misericordia, que era administrado por esta corporación. Este hospital se encontraba en la actual Plaza de la Misericordia, lugar donde posteriormente estuvo el Cuartel de la Guardia Civil y que una vez trasladado el acuartelamiento a su actual ubicación, se convirtió en la popular casa de vecinos que todos conocíamos como «el cuartel viejo», denominación que todavía se emplea para referirse a los pisos que actualmente se encuentran en el solar de tan histórica edificación. La Iglesia de la Misericordia era la capilla de aquel hospital y todavía se conserva como uno de los monumentos más característicos de Cantillana.

La Cofradía del Dulce Nombre probablemente nació a raíz de las disposiciones del arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval, quien en el Sínodo de 1572 promueve la constitución de cofradías de este título en la Archidiócesis hispalense[2]. Ese mismo año fundó una hermandad establecida en la Parroquia de san Vicente de Sevilla, donde existía ya una cofradía anterior con este título unida a la Sacramental. Años después la Orden de Predicadores establece pleito reclamando esta cofradía, que debía estar establecida en un convento dominico y, así, pasa en 1587 al Convento de san Pablo de Sevilla[3]. Esto ocurre porque los dominicos tenían la facultad de establecer en sus conventos cofradías bajo esta advocación, según dispuso el papa Pío V, siguiendo el prototipo de la Archicofradía de la Basílica de Santa María *sopra Minerva* de Roma, curia de la Orden de Predicadores[4]. El objetivo de estas cofradías era la lucha contra la blasfemia, es decir, contra la mala costumbre de usar el nombre de Dios en vano, y se convirtieron en una excelente herramienta de la Contrarreforma.

Parece ser que en este contexto nace la cofradía cantillanera del Dulce Nombre. Aunque aquí no existiera convento dominico, se establece la hermandad como dispuso el arzobispo de Rojas y Sandoval; lo mismo ocurrió en otros lugares como Marchena, donde habiendo incluso un convento dominico, quedó instituida en la Iglesia de san Sebastián. Las primeras referencias documentales de la existencia de la Cofradía del Dulce Nombre de Cantillana son ya del siglo XVII. Se sabe que se sostenía económicamente del arrendamiento de una haza de tierra, tributos, entradas de hermanos y limosnas[5]. Celebraba varias fiestas durante el año: el día del Dulce Nombre de Jesús (antiguamente el 2 de enero), las tres Pascuas del año, la festividad de los Santos Inocentes, el día de san Gregorio y el día de los santos mártires Servando y Germán[6], cuyo martirio aparece pintado a ambos lados del Dulce Nombre en el retablo mayor de la Iglesia de la Misericordia (san Germán precisamente daba nombre a la calle que desemboca a la plaza de la Misericordia, actual calle de Juan Ramón Jiménez).

En un momento determinado anterior a 1674[7], la Hermandad del Dulce Nombre se unió a la de la Santa Misericordia, que, con fines asistenciales, estaba erigida en la capilla del Hospital de la Misericordia. De esta cofradía hospitalaria conocemos su existencia en 1577, fecha en la que recibe la donación de unas tierras[8]. En una descripción que se hace del hospital en 1784 se dice que no tiene enfermería y su dotación era para muy pocos[9]. La Cofradía del Dulce Nombre desaparece en el siglo XIX y a este respecto el vicario de Cantillana, Antonio Rodríguez Zapata,

1 J. Cañavate Rodríguez, «La devoción a la imagen del Dulce Nombre de Jesús que se venera en la Misericordia y su participación en la procesión del Corpus Christi: siglos acompañando al Santísimo», *Dives in Misericordia*, 6 (2011), p. 31.

2 C. J. Romero Mensaque, «Las cofradías del Dulce Nombre de Jesús de la Archidiócesis de Sevilla durante la época moderna. Análisis de su instituto en las reglas y constituciones», en J. Aranda Doncel, coord., *Los dominicos y la advocación del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*, Málaga, Archicofradía del Dulce Nombre de Archidona, 2017, pp. 137-159.

3 *Ibídem*.

4 *Ibídem*.

5 F. J. Arias Solís, «Iglesia, hermandades y religiosidad popular de Cantillana de la Reconquista al siglo XVIII», en VVAA, *Divina Pastora de Cantillana, tres siglos de devoción*, Sevilla, Hermandad de la Divina Pastora, 2022, p. 77.

6 *Ibídem*.

7 En la visita de este año, aparece denominada como cofradía de la Santa Misericordia, por lo tanto ya se había producido la fusión.

8 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección Justicia, Serie Hermandades, Leg. 09907, expediente s.n.

9 J. Cañavate Rodríguez, «La devoción a la imagen del Dulce Nombre de Jesús...», art. cit.

10 AGAS. Sección II Gobierno, Asuntos despachados, Leg. 280.

11 J. Cañavate Rodríguez, «La devoción a la imagen del Dulce Nombre de Jesús...», art. cit.

manifestó en 1857 que «la ermita de la Misericordia antiguamente era por cuenta de otra hermandad titulada del Dulce Nombre de Jesús, cuya imagen se venera en el altar. Esta hermandad hace tiempo que ha desaparecido»[10]. Desde entonces la parroquia pasa a ocuparse de la capilla, manteniendo la figura de los santeros, documentada ya en el siglo XVII según hemos visto, para el cuidado del templo, como ocurre hasta la actualidad.

En las cuentas de 1698 aparecen dos datos muy curiosos que documentan dos características del Niño de Dios y su templo que han permanecido hasta nuestros días. Por un lado, entre los gastos de la cofradía está el salario de la santera, figura que ha llegado hasta nosotros al cuidado de la ermita y de la imagen del Niño. Y por otro lado aparecen ya reflejados los gastos de «las fiestas del Corpus», lo cual atestigua que ya en esa remota fecha la imagen participaba en la procesión del Corpus Christi, como ocurre en la actualidad[11].

Las hermandades que rendían culto al Dulce Nombre de Jesús confluyen en el Siglo de Oro con el auge de la iconografía del Niño Jesús con atributos pasionistas o Niño del Dolor. Este modelo iconográfico se difunde rápidamente durante los siglos XVII y XVIII, siendo frecuente en las clausuras de los conventos de monjas. Grandes imagineros del Barroco español realizan imágenes del Niño Jesús con la cruz al hombro (como Alonso Cano o Luisa Roldán *La Roldana*), coronado de espinas o portando los símbolos de la Pasión en sus manos. Las congregaciones que nos ocupan tenían celebraciones en distintas fechas del calendario litúrgico y en Semana Santa realizaban procesión de penitencia, sacando en algunos casos a su titular caracterizado como Nazareno o con atributos pasionistas. Es el caso de Sevilla, en que la Cofradía del Dulce Nombre del Convento de San Pablo hacía procesionar a su titular con túnica morada y cargado con una cruz de carey. En 1852, esta hermandad se fusiona con la de la Quinta Angustia y es entonces cuando se crea un interesante paso alegórico con el Niño Jesús que procesionó hasta 1927 y en el que se representaba a Cristo niño triunfante enarbolando la cruz como símbolo de la victoria de la vida sobre la muerte, sobre un montículo que simbolizaba al Gólgota y bajo el Árbol de la Vida, en el momento de impartir su bendición sobre los atributos pasionistas portados por ángeles dispuestos a su alrededor[12]. Bermejo lo describe así: «representa la aceptación del cruento Sacrificio para redimir al hombre del pecado. Se ostenta sobre una elevada colina la Efigie del Niño Jesús de la que ya se ha hablado, bendiciendo los atributos de la Pasión que le presentan un grupo de ángeles. Varios corderos que descienden de la colina representan el rebaño de Cristo que viene a beber las aguas de la Salud eterna y un árbol que se ve en segundo término, figura al del fruto prohibido con una serpiente, ya exánime por la aparición de Jesús»[13].

De una forma similar a como procesionaba en un primer momento el Dulce Nombre de Jesús en Sevilla, lo sigue haciendo cada Jueves Santo en Marchena la devota imagen titular de la Cofradía del Dulce Nombre. Lo hace con túnica morada bordada en oro, antigua cruz de plata repujada sobre su hombro izquierdo, corona de espinas y potencias, en alusión a la iconografía de Jesús Nazareno. De idéntica manera sigue procesionando en Arcos de la Frontera (Cádiz) o Campillos (Málaga), entre otros lugares. Curioso es el paso del Dulce Nombre de Jesús en Estepa, conocido como el «Niño Perdido», que representa el pasaje en que Jesús, aún niño, se queda en el templo enseñando a los doctores, mientras sus padres se afanan en buscarlo, pasaje que es el tercer dolor de la Virgen y el quinto misterio gozoso del Rosario. A dicho pasaje evangélico, la tradición católica atribuye la premonición de Jesucristo sobre su Pasión y Muerte, por ello en otras localidades sale en procesión un Niño Jesús con atributos pasionistas y se le denomina popularmente el «Niño Perdido». Es el caso de Osuna,

Una de las escasas fotos conservadas del Niño de Dios en su paso ataviado como Nazareno. A sus pies, Diego Pastor Torres Reina, hijo de Carmen, santera de la Misericordia, en 1982

12 P. M. Fernández Muñoz, «El desaparecido paso alegórico del Dulce Nombre de Jesús de la Quinta Angustia». Recuperado de www.elforocofrade.es.

13 P. M. Fernández Muñoz, «El Niño Jesús en la Semana Santa. Iconología, iconografía y uso procesional», en VVAA, *Salvados por la Cruz de Cristo. Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2018, pp. 339-362.

Antequera y Archidona, donde también procesionan y lo hacen en templete o sobre el orbe, representando también el triunfo de la vida sobre la muerte.

Al igual que en estas hermandades análogas, el Niño de Dios con iconografía pasionista como presagio o signo profético de su Pasión y Muerte procesionaba también durante la Semana Santa en Cantillana. Tenemos constancia documental de la presencia de esta emblemática imagen cantillanera en la Semana Santa: el único dato sobre su procesión conocido hasta ahora data de 1743 y está consignado en un Libro de visitas, que menciona «una procesión que realiza en Semana Santa»[14]. Esta noticia queda rotundamente reforzada por la pervivencia de los atributos con los que el Niño de Dios adquiría su impronta pasionista, casi todos ellos del siglo XVIII, de forma que por sí mismos, incluso si no contásemos con el respaldo documental que avala celebración en el pasado de su salida procesional, serían indicios suficientes de que el Niño era ataviado de esta forma con motivo de la Semana Santa con el fin de participar de la conmemoración de la Pasión y Muerte del Señor realizando procesión de penitencia.

El Niño de la Bola en la procesión del Corpus Christi de 1954 en la esquina de la actual calle Real con la *Cuesta del Reloj*. Foto: Orozco

Se conserva una preciosa túnica de terciopelo morado, ya deteriorado, ribeteada en todo el perímetro con un galón dorado del primer cuarto del siglo XVIII, un flagelo de hilos de oro de la misma época, así como coronas de espinas y una cruz. La iconografía que el Niño de Dios de la Misericordia adoptaba en Semana Santa era semejante a los ejemplos de Marchena o Arcos como se desprende de la existencia de la cruz para colocarla sobre su hombro o la corona de espinas para su cabeza. Pero en el caso de Cantillana se completa con otro atributo que no hemos visto en ningún lugar, como es el flagelo que porta en su mano derecha, con la cual bendice, y que le otorga una gran personalidad. El Dulce Nombre salía así durante la Semana Santa de Cantillana y si bien no sabemos qué día tenía lugar esta procesión, podría ser el Jueves Santo, día en que salían las cofradías de la Vera-Cruz y de la Humildad en el siglo XVIII, o el Domingo de Ramos, jornada en la que salió durante varios años ya en el siglo XX.

Con la extinción de la cofradía en la primera mitad del siglo XIX, se fue perdiendo la costumbre de que el Dulce Nombre procesionara en la Semana Santa, pero en la década de 1970 fue recuperada esta procesión en el contexto de la procesión litúrgica de palmas, en la mañana del Domingo de Ramos, con el fin de atraer a la celebración a los niños y jóvenes, sector de la población muy vinculado al Niño de Dios, pues son los niños los que se encargan de sacarlo en el Corpus. De esta forma salió durante unos años hasta que, a final de la década de 1980, el párroco decidió prescindir de la imagen en la procesión[15] y no volvió a salir más en la Semana Santa. En esos años, el Niño salía ataviado como Nazareno, pero además de sus atributos habituales, lucía en su mano derecha una rama de olivo, alusiva a la jornada en la que salía.

Otra faceta procesional muy interesante protagonizada por nuestro Niño de Dios tenía lugar en la Pascua de Resurrección. En el siglo XVIII durante varios años salió el Domingo de Resurrección en la procesión gloriosa que celebraba la Hermandad de la Soledad, en la que la imagen de la Patrona se encontraba con Jesús Resucitado, encarnado durante años en la devota imagen del Dulce Nombre. Y es que la Cofradía de la Soledad hacía su estación de penitencia el Viernes Santo como en la actualidad, pero al llegar a la Misericordia, el Sepulcro con el Cristo Yacente se quedaba en esta iglesia, volviendo a su ermita el resto de los pasos. En la Misericordia se encontraba una imagen de Jesús Resucitado realizada por Juan de Santamaría en 1583 y que pertenecía a la Hermandad de la Soledad; así, en la mañana del Domingo de Resurrección la Virgen de la Soledad salía de nuevo y desde el mismo lugar donde quedó el Señor muerto en el Sepulcro, salía ahora el Resucitado para encontrarse con la Virgen (versión letífica del doloroso encuentro que dos días antes habían protagonizado en

14 AGAS, Libros de visitas, sig. 5218.

15 J. Cañavate Rodríguez, «La devoción a la imagen del Dulce Nombre de Jesús...», art. cit.

16 C. Calderón Berrocal, «Cantillana en los libros de visita del Arzobispado de Sevilla. Siglo XVII», *Cuadernos de Historia local*, 3 (1997), p. 51.

17 Gómez Lara, M., Jiménez Barrientos, J., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992, pp. 313-314.

la calle de san Bartolomé Nuestro Padre Jesús y la Virgen del Consuelo) y realizar una procesión por las calles del pueblo. Se trataba de una teatralización sacra consustancial a la mayoría de hermandades soleanas y que todavía se puede ver hoy en Coria del Río o Hinojos, entre otras localidades.

Pues bien, en la visita arzobispal de Palafox en 1687 se menciona la imagen del Resucitado en la Misericordia y a propósito de esta efigie se indica que se ponga «en forma más decente o se consuma»[16]. Años después la mencionada talla desaparece, tal vez por haberse llevado a efecto el mandato del visitador. Entonces la figura del Señor Resucitado comienza a ser encarnada por el Niño de Dios, circunstancia nada extraña pues así se celebra la Resurrección en algunos pueblos. De hecho, esta sustitución del Resucitado por el Niño Jesús persiste en las famosas carreritas de Pilas o en las procesiones de Resurrección de Benacazón, Arcos de la Frontera o Zuheros, y puede explicarse por «la importancia que desde la Contrarreforma adquirió la figura de Jesús Niño como imagen que, según los atributos y vestidos que se le pusieran, podía ser gloriosa o penitencial»[17]. La procesión de un Niño Jesús el Domingo de Resurrección como representación del Resucitado fue habitual y todavía en algunos pueblos de la Sierra Sur sevillana o de la Serranía de Ronda se celebra la llamada «Fiesta del Huerto», para la que se exornan las calles con plantas y tiene lugar una procesión con el Niño Jesús y la Virgen.

Al llegar la Cuaresma, el Niño de la Bola vuelve a vestir su vieja túnica morada, ser ceñido con la corona de espinas y a llevar su cruz y su flagelo

De la procesión del Niño de Dios cantillanero en la Pascua tenemos constancia documental en unas cuentas de la Hermandad de la Soledad de 1741, que dicen: «da y se le reciben en data veinte y siete reales de vellón y por ellos novecientos diez y ocho maravedíes que ha gastado en un cíngulo nuevo, composición de los faroles, cintas y clavos para el paso del Niño Jesús que sale en la procesión de Resurrección a que está obligada esta hermandad»[18]. Es probable que para esta procesión pascual el Niño de Dios saliera caracterizado como Jesús Resucitado, portando un lábaro o bandera en señal de triunfo o victoria, de la misma forma que lo hace el Niño Jesús en algunos de los pueblos citados arriba.

A pesar del tiempo trascurrido desde aquellos años en que el Dulce Nombre de Jesús salía a la calle en los días de Pasión, al llegar la Cuaresma, el Niño de la Bola vuelve a ser bajado de su hornacina, a vestir su vieja túnica morada, a ser ceñido con la corona de espinas y a llevar su cruz y su flagelo, rememorando la añeja estampa de la Semana Santa cantillanera. Ojalá algún día podamos ver recuperada su antigua procesión, si no en los días de la Semana Santa, durante la Cuaresma, enfocada quizás a los niños y jóvenes, como preparación de la conmemoración de la Pasión y Muerte de nuestro Salvador. Porque antes de caer en modelos estandarizados producto de la globalización cofrade, debemos defender y apostar por lo nuestro, por nuestras formas autóctonas y genuinas, que son las que nos hacen diferentes y enriquecen nuestra forma de celebrar la Semana Santa.

18 Archivo de la Hermandad de la Soledad de Cantillana, *Libro de cuentas 1734-1797*, cuentas 30-VI-1741, s.f.

Recreación del aspecto iconográfico con el que pudo salir el Niño de Dios cuando procesionaba como Resucitado. Foto: José María Naranjo Ortiz

TEMPUS FUGIT

La Virgen del Consuelo en su antiguo palio

Texto de José Manuel Barranca Daza

(Página siguiente)
La Virgen del Consuelo en su antiguo paso de palio en la Semana Santa de 1967 (aprox.)

De vuelta a la Ermita de san Bartolomé vemos a la Virgen del Consuelo por la calle Manuel Jiménez, hoy Adolfo Suárez, en un entorno urbano casi irreconocible. Es la mañana del Viernes Santo de 1967, aproximadamente. El antiguo paso de palio, de dimensiones más reducidas que el actual, ya era portado entonces por costaleros: había ocurrido por primera vez en 1964, bajo el mando de Modesto Burgos, tío de Joaquín Burgos *El Poli*, quien tomó el testigo de su tío y fue capataz durante muchos años del Consuelo y otros pasos de Cantillana. Curiosamente la hermandad conserva un llamador con la fecha de 1964 grabada, que regalaron aquellos primeros costaleros. Fue aquel año también el de la coronación popular con la corona de plata dorada que las mujeres de la familia Dorado y otros devotos regalaron a la Virgen y que luce en esta fotografía. Fue realizada por José Jiménez, quien ejecutó años después toda la orfebrería del paso.

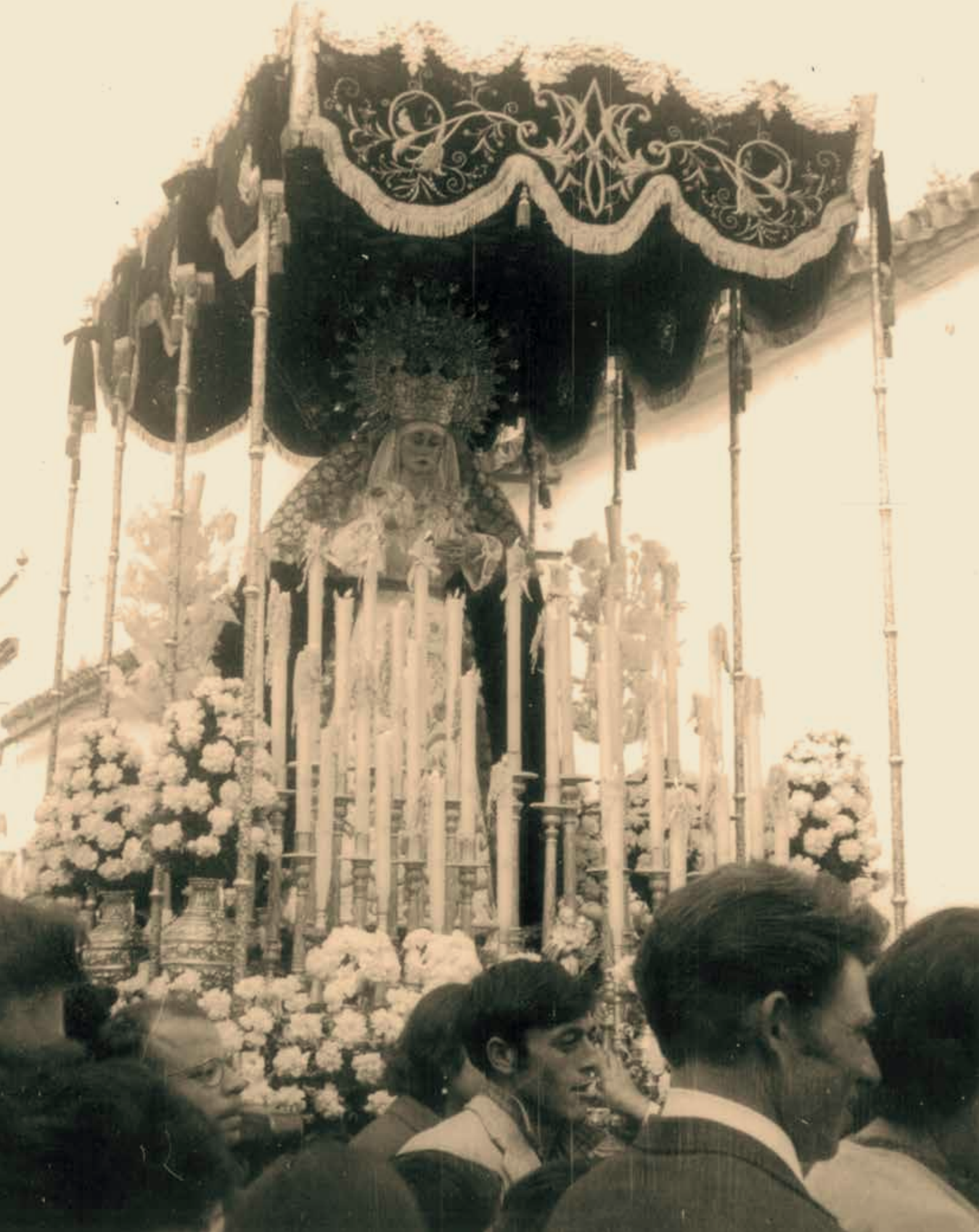
En esta instantánea observamos el antiguo palio con bordados en oro de principios del siglo XX, que en el centro de su bambalina delantera lucía el anagrama de María. Tenía formas curvas en sus caídas, a diferencia del palio de cajón que anteriormente poseía. Como vemos en la imagen, a esas nuevas caídas, cuya parte superior se remataba con una moldura recta, según se aprecia en fotografías anteriores a la Guerra Civil, se les acoplaron en los años 40 las guirnaldas plateadas del antiguo palio de la Soledad, del que se tomó además el techo de palio tachonado de estrellas y se adaptó al paso del Consuelo, como se puede ver vagamente en la imagen. Del antiguo palio de cajón del Consuelo se aprovecharon unos broches de metal plateado, que también son visibles en la foto que nos ocupa. Los varales que vemos aquí son los de plata del siglo XVIII pertenecientes al palio de la Soledad. Pasaron al paso de la Virgen del Consuelo cuando la hermandad de la Patrona decidió sustituirlos en el siglo XIX. Llaman la atención los curiosos lazos negros con flecos que cuelgan de cada varal a modo de corbatas y que aún se conservan.

En la época de la fotografía la influencia de la estética sevillana comenzaba a dejarse notar en la forma de portar el paso, la corona y el atuendo de la Virgen, y en las dos velas rizadas que la escoltan y que eran una novedad de aquellos años, así como en el exorno floral a base ya de claveles dispuestos en frisos y mazos; seguramente se encargaría de los arreglos florales Jesús García Núñez *El Niño Emilio*, quien también vestía a la Dolorosa de san Bartolomé, exquisitamente ataviada en esta foto. Las flores se le compraban a *Ramitos* en la Plaza de la Encarnación, de Sevilla. A pesar de estas emulaciones y modas, en la candelería figuran los lazos de las velas de promesa, genuina tradición cantillanera.

En aquellos años era Consuelo Dorado la gran mentora y sostén de la hermandad. Su padre, José Dorado Rico, había sido mayordomo durante más de cincuenta años, por ello en aquel tiempo había hasta quien conocía a la Virgen como «la Virgen de Dorado». Tras la muerte de José, su hija Consuelo se encargó de proseguir con la labor de su progenitor Eran tiempos difíciles, en que, además, la mujer apenas encontraba acomodo en los menesteres del gobierno de una congregación, pero Consuelo siguió adelante y supo involucrar a un grupo de jóvenes, que con un enorme esfuerzo y dedicación, poco a poco fueron encargando nuevo enseres para la Virgen, entre ellos la característica saya blanca que bordaron las filipenses del convento de Santa Isabel (Sevilla) y que luce en esta fotografía.

De esta forma, se encaminaba a su ermita la Virgen, arropada por un pueblo embelesado en su inefable belleza, siguiendo los pasos de su hijo, Nuestro Padre Jesús, entre promesas, oraciones, saetas y los sones de la Banda de Música Nuestra Señora de la Soledad, que ya en esos años la acompañaba interpretando, entre otras, la marcha *María Santísima del Consuelo. Himno a Nuestra Señora del Consuelo*, que le dedicó el maestro Gabriel Ríos Amores y a la que puso letra, para que los músicos y el pueblo la cantaran a modo de campanilleros:

Triste va Jesús el Nazareno,
lento en su penoso caminar,
pero encuentra a su Madre del Consuelo
y con su dulcedumbre mirar,
alivia a Dios verdadero.
Extiende tu mirada
a este pueblo cantillanero
que te quiere y te implora.
Madre nuestra, con el mayor desvelo,
Virgen piadosa y amorosa,
refugio del mundo entero.



UNA SEMANA SANTA OCULTA

El Calvario tardogótico de la Iglesia de la Misericordia

Texto de Yedra María García Sánchez

Pintura mural aparecida tras el retablo de la Iglesia de la Misericordia.
Foto: Estudio Imagen

Según tradición oral, la Iglesia de la Misericordia de Cantillana es la más antigua del municipio. Quien la visita se lleva la grata sorpresa de descubrir un pequeño templo lleno de exquisitos detalles arquitectónicos, donde destacan el juego de tonos del barro cocido en el interior y la delicadeza y equilibrio de las formas de su fachada. Pero este edificio aun escondía un tesoro más tras su retablo mayor. Se trata de una pintura mural que representa la escena de la muerte de Jesús en la cruz. Esta pintura aparece citada por primera vez en el inventario realizado en 1997 por Álvaro Román Villalón, pero no se adjunta documentación gráfica de la misma. Fue en 2007, durante los trabajos de rehabilitación del templo, que conllevó el desmontaje del ático del citado retablo, cuando quedó al descubierto esta obra y se aprovechó esta circunstancia para documentarla gráficamente; después la pintura volvió a ocultarse tras el ático del retablo como medida de conservación, a la espera de su recuperación y puesta en valor.

Tenemos otros ejemplos de este tipo de hallazgos: es conocido que en muchos lugares, a medida que se han ido levantando y retirando enfoscados de templos mudéjares, han aparecido este tipo de pinturas. Destacó hace unos años el hallazgo en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Robledo de Chavela (Madrid), donde el Gobierno regional invirtió 500.000 euros en la recuperación de las pinturas góticas de dragones que se descubrieron en las bóvedas del templo, las cuales se encontraban ocultas por una capa de cal que, según se cree, se incorporó como medida antiséptica ante alguna epidemia de peste. Pues bien, este artículo tiene como principal objetivo poner en valor este hallazgo en Cantillana, ya que se trataría de la pintura mural más antigua conservada no sólo en nuestro municipio, sino incluso a nivel nacional.

Localización

La Iglesia de la Misericordia se ubica en la Plaza de la Misericordia en Cantillana (Sevilla). En el Plan de Ordenación Urbanística, publicado por la Diputación de Sevilla en el año 2000, su nivel de protección es: Integral. Es un edificio fechado en torno a los siglos XV y XVI. Se trata de un templo con orientación tradicional, cubiertas de madera y presbiterio de cabecero plano, separado de la nave central por un arco sostenido por dos haces de columnas de ladrillos agramilados de sección trilobulada, con capiteles lisos decorados a bandas de color blanco de cal y rojo de óxido de hierro. La portada, de estilo renacentista, está realizada de ladrillos agramilados de dos tonos, dispuestos en bandas decorativas, con diseño renacentista de arco enmarcado entre columnas adosadas que sostienen el entablamento. Sobre la cornisa, remata la portada un frontón de alzado curvilíneo con remates cerámicos y hornacina con imagen de la virtud teologal de la Caridad en terracota, obra de Luis Manuel López Hernández. La parte superior se remata con un óculo, pequeño tragaluz circular, enmarcado exteriormente con cuatro baquetones de ladrillo agramilado, cruzados y rematados en pináculos, de estilo gótico, que encuadran a su vez las cuatro albanegas decoradas con azulejería de esmaltes blancos, melados y azules. La espadaña está levantada sobre el hastial de la fachada y es una construcción muy simple con vano para una campana; el frontal barroco apunta a una construcción reformada o construida muy tardíamente. En el interior destacan un retablo del siglo XVIII, presidido por una imagen del Dulce Nombre de Jesús (s. XVII) y un rico simpecado de terciopelo rojo bordado en plata y oro dedicado a Nuestra Señora de Belén (s. XVII), que perteneció a una congregación rosariana ya extinta.

Aun escondía un tesoro más tras su retablo. Se trata de una pintura mural que representa la escena de la muerte de Jesús en la cruz

Breve descripción de la obra

La pintura mural *Muerte de Jesús en la cruz* se integra dentro de un marco rojo, cuya parte superior tiene forma semicircular. En su interior, a la derecha se representa la figura de un varón, con el rostro de perfil, sus ojos están cerrados, sus cabellos son castaños, las palmas de las manos las mantiene unidas a la altura del pecho; viste túnica roja con cuello de pico blanco y manto azul. A la izquierda, se ubica una mujer con la mirada baja, triste y melancólica; su cara se rodea con un rostrillo, se cubre con un manto azul y una túnica rosa con cíngulo. En el centro, un hombre joven semidesnudo cubriendo su pelvis con un paño blanco; en los restos que se conservan del rostro, se aprecian cabellos largos, rizados y barba, el joven se encuentra clavado a una cruz. A sus pies, abrazando la cruz se sitúa una joven que alza la mirada al muchacho, viste túnica rosa con cuello azul, sus cabellos son largos y castaños. Analizando los rasgos estilísticos de la obra, podemos fecharla hacia el s. XV. Sus formas, la línea de dibujo empleada, el contorno de las figuras… nos delatan un tardío gótico, mientras que el tratamiento sinuoso de los paños nos hablan de principios del Renacimiento.

Iconografía

La obra representa el momento de la muerte de Jesús en la cruz (centro), acompañado por la Virgen María (izquierda), san Juan Evangelista (derecha) y santa María Magdalena (a los pies del madero). La crucifixión de Jesús es un hecho narrado en los Evangelios, que relatan la muerte de Cristo en el Gólgota. De acuerdo con la fe cristiana, Jesús, a quien sus fieles consideran el Hijo de Dios y el Mesías, según la tradición, fue arrestado, juzgado por el Sanedrín de Jerusalén y sentenciado por el procurador Pilato a ser flagelado y, finalmente, crucificado. En conjunto estos acontecimientos son conocidos como la Pasión. El sufrimiento de Jesús y su muerte representan los aspectos centrales de la Teología cristiana, incluyendo las doctrinas cristianas de la salvación y la expiación. Los cristianos han entendido tradicionalmente la muerte de Jesús en la cruz como una muerte en sacrificio expiatorio, con el cual logró pagar por el pecado original y hacer posible la salvación. La mayoría de los cristianos conmemoran este sacrificio a través del pan y el vino del sacrificio eucarístico, como un recuerdo de la Última Cena, y también evocan este acontecimiento el Viernes Santo de cada año.

Bibliografía

Del Pino Díaz, C., *Pintura mural. Conservación y restauración*, Madrid, Cie Investigaciones Editoriales Dossat 2000 SL, 2004.

Europa Press, «Descubren unas pinturas murales del XIII ocultas tras un retablo en la Catedral de Salamanca». Recuperado de https://www.lavanguardia.com/cultura/20190301/46767813843/descubren-pinturas-murales-ocultas-retablo-catedral-salamanca.html.

Ferrer Morales, A., *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla, Universidad, 1998.

Gárate Rojas, I., *Artes de la cal*, Alcalá de Henares, Universidad/Instituto Español de Arquitectura, 1994.

_____, *Artes de los yesos*, Madrid, Murille Lérida, 1999.

Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A., Collantes de Terán, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1943.

Mercado Hervás, M., «Ejercicio de arranque y traslado de pintura mural a nuevo soporte. 30 años de experiencia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla», en VVAA, *Actas del 17th International Meeting on Heritage Conservation*, Castellón/Villareal/Burriana, 2008.

Mora, P. y L., Philippot, P., *La conservación de las pinturas murales*, Bogotá, Universidad de Colombia e ICCROM, 2003.

Morales, A. *et alii*, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla. Diputación Provincial, 1989.

Román Villalón, Á., Capitas Durán, J., *Inventario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción*, Cantillana, Manuscrito inédito, 1997.

VVAA, *En torno a la pintura mural. Actas del Segundo Curso Internacional de Restauración*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1991.

Interior de la iglesia del Dulce Nombre de Jesús y la Misericordia, tras cuyo retablo se encuentra la pintura mural del Calvario

Estado de conservación

Para hacer la evaluación del estado de conservación nos remitimos a la documentación gráfica que se conserva de 2009, cuando el templo es rehabilitado. Las alteraciones detectadas mediante examen visual son de cuatro tipos:

• Alteraciones superficiales: numerosos agujeros (un total de quince) diseminados por la superficie del mural, los de mayor diámetro situados bajo el travesaño horizontal de cruz; deducimos que corresponden a anclajes del ático del retablo.

• Fisuras: un total de cinco fisuras recorren la superficie de la pintura mural, la de mayor longitud afecta a la imagen de san Juan Evangelista.

• Desprendimientos: se localizan en el paño de pureza, rostro de Cristo y en el extremo derecho bajo la cruz.

• Pérdidas de la capa pictórica: se centran en la figura de Cristo y el arco rojo que bordea la escena; las pérdidas ascienden a 20% del total de la obra.

• Suciedad superficial: afecta a toda la obra, en especial la acumulación de polvo.

Propuesta de actuación

Tras los estudios, que en este caso han sido de tipo no-destructivo, para el conocimiento del material constitutivo, estado de conservación, causas de alteración y proceso de deterioro, se establecen los oportunos criterios de actuación realizados desde la perspectiva del máximo respeto a la integridad de la obra. Se determina una intervención de tipo conservativo para la recuperación de la consistencia física y la preservación de futuros daños y trasmisión al futuro. La propuesta más respetuosa con el mural, su ubicación original y el retablo consistiría en el diseño de un mecanismo que permita, una vez restaurada las pinturas, volver a situar el retablo sin ocultar de manera permanente el mural. El precedente lo encontramos en el proyecto de las pinturas murales del siglo XIII ocultas tras un retablo en la Catedral de Salamanca. Este sistema innovador consiste en una gran estructura móvil de madera que integra el cuerpo del retablo y que puede desplazarse en ocasiones puntuales para poder contemplar el mural e incluso las dos obras a la vez.

(Página siguiente)
Detalle del mural donde aparece el torso de Cristo.
Foto: Estudio Imagen

En conclusión, Cantillana ha tenido la suerte de encontrarse con unos de estos tesoros, legado de su historia y en nuestras manos está el realizar una correcta puesta en valor. La restauración de estas pinturas requiere de «discusiones» y de la toma de ciertas decisiones para buscar la mejor solución, que ayude a su restauración, conservación y difusión. Con este artículo quisiera recordar a D. Fernando Isidoro García Álvarez de Remetería, párroco de Cantillana durante casi veinte años, que llevó a cabo numerosas intervenciones en el patrimonio religioso de nuestro pueblo, como fueron el retablo del Sagrario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, las campanas de la torre, la Iglesia de la Misericordia, la Ermita de San Bartolomé, incluidos numerosos bienes muebles de estos edificios (esculturas, pinturas, orfebrería...). Este proyecto de recuperación y puesta en valor de la pintura mural *Muerte de Jesús en la cruz* de la Iglesia de la Misericordia quedó en el tintero tras su traslado a Sevilla como párroco de san Julián y santa Marina. Que sirvan estas líneas como recuerdo a una persona excepcional que se implicó en la conservación y restauración de nuestro patrimonio histórico-artístico, del que hoy disfrutamos y que como herederos de este legado, tenemos la obligación de transmitir a generaciones futuras.

INRI

2023
Abril

VIAJE AL PALADAR DE LA FIESTA

La Peña

Texto de Miguel Ferrera García

El techo de La Peña, heredado del anterior Café Central, estaba ricamente decorado con guirnaldas, motivos geométricos o estos deliciosos angelitos abriendo y sirviendo botellas de vinos y otros espirituosos, pintados a principios del siglo XX

En la noche del 24 de octubre del año 79 después de Cristo, el Vesubio entró en erupción. Todos los niños cantillaneros hemos soñado alguna vez, mirando aburridos por la ventana de la escuela, que nuestra Mesa Redonda[1] era un volcán que de un momento a otro iba a comenzar a echar humo por su imaginario cráter y nos libraría de aquella soporífera clase. Pero nuestro cerro vecino, más que a una sibilina montaña que escupe magma, se podría parecer al nazareno que va sin capirote en la manigueta trasera del palio que es Cantillana. Siempre siguiendo al pueblo, agarrado a la pirindola plateada rematada por un borlón que sale de su trasera, con el cíngulo verde esperanza del Guadalquivir bien amarrado a la cintura. Nunca ha sido más que eso, un fiel observador de la vida en nuestro pueblo y un punto exótico en el *skyline naevense*.

Su poderoso hermano mayor italiano sí que se tragó en una noche a toda la ciudad de Pompeya. Una bellísima metrópolis con edificios suntuosamente decorados con frescos *marmorizados* y guirnaldas vegetales, como los que inspiraron al felizmente recuperado camarín de nuestra Patrona. O figurativos, como los que había (hay, siguen existiendo) en los fastuosos techos del bar La Peña. Estos adorables angelitos borrachines están mucho más próximos a los carteles publicitarios del siglo XIX (cuando fueron creados) que a los murales pompeyanos. Como ocurre con nuestra colina y la montaña napolitana, el parecido es *gaussiano*, aunque ambos son espléndidos. Fueron pintados para decorar el Café Central, un exquisito establecimiento hostelero a modo de casino municipal, con elegante mobiliario y cuadros taurinos donde los hombres se reunían a jugar a las cartas, beber mosto y hablar de toros, cultura y política (cuando todavía se podía). Aquel café cerró a primeros del siglo XX, pero conservó toda aquella ornamentación para que unos años después la heredase La Peña, cuando unió sus salones derribando la pared medianera. Desde entonces quedó el espacio tal como lo conocimos hasta el año 2000 en que cerró sus puertas. El anhelo de lo que ya no está nos hace viajar con la imaginación y escuchar el sonido de las fichas de dominó, ver aquella almáciga provocada por los rayos de sol y el humo del tabaco y sobre todo, volver a pedir una tapita de ensaladilla.

1 Cerro próximo a Cantillana, que por su achatada cumbre se asemeja al perfil de un volcán

Parroquianos disfrutando de unas raciones en La Peña en el año 1961 (aprox.). De izquierda a derecha: Clodoaldo Vázquez, Miguel Pérez, Pepe Durán, Julián Solís, Pepe Mané, Cándido Palacios y Antonio Naranjo *Josele*.

«HOY ES VIGILIA». Así rezaba el cartel que cada viernes de cuaresma se colgaba tras el mostrador de La Peña. Esto, que señalaba la abstinencia de carne en cumplimiento del precepto como penitencia, más bien debía de ser motivo de júbilo entre los parroquianos que desde temprano llenaban el bar: las tortillitas de bacalao, el atún con tomate, el cazón en amarillo con guisantes, las espinacas con garbanzos o la ensaladilla eran la carta dispuesta ¡Casi nada!

Desde el año 1942[2], la inolvidable cocina de cuaresma de la Peña creada por Asunción Tirado Barrera, permaneció inalterable durante más de medio siglo. Ella y su marido, Pablo Castellano Parrilla, regentaron este legendario restaurante cantillanero hasta que en 1977 pasó a manos de su hija Dolores y su yerno José Rodríguez. Cincuenta y ocho años sin modificar ni una coma de su menú, como ocurre con el diseño del boli Bic... Cuando algo es perfecto no hay que tocarlo.

2 La Peña como tal fue inaugurada en los años treinta por Antonio Castellano Campos. En 1942 traspasó el negocio a su sobrino Pablo.

La fachada del bar La Peña en 1968. Fotograma extraído de la película *El padre Coplillas*

▼

Allá por el tiempo en el que Miguel Sastre *El Gallego* era el hermano mayor de la Soledad, la noche del Viernes de Dolores llegaba toda la hermandad con el predicador de turno, el cantante solista, los músicos y demás intervinientes en la función de la Patrona. De igual modo, al terminar el quinario del Santísimo Cristo de la Misericordia, la corporación sacramental llevaba al sacerdote al que habían invitado ese año a predicar a tomar una copita al sitio más elegante de Cantillana por aquel entonces. Y el querido Joselito *El Sacristán*[3] siempre se apuntaba a tales eventos. Otro ilustre cliente de diario que celebraba cada tapa tocando las palmas.

Los antiguos costaleros del paso de la Soledad, cargadores del Muelle de la Sal de Sevilla, con el célebre patero Rodrigo a la cabeza, desde el primer año fijaron en La Peña su acuartelamiento para reponer fuerzas tras dejar el palio *juanmanuelino*[4] en la iglesia. Bocadillos, tapas, dulces... y alguna copita de aguardiente.

La primera máquina de café *espresso* que llegó a Cantillana fue la que estrenó La Peña, una preciosa *Oyarzun* redonda de color rojo. Antonio tenía por costumbre dejar su bar abierto la noche del Jueves Santo, para que antes de realizar su estación de penitencia, las hermandades de Nuestro Padre Jesús Nazareno, con Paco Sarmiento a la cabeza, y de Nuestra Señora del Consuelo, con Dorado, tomasen un café que les metiese el cuerpo en caja, sobre todo en aquellas gélidas madrugadas.

Tras acompañar al Señor y a María Santísima del Consuelo en su recorrido hasta la parroquia, Pablo, Asunción y sus hijas volvían al bar para preparar las viandas que impaciente, iba a pedir la clientela cuando llegase en legión unas horas después. Dolores nos cuenta lo difícil que era preparar la comanda en esos días de tanta bulla en Semana Santa con un fuego de carbón y sin más robot de cocina que un mortero, un cuchillo más o menos afilado, un lebrillo, algunas cacerolas y una cuchara de palo.

Aún con la puja en el porche de San Bartolomé, esas mañanas de Viernes Santo en la que el sol aprieta y aquello se hace eterno, más de uno, santiguándose por la calle Real abajo y diciendo un "hasta el año que viene Madre mía", llegaría a La Peña pidiendo la famosa tapa inventada por Lucien Olivier[5] en Moscú, en torno a 1860. Asunción sería la primera que preparase ensaladilla rusa en Cantillana, seguro que obteniendo mucho mejor resultado que el chef belga con la receta. Los cantillaneros jamás olvidaremos la delicadeza de aquella mayonesa casera.

Esa misma tarde, la del regio Viernes Santo cantillanero, al llegar el paso de la augusta Patrona a la *Puerta de Malara*, cual estampida de antílopes en el Serengueti africano por el acecho de un león, en este caso espantados por los tambores de los *judíos*[6], la multitud hambrienta llegaba La Peña para coger su mesita. No hacía falta que el camarero cantase la carta, bajando por la calle San Bartolomé y Calvo Sotelo (actual calle Real), ya habían memorizado cada una de las raciones que iban a pedir.

La Peña, restaurante señero de nuestro pueblo durante gran parte del siglo XX, fue lugar de reunión y encuentro, escenario de grandes tertulias taurinas y futboleras, plató cinematográfico (aparece varias veces en la película *El padre Coplillas*), local de celebraciones para particulares y hermandades, salón de juegos de cartas y dominó, pero sobre todo, emblema gastronómico de toda una época para Cantillana.

De izquierda a derecha: Ricardo Bueno, Ignacio Pérez, José Pérez Zamora, Manuel Castilla, Manuel Baquero y Vicente *El Goro* en el año 1992 (aprox.)

3 José Díaz Hidalgo, conocido popularmente en Cantillana como Joselito *El Sacristán* por la profesión que ejerció durante toda su vida, fue un querido vecino y personaje célebre del pueblo.

4 Hace referencia a los bordados diseñados o creados por el insigne Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

5 Chef belga que creó la famosa receta de la ensaladilla rusa en un restaurante moscovita en 1960.

6 *Judíos* era el nombre popular que recibían en Cantillana los penitentes que, con antifaz pero sin capirote, iban tras el paso del Sepulcro en el cortejo del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad.

Receta de tortillitas de bacalao

Ingredientes:
½ Kg. de bacalao salado
8 huevos
8 cucharadas de pan rallado
1 patata cocida con piel
3 dientes de ajos
Una ramita de perejil
Aceite de oliva para freír

Elaboración:
Poner a desalar el bacalao el día antes en agua, cambiándola cada 3 ó 4 horas. Una vez desalado, desmenuzar y reservar.

Cocer la patata bien limpia con su piel y todo en agua salada. Una vez cocida, escurrir y hacer un puré con un tenedor. Este es el secreto de las tortillitas de La Peña para que estuviesen siempre tiernas y esponjosas.

En un lebrillo, cascar los huevos y batir. Añadir los ajos muy picaditos, el puré de la patata, el bacalao y el perejil. Ir amasando y añadiendo conforme vaya pidiendo el pan rallado, hasta que nos quede una masa más o menos consistente aunque algo "flojita" y homogénea.

Poner a calentar abundante aceite de oliva y freír bolas de la masa echadas al aceite con la ayuda de una cuchara, hasta que queden bien doradas, escurrir bien en un papel secante y servir.

LA ENTRADA TRIUNFAL DE CRISTO EN JERUSALÉN

Tradición histórico-artística de un misterio cantillanero

Texto de José María Naranjo Ortiz

La Pasión de Cristo se ha convertido desde los orígenes del Cristianismo en uno de los temas más representados de la Historia del Arte universal. Aunque el ciclo pasionista se inicia con el momento del Prendimiento y culmina con la Crucifixión, normalmente se suelen acoplar algunos hechos precedentes y posteriores a los mencionados. Entre ellos podemos mencionar la Entrada en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes del templo o la santa Cena. Nos centraremos aquí en el pasaje de la Entrada en Jerusalén, por ser uno de las más reproducidos a lo largo de los siglos.

La escena de la Entrada de Cristo en Jerusalén aparece narrada por todos los evangelistas: san Mateo (21, 1-11), san Marcos (11, 1-10), san Lucas (19,

Fig. 1. Sepulcro de Junio Baso (s. IV)

29-44) y san Juan (12, 12-19). La narración de los tres primeros concuerda en la mayoría de los aspectos descritos, pues todos mencionan cómo Jesús pide a dos discípulos que recogieran el asno sobre el que se iba a montar para llegar a Jerusalén desde Betania. No obstante, san Mateo es el único que especifica que se trataba de «una borrica y con ella el pollino», por ello veremos en muchas representaciones del pasaje evangélico a estos dos animales. Por otra parte, los Evangelios canónicos también relatan que los habitantes de Jerusalén les recibieron cantando «Hosanna». De otro lado, el Evangelio apócrifo de Nicodemo completa la narración de este pasaje añadiendo que «los hijos de hebreos» portaban ramas en las manos y extendían sus ropas sobre el camino alfombrado de palmas[1]. Cabe destacar en este sentido que en la mayoría de las representaciones artísticas de la Entrada en Jerusalén, la palmera con un niño encaramado a ella es un elemento iconográfico fundamental. Asimismo, la representación de niños puede deberse a una traducción literal del Evangelio de Nicodemo cuando dice los «hijos de hebreos» (*pueri hebraeorum*), ya que eran llamados así hasta los treinta años de edad[2]. Esto se extrae del pasaje de Jeremías, 1, 6: «Y dije: ¡Ah, Señor, Yavé!/ He aquí que no sé hablar, /pues soy un niño». El conjunto de testimonios nos hace ver una entrada humilde, pero mesiánica y triunfal, que ya se había predicho en las Escrituras: «¡Exulta sin freno hija de Sión, grita de alegría hija de Jerusalén! He aquí que viene a ti tu rey: justo él y victorioso, humilde y montado en un asno…» (Zac 9, 9-10).

Si queremos iniciar un breve recorrido por las representaciones artísticas de este pasaje, debemos empezar por el sarcófago de Junio Baso (fig. 1)[3], pues contiene un relieve de este tema cristiano, considerado el más antiguo de la Historia del Arte. Se trata de la tumba del cónsul romano Junio Basso, fallecido en el año 359, que se conserva en los Museos Vaticanos de Roma. En el dintel de este sarcófago hay una inscripción que cuenta que Basso fue un prefecto de la ciudad y que recibió el bautismo en su lecho de muerte. El frontal del sarcófago está dividido en dos frisos horizontales y cinco registros por cada friso separados por columnillas. En este sarcófago, fechado hacia la mitad del siglo IV, las figuras siguen el canon del arte grecolatino, pero protagonizado por una iconografía cristiana con una finalidad principalmente catequética para la conversión del creyente. La representación que nos interesa es la que aparece en el centro del piso inferior: la Entrada de Cristo en Jerusalén. La escena es simple y reducida en cuanto a personajes, pues aparecen Jesús montado en el asno, el hombre que extiende su túnica y un personaje subido a un árbol. Se puede colegir de esta pieza un mensaje simbólico de Cristo como «nuevo Señor», evocando la iconografía imperial romana de las entradas triunfales en las ciudades y al insigne recibimiento por parte de los habitantes.

Por otra parte, en las artes suntuarias también ha sido plasmado el pasaje de la Entrada en Jerusalén como podemos ver en la Arqueta de san Felices, fechada a finales del siglo XI y que se encuentra en el Monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla, en España[4]. Se trata de una caja rectangular realizada en madera, marfil y plata sobredorada, para albergar los restos de san Felices (433-520), un eremita que vivió en los Riscos de Bilibio y que fue el maestro de san Millán de la Cogolla. Lo más interesante es el conjunto de placas de marfil con representaciones de distintos pasajes de la vida de Jesucristo. En la tapa de la arqueta se reproduce la Entrada en Jerusalén, con los elementos principales para identificar este pasaje evangélico: la figura de Cristo sobre el asno, acompañado de dos apóstoles (uno de los cuales se puede identificar con san Pedro por llevar las llaves), varios personajes con ramas y la simbólica palmera.

Fig. 2. Fresco de la capilla Scrovegni, obra de Bondone (s. XIV)

Esta pieza corresponde al Románico pleno, como delata la representación de multitud de figuras, sin dejar apenas espacio libre, las cuales se caracterizan por tener rostros alargados, ojos saltones y manos grandes, según se observa en la diestra de Cristo, en actitud de bendecir. Este era un rasgo característico del Románico para mostrar la divinidad del representado. Igualmente, se aprecia cierta esquematización en las ramas, la palmera y las vestimentas de las figuras. Por otro lado, es interesante la recreación de arquitecturas enmarcando la escena que, como veremos en otras obras artísticas, es habitual en la representación de este pasaje para figurar la ciudad de Jerusalén. En este caso, encontramos dos torres casi idénticas estructuralmente que Sáenz Rodríguez compara con unas similares presentes en el relieve de

1 L. Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento (Iconografía del Arte Cristiano)*, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 412-414.

2 *Ibídem*, p. 415.

3 M. Leal Lobón, «El primer arte cristiano. El sarcófago de Junio Basso», *Isidorianum*, vol. 20, 39 (2011), pp. 517-552.

4 G. Ruiz Zapatero, *El poder del pasado. 150 años de arqueología en España*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2017, p. 150.

Fig. 3. Palmesel germánico (s. XV)

la incredulidad del claustro de santo Domingo de Silos[5], un ejemplo capital del Románico pleno español y coetáneo a la pieza que tratamos.

En el ámbito pictórico podemos mencionar la obra que realizó Giotto di Bondone entre 1302 y 1305 para la capilla Scrovegni en Padua[6]. Es una pintura al fresco que forma parte de una serie de 36 escenas que narran la vida de Cristo, la Virgen, san Joaquín y santa Ana. Dicha pintura pertenece al estilo italogótico y es una de las más representativas del Trecento italiano (fig. 2). Aparece Jesucristo bendiciendo con su mano derecha, montado sobre un burro y acompañado por los apóstoles. A la derecha vemos a un numeroso grupo de personas expectantes recibiendo a Cristo en la entrada de la ciudad, unos agitando ramas de olivo, otros desvistiéndose para ofrecer sus ropas para alfombrar el paso del Mesías y otro personaje extendiendo su túnica en el suelo. Por otro lado, destacan en el fondo azul del paisaje algunos personajes subiendo a los árboles para presenciar la llegada de Jesucristo. Esta obra es de gran relevancia, ya que representa acertadamente los testimonios evangélicos de la Entrada en Jerusalén y además porque en ella vemos las innovaciones pictóricas de Giotto, que van anunciando esa transición desde arte medieval al arte renacentista, como por ejemplo la captación psicológica de los personajes, la representación espacial a través de la superposición de las figuras o la gradación cromática por la incidencia de la luz natural.

Por otro lado, las primeras esculturas de bulto creadas para la representación de esta escena se simplificaban con la figura solitaria de Cristo a horcajadas sobre el asno, sin acompañamiento de otros personajes. Este es el caso de los Palmesel ('asnos de palma') [fig. 3], unas imágenes destinadas al culto procesional datadas desde finales del siglo X y que se documentan la mayoría en Alemania, Alsacia, Suiza e incluso el norte de Italia. Actualmente, se conservan ejemplos más tardíos sobre todo de los siglos XIV y XV. Su función era presidir la procesión del Domingo de Ramos, denominadas allí como *Palmsonntagsprozession*, con la finalidad de recrear simbólicamente la entrada en la ciudad santa y así los fieles pudieran revivir este momento como lo narran los Evangelios. Esta idea proviene de la literatura medieval, principalmente de la obra *Meditationes Vitae Christi*[7], un texto religioso del siglo XIV en el que se invita a los fieles a ser partícipes de los momentos de la vida y Pasión del Salvador.

En algunas ocasiones el obispo personificaba al propio Cristo, seguido de sus acólitos; pero en la mayoría de los casos se recurría a una imagen de Jesús sentado a horcajadas sobre un asno real o sobre un burro de madera pintada y montado sobre ruedas. Para ejecutar estas obras se empleaban distintas maderas como el tilo, el pino, el abeto o el haya. Por su parte, el carro o la base de la escultura podía contar con una abertura en la parte delantera para remolcar dichas andas. El itinerario que realizaba solía ser de una iglesia a otra, siendo los fieles quienes tiraban del Palmesel para expiar sus pecados. Además, los niños también tenían un especial protagonismo, ya que se permitía montarlos por grupos en la grupa, justo detrás de la imagen de Cristo.

Sin embargo, la Reforma los marcó como símbolos de idolatría y rechazó el hecho de introducir animales en las iglesias, por lo que su desaparición fue cada vez a más, llegando a ser quemados y arrojados a ríos o lagos como el Palmesel de Zurich en 1521. En el siglo XVIII, esta procesión llegó a prohibirse en Austria por el emperador José II. Estos hechos ocasionaron la desaparición casi total de estas esculturas para la escenificación de la Entrada en Jerusalén, siendo muy escasos los lugares donde se conserva su funcionalidad original. No obstante, la idea del Palmesel[8] germánico se difundió por Europa y llegó a Francia con la denominación de *Rameaux* y a España con los apelativos de Borriquitas o Pollinitas, aunque en

5 M. Sáenz Rodríguez, «El primer románico en La Rioja durante el esplendor del Reino de Nájera-Pamplona (1000-1076)», en J. I. de la Iglesia Duarte, coord., *García Sánchez III «el de Nájera», un rey y un reino en la Europa del siglo XI*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, pp. 441-442.

6 E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, Ciudad de México, Diana, 1995, pp. 201-202.

7 «Los Palmesel en territorio germánico». Recuperado de https://www.lahornacina.com/curiosidadesalemania4.htm.

estos países el carácter procesional es posterior en el tiempo y se completaban con figuras secundarias.

Otro ejemplo artístico sobre esta temática lo podemos ver en la Catedral de Sevilla, concretamente en el tímpano de la Puerta de las Campanillas (fig. 4). Este relieve fue realizado entre 1521 y 1522 en barro cocido por Miguel Perrin[9], escultor francés que trabajó para la Catedral de Sevilla, donde destacan sus relieves de las portadas del Perdón y de los Palos. El programa iconográfico de esta portada se vincula con la procesión de palmas que organizaba la Catedral de Sevilla a comienzos del siglo XVI, cuando el sermón del Domingo de Ramos tenía lugar en el antiguo Corral de los Olmos y la procesión entraba al templo por esta puerta de acceso a él. Por este motivo vemos representada en el relieve una capilla musical catedralicia entonando el *Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor*. Se buscaba así que los fieles vincularan la liturgia de la catedral con una alegoría de Jerusalén.

Volvemos a ver la iconografía tradicional de este pasaje, aunque destaca el fondo, prácticamente arquitectónico, pues vemos que las puertas de Jerusalén se corresponden con edificios contemporáneos del siglo XVI[10]. El paisaje natural se restringe a la palmera con Zaqueo y otro árbol donde vemos un niño. Técnicamente, Perrin desarrolla gradualmente los volúmenes desde el fondo hasta el primer plano, en el que únicamente tres personajes son exentos: san Pedro, el personaje arrodillado y su acompañante.

El misterio de la Borriquita de Cantillana es una composición escultórica cuyos personajes y escenografía beben de toda una tradición iconográfica que comienza en época paleocristiana y llega hasta nuestros días pasando por la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco o la imaginería procesional contemporánea

Por otro lado, los pasos procesionales de Semana Santa se convierten en uno de los ejemplos más importantes que escenifican la Entrada en Jerusalén. En primer lugar, hablaremos de *La Borriquilla* de la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid (fig. 5)[11]. Se trata de un conjunto de especial relevancia en la Semana Santa vallisoletana, pues es el único conjunto procesional que se conserva del siglo XVI. El conjunto se conforma por ocho figuras: Cristo sobre el asno, un pollino, tres apóstoles tras el Señor y otros tres personajes recibiéndolo en Jerusalén. Entre las curiosidades iconográficas de este paso, llama la atención la vestimenta de las tres figuras que aparecen en la delantera arrojando mantos al paso del Señor: estos aparecen con indumentaria propia del siglo XVI, con botas, calzas y jubón. Los tres discípulos que aparecen tras Cristo llevan

8 L. Réau, *Iconografía de la Biblia*..., op. cit, pp. 415-416.

9 T. Laguna Paúl, *Miguel Perrin. Imaginero de barro*, Sevilla, Diputación Provincial (Colección Arte Hispalense), 2022, pp. 146-148.

10 T. Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla (1517-1552)», en J. Lugand, dir., *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV-fin XIX siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires, 2012, p. 154.

11 «Cofradía de la Santa Vera Cruz. La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén "La Borriquilla"». Recuperado de http://artevalladolid.blogspot.com/2014/04/cofradia-de-la-santa-vera-cruz-la.html.

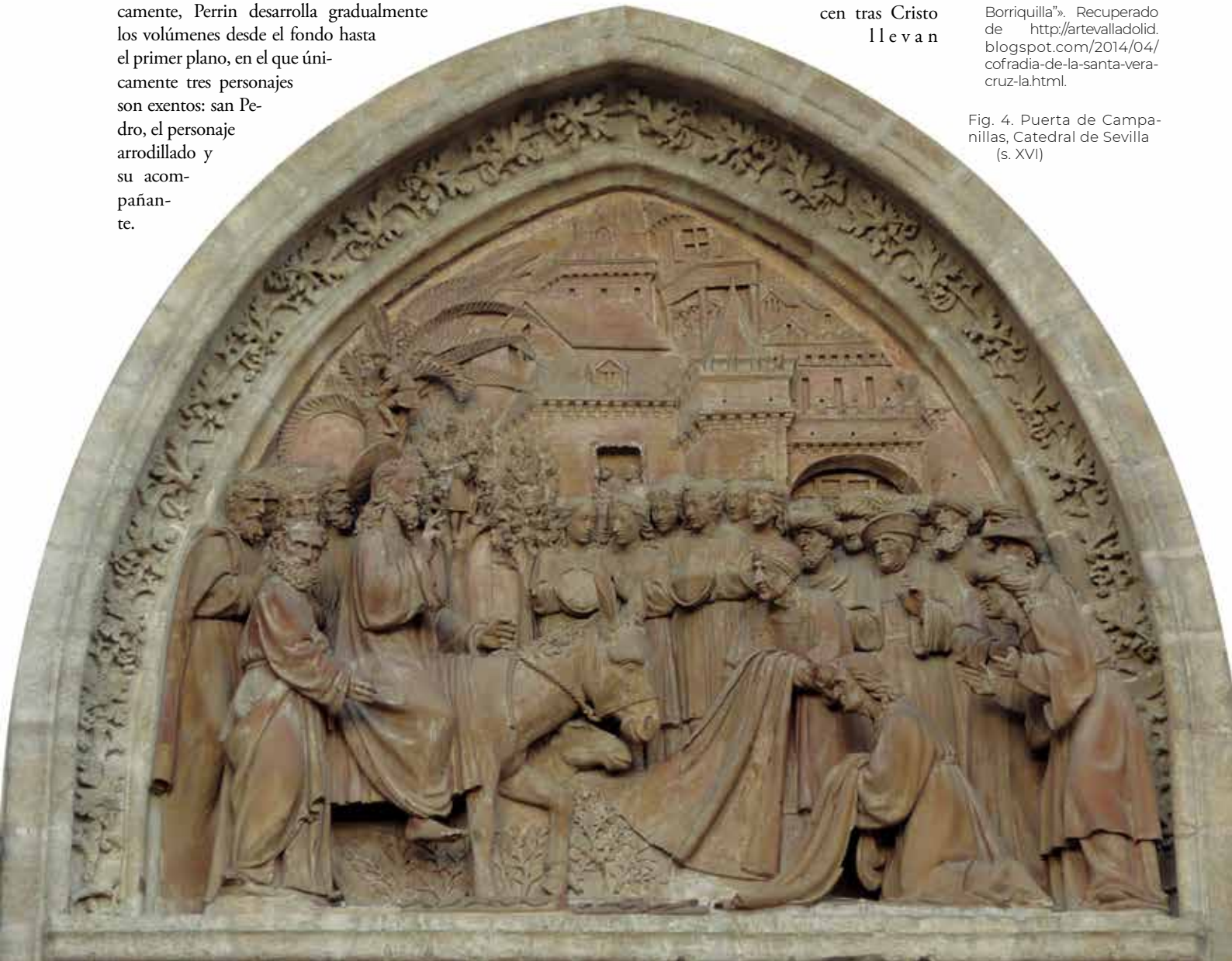


Fig. 4. Puerta de Campanillas, Catedral de Sevilla (s. XVI)

Fig. 5. Misterio procesional de la Sagrada Entrada de Valladolid (s. XVI)

manto y túnica, además de las palmas en sus manos. Respecto a la autoría y cronología de estas esculturas, Parrado del Olmo ve muchas características propias del Manierismo berruguetesco, concretamente de uno de sus discípulos, Francisco Giralte, quien las pudo realizar entre 1542-1550. Nos encontramos ante uno de los conjuntos procesionales de este pasaje más antiguos y peculiares de España.

Sin olvidar la importancia de misterios procesionales de la Sagrada Entrada como los de Cabra o Úbeda, comento ahora el caso sevillano. La Cofradía de la Entrada en Jerusalén se funda en el último tercio del siglo XVI, fusionándose con la del Amor en 1618[12]. En el primer paso de esta corporación vemos a Cristo sedente sobre el asno. Se trata de una imagen de candelero anónima del siglo XVII, atribuida al círculo de Pedro Roldán. Este aparece sosteniendo con la mano izquierda las bridas del asno, mientras que con la mano derecha está bendiciendo. Aparecen acompañándolo los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, siendo las dos primeras obras anónimas atribuidas también a la escuela roldanesca, mientras que la última fue realizada por Castillo Lastrucci en 1935. Completan la escena la figura de Zaqueo, representado como un niño en la palmera y datado en el siglo XVII, dos niños hebreos realizados por Juan de Astorga en 1805 y, por último, una mujer y una niña, obras del artista contemporáneo Fernando Aguado que se incorporaron en 2014 y que vinieron a sustituir unas anteriores de Juan de Abascal, de los años 70.

Este misterio de *La Borriquita* ha tenido varios cambios a lo largo de los siglos. En el siglo XVIII contaba con recreaciones arquitectónicas, como una muralla con la puerta santa. En 1808 se lleva a cabo un cambio en el paso, pues se sustituye la muralla por la incorporación de un arco a modo de entrada de la ciudad por la que atravesaba el cortejo[12]. Se trata de un elemento icónico en las representaciones de este pasaje, como hemos visto en otras obras artísticas anteriores, donde encontramos comúnmente algunas arquitecturas que ayudaban a comprender con mayor facilidad el momento representado y, en este caso, por ser un paso procesional, enriquecía el conjunto escenográfico y teatral.

A pesar de no contar con testimonios gráficos de la disposición original de las esculturas, las fotografías más antiguas nos muestran a Cristo en el centro, seguido por los apóstoles, y varias figuras en la delantera alfombrando el camino con sus ropas, como narran los Evangelios. Esta posición fue alterada por Juan de Abascal en los años 70, adelantando la ubicación del Cristo a la parte delantera del paso, quedando el resto de figuras a los lados y detrás[14].

En 2014 Fernando Aguado, en un intento de recuperar la antigua disposición, vuelve a colocar a Cristo en el centro, quedando en la parte delantera varios niños y la mujer hebrea que él mismo realizó, extendiendo su manto. En la parte trasera, se ubican los apóstoles con las palmas y la palmera con la popular figura de Zaqueo con su hacha. Se convierte así en un importantísimo conjunto procesional además de por su valor histórico-artístico, por su influencia en hermandades homónimas contemporáneas que lo toman como referente.

En Cantillana es la Agrupación Parroquial de la Sagrada Entrada en Jerusalén la que abre los cortejos procesionales de la Semana Santa. Sus primeros pasos se dieron en 2001 con la bendición de la imagen titular, realizada en madera de cedro por Juan Antonio Blanco Ramos[15]. La imagen representa a Cristo sobre la borriquita, bendice con su mano derecha y con la izquierda dirige las riendas de la cabalgadura. En 2002 salió por primera vez la imagen en solitario y a partir del año 2003 fueron incorporándose figuras años tras año, hasta completar el misterio que podemos ver en la actualidad. Jesucristo se dispone en la delantera del paso, quedando el resto de figuras a los lados y detrás del mismo. Esta disposición estaría influenciada por la que tuvo hasta 2014 el misterio de la Borriquita de Sevilla y que tomaron como referente la mayoría de hermandades de la Entrada en Jerusalén de muchas localidades. Junto a Cristo, podemos ver una pollina pequeña y las figuras de niños que lo reciben con palmas y ramas de olivo. Los apóstoles Juan, Pedro y Santiago aparecen en la trasera del paso, como viene siendo habitual en la iconografía histórica de este pasaje, al igual que la figura de Zaqueo en la palmera. Por último, destaca por su ternura la mujer hebrea, que señala la figura de Cristo mientras dirige la mirada al hijo que tiene en sus brazos, con esa intención de mostrar al niño la llegada del Mesías. Aquí podemos concluir este recorrido histórico, desde la primera representación iconográfica de este pasaje evangélico en el siglo IV hasta un conjunto procesional contemporáneo del siglo XXI, que recorre triunfalmente las calles de nuestro pueblo el Sábado de Pasión, despertando la emoción de los niños cantillaneros.

12 F. González de León, *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre de luz, fundadas en la ciudad de Sevilla* [1852], Sevilla, Giralda, 1994, p. 33.

13 J. Bernales Ballesteros, «La evolución del paso de misterio», en VVAA, *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1985, p. 102.

14 J. M. González Gómez, J. Roda Peña, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1992, p. 125.

15 J. Reina Hidalgo, «El misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén», *Tiempo de Pasión. Revista de la Semana Santa de Cantillana*, 11 (2005), pp. 11-12.

(Página siguiente)
El paso de la Sagrada Entrada en Jerusalén de Cantillana en la procesión del Sábado de Pasión.
Foto: Antonio Miguel Barrera Ramón

VERA EFIGIE

RETABLOS CERÁMICOS DE LA SEMANA SANTA DE CANTILLANA

Santísimo Cristo de la Misericordia, Santa María de la Caridad y Santa Ángela de la Cruz

Texto de Luis Manuel López Hernández

La congregación que es fruto de la fusión en 1978 de la Hermandad del Santísimo Sacramento (instituida en 1561) y la entonces reciente Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Misericordia, encargó en el año 2006, coincidiendo con el 50 aniversario de la fundación de la de penitencia, un monumental retablo de cerámica vidriada para ubicarlo en la fachada de la Iglesia Parroquial, donde está canónicamente establecida; este retablo es obra de quien firma estas líneas.

Realizado en dos fases, con un margen de quince años de diferencia, están representados en este mural todos los titulares de la hermandad. A la primera fase, realizada en 2006, corresponde la parte central con forma rectangular rematada por un gran medio punto. En ella aparece la imagen del crucificado de la Misericordia cobijado por un pabellón real con bambalinas y cortinajes que separan sendos angelotes mostrando la escena cénit de la Misericordia de nuestro Señor. Otros dos angelotes tenantes con dos atributos de la pasión, la lanza y el hisopo, portan a la vez dos cartelas en las que se representan alegorías del amor y de la misericordia divinos: el Cordero Inmaculado, trasunto de Cristo inmolado, y el enigmático pelícano, que alimenta a sus crías con su propia sangre. Estos ángeles se sientan a ambos lados de la cruz sobre dos paños con los colores eucarísticos: el rojo y el blanco.

El Santísimo Cristo de la Misericordia se muestra tal como lo representa la imagen que Castillo Lastrucci realizó en 1957 y se venera en su altar de la parroquia cantillanera, según la iconografía con la que estamos acostumbrados a verlo, es decir, sin potencias ni corona de espinas. En la parte superior del pabellón, otros dos ángeles portan este atributo (la corona de espinas) y un corazón llameante, emblemas heráldicos de la cofradía penitencial junto con la cruz del propio crucificado y la Eucaristía, representada en el cáliz con la sagrada forma que corona el pabellón real, de manera que la propia distribución de estos elementos heráldicos es una plasmación y homenaje al escudo y símbolos de la institución, a los que se suma el propio lema de la misma, que no es otro que la cita bíblica en latín *Dives in Misericordia* ('Rico en Misericordia') que puede leerse en la bambalina del regio pabellón.

En una ménsula o repisa inferior se vuelven a recoger estos escudos, junto a la leyenda del nombre completo actual de la Archicofradía, ampliado precisamente en la fecha de ejecución de este retablo cerámico con el insigne título de real que con motivo de la efemérides fundacional le fue otorgado por Juan Carlos I, rey de España. Para reforzar este vinculado real, se añadió, ya en la segunda fase, rematando el medio punto central, una gran corona real, realizada en forja, que timbra todo el conjunto.

Esa segunda fase es la que se ejecuta en 2021 y sirvió para incorporar la representación de los otros titulares de la cofradía penitencial, coincidiendo con el 50 aniversario de la bendición de la imagen de la titular mariana, Santa María de la Caridad. Para esta efemérides, celebrada el 8 de diciembre de 2021, la hermandad encarga completar este retablo externo introduciendo a la Dolorosa, obra de Buiza, que fue bendecida en 1971 en la Solemnidad de la Inmaculada Concepción. Para ello se idearon dos hornacinas laterales que escoltasen el medio punto originario, en las que se representarían a la derecha del Cristo la mencionada imagen de la Virgen, y a la izquierda a la también titular de la cofradía, santa Ángela de la Cruz.

La Virgen de la Caridad se representa vestida de hebrea con los colores inmaculistas, el blanco y el azul, y la santa, según la imagen de esta que se venera en el interior del templo, obra asimismo de quien suscribe. Estas hornacinas laterales siguen un diseño arquitectónico que se completa con la ornamenta-

ción de cabezas aladas y escudetes con las palabras en latín *Charitas* ('Caridad') sobre la Virgen y *Humilitas* ('Humildad') sobre la imagen de la santa sevillana. Se completan con otro tipo de ornamentación en relieve de terracota formada por ménsulas, guirnaldas y dos grandes perindolas mecheros con sendas llamas simbólicas de la memoria y del amor. Bajo las hornacinas, unas cartelas de cerámica vidriada plana ostentan las leyendas «Ave María Purísima, 8 de diciembre 1971-2021», debajo de la Dolorosa, y «Nuestra patria es la cruz» y las fechas de beatificación y canonización: 1982 y 2004, bajo santa Ángela.

Este azulejo monumental es todo un homenaje a los titulares, imágenes, emblemas, símbolos y espíritu de esta Archicofradía Sacramental con tanta historia y significación en nuestro pueblo

Foto: Estudio Imagen

Este gran retablo cerámico es todo un homenaje a los titulares, imágenes, emblemas, símbolos y espíritu de esta Archicofradía Sacramental con tanta historia y significación en nuestro pueblo, como así quiso demostrar su propio ayuntamiento ese 8 de diciembre en que quedó finalmente culminado y doblemente bendecido, otorgándole a la que es la institución religiosa local más antigua la Medalla de oro de la villa. Así, desde el amplio testero lateral de nuestra parroquia que da a la calle Iglesia, muy cerca del Sagrario, donde está realmente presente en el Santísimo Sacramento del Altar, Jesucristo crucificado abriendo sus brazos en la cruz por nuestra salvación, bendice a Cantillana y derrama su Caridad y Misericordia infinitas.

IN ICTU OCULI

La Purísima en el paso del Consuelo

Texto de Yedra López Ríos

Sobre esta delicada imagen existe una creencia casi legendaria que ha transmitido la tradición oral de Cantillana. Cuenta esa popular y piadosa tradición cantillanera que toda joven que limpie la entrañable imagen de la Inmaculada termina encontrando pareja o que, en el caso de que ya la tuviera, se unirán en santo matrimonio. Por este motivo no es extraño ver durante los montajes de la Hermandad del Consuelo a numerosas muchachas que se acercan y cariñosamente limpian la pequeña efigie, depositando en ella su ruego y esperanza.

Comienza una nueva Cuaresma y con ella, regresan los preparativos que anuncian la Semana Santa. Como suele ser habitual, son muchos los que desinteresadamente están dispuestos a colaborar en las distintas labores en los montajes para engalanar los cultos y las salidas procesionales de las hermandades cantillaneras. En ese alegre trajín de la priostía se prepara con gran esmero la Inmaculada que acompaña en la calle de su paso de palio a la Virgen del Consuelo. Se trata de una imagen de la Virgen María de 46 centímetros de alto, ejecutada en torno a 1965-1967, repujada en alpaca plateada en su mayor parte, a excepción de la cabeza, las manos y la cabeza de ángel que reposa a sus pies, todas ellas talladas en marfil. Se encuentra alzada por una pequeña peana toda ella adornada con motivos florales, sobre la que descansa una media luna en la que se apoya la imagen mariana, como elemento propio de la iconografía inmaculista. Vestida con una rica túnica pródigamente ornamentada con flores y envuelta en un agitado manto, María une sus manos a la altura del pecho. Aparece coronada de estrellas por influencia del texto del *Apocalipsis* que tanto contribuyó a la fijación de este modelo iconográfico allá por el Barroco.

Sobre esta delicada imagen existe una creencia casi legendaria que ha transmitido la tradición oral de Cantillana. Cuenta esa popular y piadosa tradición cantillanera que toda joven que limpie la entrañable imagen de la Inmaculada termina encontrando pareja o que, en el caso de que ya la tuviera, se unirán en santo matrimonio. Por este motivo no es extraño ver durante los montajes de la Hermandad del Consuelo a numerosas muchachas que se acercan y cariñosamente limpian la pequeña efigie, depositando en ella su ruego y esperanza.

Esta Inmaculada se ha venido atribuyendo popularmente al escultor Francisco Buiza Fernández, por lo que dataría aproximadamente de finales de la década de los sesenta o principios de los setenta. El escultor carmonense realiza también en estos años la imagen de Santa María de la Caridad para la Hermandad Sacramental de la Misericordia. Aunque es un dato que se ha ido transmitiendo oralmente entre los vecinos de Cantillana, no ha aparecido hasta el momento documento alguno que arroje luz a su autoría.

No es esta la única hipótesis que se baraja en cuanto a su encargo y realización. Para esa otra teoría que paso

explicar, debemos partir de un acontecimiento clave ocurrido en el año 1964: la coronación canónica en Sevilla de la Esperanza Macarena. En este mismo año y por influencia de dicha coronación, se celebran en Cantillana dos coronaciones públicas populares: la de la Virgen de la Soledad en la puerta de su ermita el Viernes de Dolores y prácticamente una semana después, la de la Virgen del Consuelo en la Plaza del Llano la tarde del Jueves Santo.

Se ejecuta por ello una nueva corona para la Virgen de la Soledad, obra del orfebre José Jiménez Jiménez. En esta presea, que desgraciadamente fue sustraída a la hermandad en la década de los noventa, podíamos ver de nuevo la inclusión de pequeñas piezas de marfil tallado, en este caso a modo de querubines. Esas piezas fueron realizadas por el taller del escultor Rafael Barbero Medina, concretamente por su oficial Francisco Sierra Camas, según el testimonio oral de su hermana Rosario Sierra Camas. Francisco Sierra Camas, natural de El Coronil, termina asentándose en Cantillana junto a su familia cuando ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y su padre consigue un empleo en la barrería. Su trabajo estará por ello ligado a nuestro municipio. Entre sus obras podemos mencionar el Niño de la Virgen del Rosario de Brenes; existe también una atribución que le asigna la autoría de la imagen de María Auxiliadora de la parroquia de Cantillana (dato que podría concordar con la estancia profesional de Sierra Camas en los Talleres de los Salesianos de la Trinidad, de Sevilla).

Pocos años después de la realización de dicha corona, la Hermandad de Nuestra Señora del Consuelo se enfrenta a un gran proyecto, como es la renovación del paso de su titular. Teniendo en cuenta que dicha renovación es llevada a cabo por el ya mencionado taller de Jose Jiménez y que la imagen de la Inmaculada fue realizada en ese contexto, planteamos la hipótesis de que fuese el mismo equipo que unos años atrás realizara la corona para la Patrona, los encargados de realizar la imagen motivo de este artículo. Es decir, que la parte repujada de la Inmaculada del Consuelo se deba a Jiménez y las partes en marfil, al taller de Barbero, por lo que es posible que también interviniera en ellas Francisco Sierra Camas, como ya hizo en la corona de la Soledad. Nos parece una hipótesis verosímil debido a los paralelismos existentes entre ambos trabajos tanto en estética como en proximidad temporal y también por la relación de colaboración artística constatada entre los dos talleres.

Todas estas aportaciones nos acercan más a conocer a la dulce imagen que acompaña cada Jueves Santo a Nuestra Señora del Consuelo y que desde hace décadas guarda el anhelo de jóvenes cantillaneras que confían en ella su deseo de hallar el amor. Se convierte por ello en testimonio de fe a Dios y a María Santísima en su Inmaculada Concepción, manteniendo así viva una devoción histórica de nuestro pueblo y demostrando de nuevo cómo la tradición popular juega un papel fundamental en la conceptualización de nuestra singular Semana Santa.

Imagen de la Inmaculada que acompaña a la Virgen del Consuelo en su paso de palio cada Jueves Santo

CAPIROTES

Texto de Carlos Blanco Tirado

Foto: Estudio Imagen

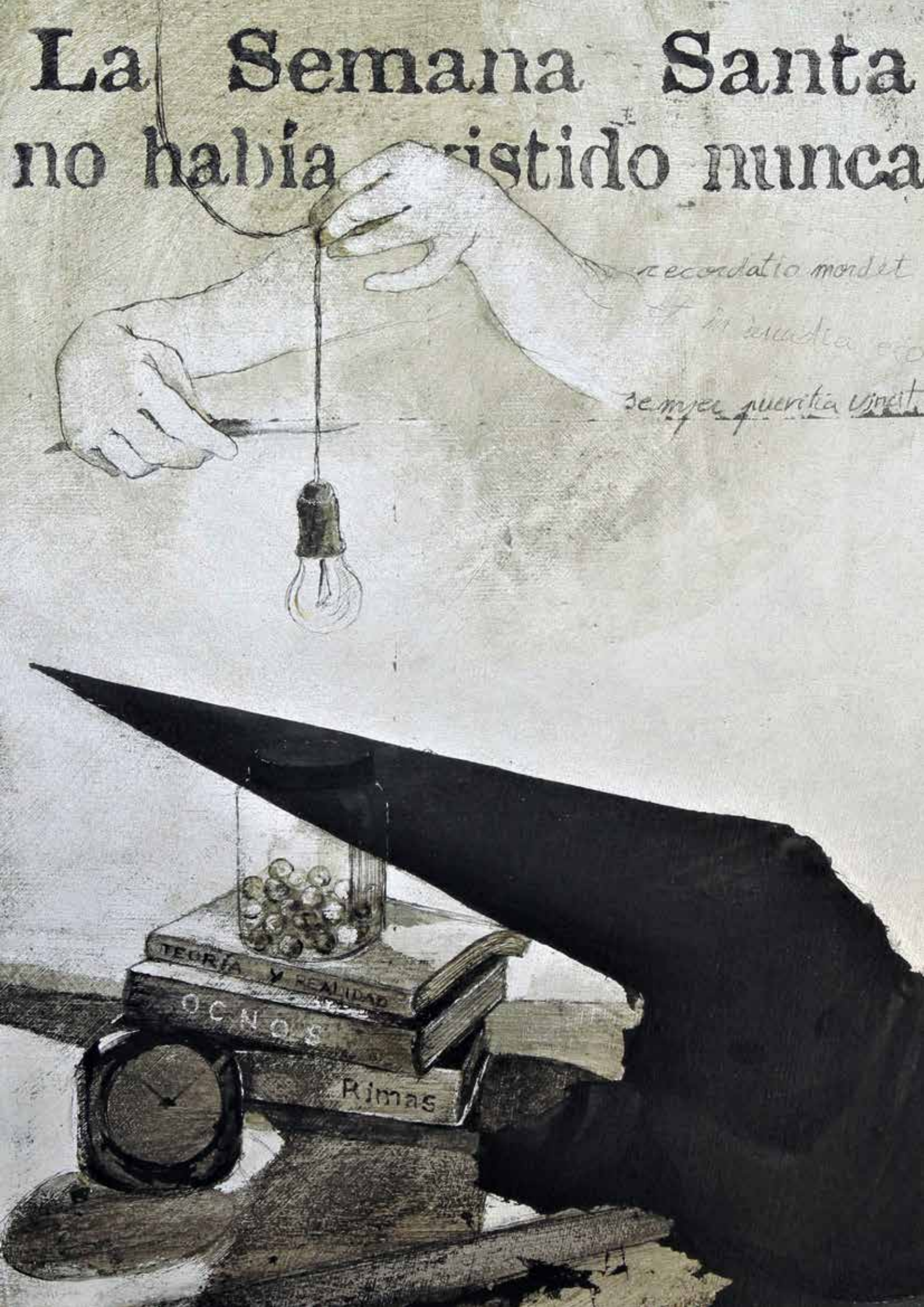
En la intimidad de esa dichosa cárcel de tela, viendo el mundo sin ser visto, desde el misterio del anonimato, el nazareno ha de caminar hacia su interior

(Página siguiente)
Vanitas.
La diagonal de un negro capirote, símbolo del hábito penitencial, cruza los territorios en los que mora la Semana Santa: infancia, nostalgia, tiempo, memoria... Cernuda, Bécquer y Nuñez de Herrera testifican esa amalgama de tradición y filosofía.
Ilustración: José Naranjo Ferrari

El ser humano se equivoca, se equivoca y mucho, a veces puede llegar a meter la pata hasta límites insospechados. Algo así les ocurrió hace unos años a los periodistas de la todopoderosa BBC que emitieron un reportaje en el que confundieron a los nazarenos de la Hermandad de San Gonzalo con los miembros del Ku-Klux-Klan, el grupo supremacista blanco y criminal estadounidense. No había sido la primera vez que se producía esta confusión y por desgracia, me temo que no será la última. Resulta muy curioso, pues aunque pueda parecernos una aberración, no es del todo tan descabellado ni disparatado, teniendo en cuenta que algunos historiadores apuntan a que fue el propio grupo xenófobo y racista quien copió en la década de los años veinte del siglo pasado el atuendo a la Hermandad de los Negritos. Ver para creer: el hábito de penitencia de una hermandad fundada por las propias víctimas de la esclavitud africana, ultrajado y degradado por sus propios verdugos. Pero también hemos visto en muchísimas ocasiones el hábito de nazareno en un contexto muy diferente al de la Semana Santa, como por ejemplo protagonizando películas, cortos y anuncios publicitarios. Desde aquí, reivindicamos la figura del nazareno como tal, única y exclusivamente cuando, motivado por cualquier circunstancia o menester, acude a hacer estación de penitencia como marcan las reglas de su hermandad. Con el ánimo de evitar futuras confusiones, os invitamos a continuación a conocer la historia y evolución del hábito de nazareno a lo largo de los siglos.

El hábito de penitencia o de nazareno no fue en su origen tal como lo conocemos hoy en día. Aún no se tiene muy claro con exactitud cuál es su procedencia, aunque todo apunta, según el historiador José Bermejo y Carballo, a que podemos encontrar su fuente en el ropaje penitencial usado en Italia por los conocidos como disciplinantes o flagelantes durante la Edad Media, aproximadamente en los siglos XIII y XIV, en procesiones de rogativas para implorar el cese de las epidemias de peste. Estos disciplinantes iban vestidos de un traje de lienzo basto blanco con el pecho y la espalda descubierta, una soga ceñida a la cintura, los pies descalzos y la cabeza cubierta con un capuz ajustado para no ser conocidos. En estas procesiones, estos disciplinantes se autoflagelaban la espalda de forma pública inspirándose en los pasajes bíblicos de la Pasión de Jesucristo, acompañaban a una cruz alzada o a un Cristo portado por un clérigo, junto con estandartes o lienzos pasionistas. A finales del s. XIV y durante el s. XV, estas prácticas cruzarían los Alpes para llegar a otros países como Francia, Países Bajos, Alemania y España, como respuesta a los brotes epidémicos o como desagravio ante la decadencia del estamento eclesiástico y el escándalo del Cisma de Occidente.

La Semana Santa no había existido nunca



Últimos nazarenos de la cofradía de María Santísima del Consuelo y San Juan Evangelista que preceden a su paso de palio tras subir la *Cuesta del Reloj*. Foto: Antonio Miguel Barrera Ramón

Para cuando comenzaron a surgir, en la Sevilla bajomedieval, estas hermandades con carácter penitencial, ya estaban plenamente implantadas las formas en las que debía llevarse a cabo tanto la disciplina como su atuendo. Sería precisamente en Sevilla donde al disciplinante se le empezó a llamar *nazareno*. Esta denominación deriva de la Archicofradía de Jesús Nazareno, conocida por todos como El Silencio, una corporación que tiene como el primero de sus títulos el de Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla. Aquellos hermanos realizaban su estación de penitencia vistiendo túnicas de angeo morado ceñida por una tosca soga, cubrían sus caras con cabelleras de cáñamo ajustadas por coronas de espinas y cargaban con cruces a imitación de Jesús Nazareno, de ahí su nombre.

Estas cofradías tuvieron un gran éxito y habitualmente contaban con muchos miembros, aunque no todos ellos se disciplinaban; de hecho, las reglas corporativas de muchas de ellas solían distinguir entre los hermanos de sangre (los flagelantes) y los hermanos de luz (los portadores de cera encendida). A lo largo del s. XVI, se empieza a ver cierto cuidado formal por el hábito o vestimenta penitencial propiamente dicha, como la calidad del tejido o la introducción de las primeras tonalidades. Aparecen así en algunas reglas corporativas tejidos como la lanilla, el tafetán, el vellón o el ruan. Quizás sea este último el que más ha perdurado en el tiempo. Respecto a los colores, además del blanco en diversas tonalidades, proliferaron en abundancia el negro o el morado, como hemos visto anteriormente.

Las primeras hermandades cuyos nazarenos comenzaron a emplear los capirotes altos parece ser que fueron las del Silencio y la Hiniesta. Según sus antiguas reglas, los penitentes de estas corporaciones lo usaban ya a mediados del siglo XVI. Este gorro puntiagudo o cucurucho de cartón servía y sirve para estilizar la figura y mantener la forma deseada del capuz de los nazarenos durante la procesión. Curiosamente, su origen está muy relacionado con la expiación de los pecados en la religión católica. Casi con total seguridad esta pieza rígida es herencia de la época de la Inquisición, cuyo tribunal colocaba a los condenados un capirote para señalarlos como reos y pecadores. Además, los capirotes inquisitoriales tenía pintadas figuras alusivas al delito cometido o al castigo, como podían ser las llamas del infierno.

Un buen número de hermandades sevillanas mantienen todavía las túnicas de ruan con alargada cola como hábito penitencial para sus nazarenos, siguiendo así el primitivo modelo de aquellos trajes penitenciales. De una túnica de amplio vuelo y sogas de esparto, según las descripciones del Abad Gordillo en el Siglo de Oro, el nuevo hábito nazareno pasó a quedar ajustado al talle con cinturón de esparto y recogerse en el brazo la alargada cola. Sin embargo, la evolución compositiva del atuendo resultó inevitable, después de que las medidas correctoras editadas contra el uso de determinadas prendas del hábito, en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen, así como la nueva mentalidad liberal del s. XIX, hubiesen restado funcionalidad al desarrollo del acto penitencial en la calle.

Así, una Real Cédula de 1777 prohibía que los penitentes se cubriesen el rostro en el transcurso de la procesión. Aquel dictamen lo hicieron cumplir escrupulosamente en Sevilla las autoridades eclesiásticas y civiles, aunque ermitieron alguna que otra concesión. Tras el Trienio liberal, las cofradías de la capital se llevaron varios años sin salir. Cuando retornaron, algunas como el Silencio, el Gran Poder o el Amor consiguieron la autorización preceptiva para que sus nazarenos pudiesen realizar la estación penitencial con el antifaz puesto. Por correlación, en poco tiempo quedaron autorizadas también las demás para que todos los nazarenos llevasen las caras tapadas con el antifaz.

Fue en 1856 cuando se planteó formalmente poder acortar la cola de las túnicas, gracias a la introducción de la capa. Esta nueva pieza suelta, abierta por delante, que los nazarenos llevaban sobre los hombros por encima de la túnica, facilitaba sobremanera el movimiento de quienes la vestían. La primera hermandad en aprobar su incorporación fue la Quinta Angustia, a la que en años posteriores seguirían otras hermandades como la Carretería, Montesión, la Sagrada Mortaja o San Isidoro. En 1888 se sumó a esta corriente renovadora la hermandad de la Macarena. Se solicitó autorización para que sus nazarenos pudiesen vestir capa de color blanco, según el diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Se trataba de una capa de lana completamente circular, fijada al cuello con un encaje de borlón, que lucía el escudo de la hermandad, bordado, a la altura del antebrazo izquierdo. El genial Rodríguez Ojeda consiguió unir la capa y el terciopelo en el hábito. Aquel diseño de capa creó un nuevo estilo que ha llegado hasta nuestros días, aunque con ciertas variaciones, siendo conocidas como capas macarenas o juanmanuelinas. A partir de 1914 se registra cierta irrupción en el uso de esta nueva prenda. Aquel año la incorporó la Hiniesta en los nazarenos que acompañaban el paso de palio.

Sería en el s. XIX cuando la figura del nazareno se convirtió en un icono imprescindible de la Semana Santa sevillana, popularizado en pinturas, litografías, grabados y postales que traspasaron las fronteras nacionales y universalizaron la fiesta mayor de Sevilla. Innumerables fueron los pintores y artistas que colocaron la figura del nazareno como exponente del costumbrismo andaluz y sevillano, tales como García Ramos, Bacarisas, Sorolla o Hohenleiter; este último dedicó parte de su obra a recrear la insólita uniformidad penitencial de los nazarenos de Sevilla.

Llegados a este punto y para concluir, conviene aclarar aquí nuevamente que una cosa es ser nazareno y otra muy distinta vestir su hábito para hacer cualquier otra cosa que nada tiene que ver con la estación de penitencia. La motivación para vestirse de nazareno es principalmente devocional y penitencial, pero no debemos desmerecer otras motivaciones muy valiosas que enriquecen nuestra Semana Santa y forman parte de su ADN. Es buena hora para invocar y poner en valor esas dos dimensiones de las que hablaba Chaves Nogales, el calibre espiritual de la túnica: la fe y la devoción; pero también el alcance de su significación social, como exteriorización colectiva de un orgullo de filiación y de un sentido de pertenencia:

> Esos miles y miles de penitentes que desfilan delante de los pasos con la cara tapada y el cirio apoyado en la cadera lo hacen por pura devoción o bien por un espíritu de solidaridad y emulación, cuyo origen no es la religiosidad verdadera, [...] sino una fórmula social que se basa en una vida de relación restringida a las auténticas relaciones vitales del individuo: el barrio en que vive, el tallercito donde trabaja, su parroquilla, sus vecinos, su calle, su familia, su taberna. Esto es la cofradía. La supervivencia de este pequeño mundo del barrio en que se mueve el cofrade es lo que mantiene la Semana Santa [...], y merced a la coacción de este ambiente se plantan el capirote y enarbolan el cirio los más tibios creyentes y hasta muy bien caracterizados ateos.

O como dijo el gran Núñez de Herrera: «todo acaba cuando el postrer nazareno se descalza las sandalias y las envuelve en el último número del *El Socialista*». Todo ello y más cabe en la Fiesta de las fiestas, que es la Semana Santa. Y es la túnica un buen símbolo de ese sincretismo. Revestido con la vestidura talar que lo asemeja a Cristo y con él lo identifica, el nazareno es partícipe de un sacrificio penitencial que a modo de catarsis y anagnórisis, purga sus pecados y lo conduce a la meditación sobre la Pasión salvadora y a reencontrarse consigo mismo. En la intimidad de esa dichosa cárcel de tela, viendo el mundo sin ser visto, desde el misterio del anonimato, el nazareno ha de caminar hacia su interior, ser consciente del poso centenario que reposa en su estación de penitencia, contemplar la grandeza heroica de los misterios pasionistas y, también, saberse depositario de una tradición tan sagrada que es capaz de sacralizar lo profano, convertirlo en una forma de vida y en un orgullo que llevamos recogido en el brazo con la cola de nuestra túnica.

Bibliografía

Colón, C., *El poder de las imágenes: iconografía de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Diario de Sevilla/Grupo Joly, 2009.

Chaves Nogales, M., *Semana Santa en Sevilla. Antología*, Sevilla, Almuzara, 2013.

Martínez Velasco, J., Curiosidades de la Semana Santa de Sevilla, Sevilla, Guadalturia, 2013.

Moreno, I., *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Libanó, 2001.

Núñez de Herrera, A., *Sevilla: teoría y realidad de la Semana Santa*, Sevilla, Mediodía, 1934.

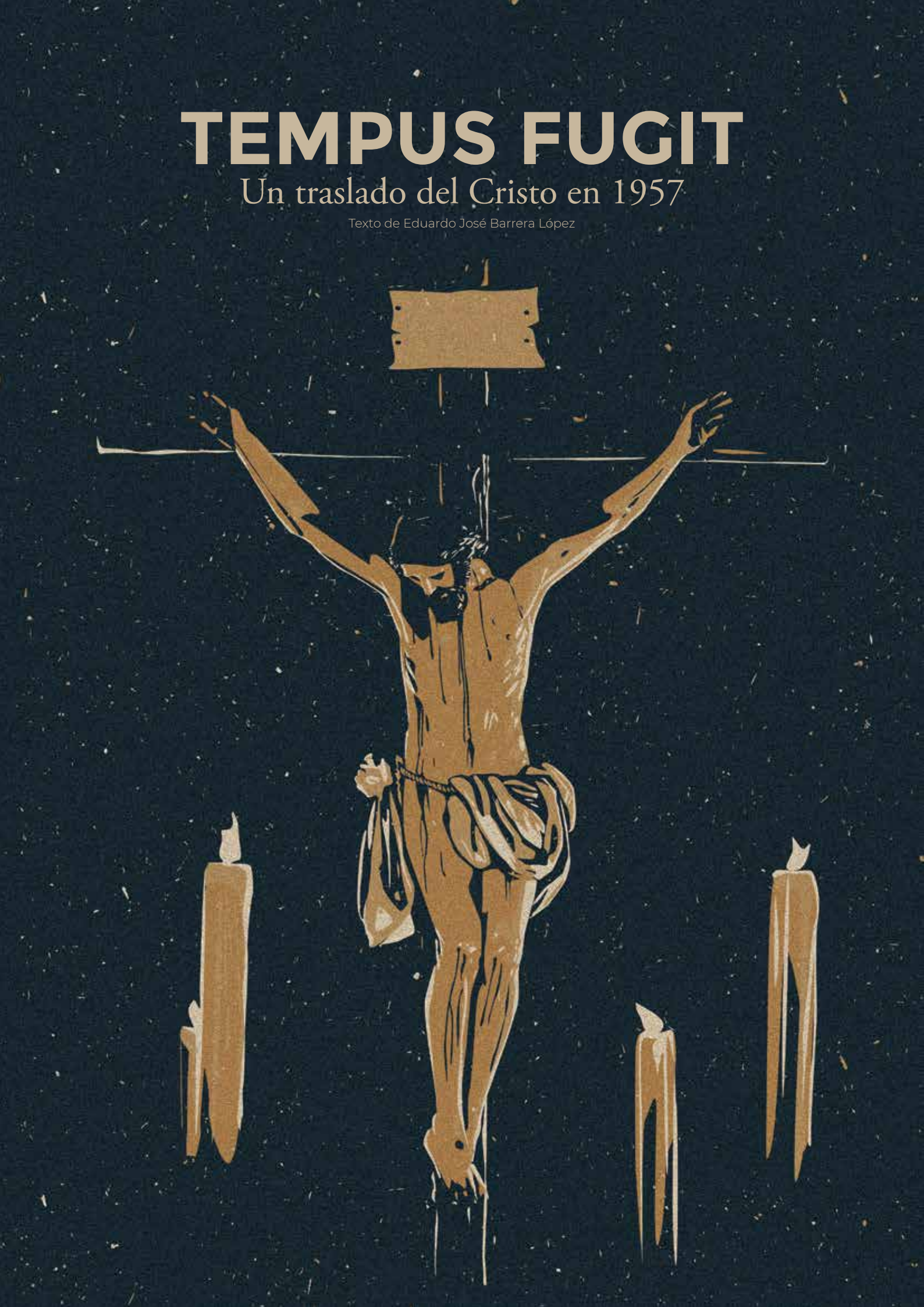
Pastor Torres, A., Robles, F., Roldán Salgueiro, M. J., Camacho, I., *Historia general de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, El Paseo, 2022.

Nazareno de ruan negro del Cristo de la Misericordia y cirio rojo sacramental. Ilustración: Miguel Ferrera

TEMPUS FUGIT

Un traslado del Cristo en 1957

Texto de Eduardo José Barrera López



En la imagen podemos apreciar la sagrada imagen del Santísimo Cristo de la Misericordia, trasladado en Vía crucis hacia la Ermita de la Misericordia, la tarde del Viernes Santo de 1957. Aunque la fundación de su hermandad de penitencia fue en 1956, la llegada a Cantillana de la imagen del Santísimo Cristo de la Misericordia, obra del imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci, no se produjo hasta 1957. Estuvo ubicado primitivamente en un lateral de la Ermita de Misericordia. El Domingo de Ramos de ese mismo año fue trasladado hasta el templo parroquial, desde donde efectuaría su primera estación de penitencia tres días más tarde, el Miércoles Santo de 1957. En esa primera salida y en la del año siguiente, la imagen del Cristo salió en el paso de san Juan y la Magdalena, gentilmente cedido por la Hermandad de Ntra. Sra. de la Soledad, hasta que la hermandad en el año 1959 adquirió a la sevillana Hermandad de las Penas de San Vicente un paso, con el que el Cristo sigue procesionando actualmente. Hay que destacar que ese primer Miércoles Santo fue algo accidentado debido a que la lluvia hizo su aparición durante el sobrio transcurrir de la cofradía, teniendo que regresar de manera apresurada al templo.

Concluida aquella primera estación de penitencia, el Santísimo Cristo permaneció hasta la jornada del Viernes Santo en la parroquia, desde donde sería trasladado nuevamente hasta la Misericordia en Vía crucis, una vez terminados los Santos Oficios.

Nuestra fotografía recoge precisamente ese traslado, cuyo cortejo ha sido retratado a su paso por la calle de Pastora Solís, a punto de desembocar en el ensanche en que se alza la histórica ermita cantillanera. A lo lejos, adherido a una de las fachadas en la parte derecha de la fotografía, parece vislumbrase un cartel redondo, posiblemente señalando la oficina telefónica del pueblo, que se encontraba en esa ubicación. Tras el Cristo, muchos fieles y hombres con cirios (incluso el que lleva su hombro el extremo superior del *stipes* de la cruz del Cristo), derramando cera sobre un pavimento empedrado tristemente desaparecido. Podemos reconocer en la imagen a los portadores del Cristo, de izquierda a derecha: Rafael Sarmiento, Manuel Espinosa Martín y Manuel Naranjo Blanco. Escoltan a la bendita imagen dos guardias civiles con uniformes de gala, con guantes blancos y tricornios de fieltro de lana con galones dorados.

(Página anterior)
El Cristo de la Misericordia en la procesión de la noche del Miércoles Santo.
Ilustración: Miguel Ferrera

Traslado del Santísimo Cristo de la Misericordia desde la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción hasta la Iglesia de la Misericordia en la tarde del Viernes Santo de 1957

EL AJUAR DE LA PATRONA

La peana de plata de Lastortres (1891)

Texto de Antonio López Hernández

Si bien el año pasado se daba comienzo a esta sección con una obra tan carismática como la corona de Palomino de la Virgen de la Soledad —de forma casi premonitoria, pues conocimos el pasado octubre la feliz noticia de su coronación canónica—, en esta ocasión comentamos el lado opuesto de esa presea, es decir, la parte más inferior que sirve para elevar y visualizar bien la propia imagen. Me refiero en concreto al plinto, zócalo, basamento o peana donde se posan las plantas de la Santísima Virgen tanto en su salida procesional cada Viernes Santo como en algunos cultos de devoción popular como son los besamanos del Viernes de Dolores y de los Dolores Gloriosos.

La obra argéntea que nos ocupa es de grandes dimensiones, algo que le ha granjeado el calificativo de *la grande* o *la antigua*, para diferenciarla de la otra que posee la Virgen en su ajuar y tesoro. Fue realizada por encargo de la hermandad en 1891 y labrada por Federico Lastortres, autor asimismo del palio de orfebrería que estrenó la Soledad en esa misma fecha, bastante bien documentado con las facturas del encargo conservadas en el archivo de la hermandad. Está realizada en metal plateado o plata *roult*, como se denominaba entonces esa técnica por el novedoso sistema de baños electrolíticos que conseguía crear un chapado de plata sobre el metal cincelado. Está construida sobre un alma de madera en chapa repujada y cincelada con perfiles de bronce dorado, y cuenta con unas medidas exageradamente grandes para este tipo de obras, detalle que le proporciona un aspecto contundente y macizo. Presenta un perfil moldurado a base de grandes boceles cóncavos y convexos con un breve plano intermedio entre ellos, termina con un plano moldurado liso en la parte inferior.

En la imagen de la Patrona cantillanera, una de las Dolorosas de este tipo más antiguas de Andalucía, vemos genuinamente representado el concepto regio, frontal y erguido de las imágenes marianas dolorosas o imágenes vestideras que comienzan a difundirse por España en la segunda mitad del siglo XVI. Estos iconos, naturalizados con aditamentos muy variados

La peana de Lastortres creada en el año 1891 y recientemente recuperada y restaurada para el paso de palio de Nuestra Señora de la Soledad

(textiles, joyas, pelo natural, lágrimas, etc.…), cuentan ya en su estado más primigenio con algún tipo de escalón o peana, que no es más que el trasunto del escabel real, prenda de dignidad regia que desde la antigüedad más remota viene siendo asociada a la figura del rey o jefe; recuérdese, en este sentido, el Salmo 109, donde se dice explícitamente: «Siéntate a mi derecha y haré de tus enemigos estrado de tus pies». En la honda y milenaria tradición bíblica, el escabel, escalón de dignidad utilizado ya por los sumerios hace 5000 años, fue asumido como símbolo real y asociado al culto divino por el pueblo judío, que relacionaba el estrado de Dios con figuras materiales como el Templo de Salomón o el Arca de la Alianza, como si la fuerza invisible de Dios posase sus pies en esos puntos físicos concretos, que adquieren entonces un valor taumatúrgico especial.

Del mismo modo, la tradición grecolatina mantuvo esta misma forma de representación para sus deidades cuando eran mostradas en majestad, aunque dotadas de una evidente atmósfera naturalista clásica. En el transcurso de la historia, el mundo bizantino y posteriormente el arte románico europeo continúan utilizando esta misma prenda a la hora de representar el tema por excelencia de la *Maiestas Domini*, Cristo en majestad, cuyos pies descansan sobre un sagrado escabel que algunas veces adquiere forma esférica, representación abstracta no de la Tierra sino del orbe de la creación. Durante el periodo gótico la figura de María adquiere gran protagonismo y difusión devocional y es representa en multitud de ocasiones con los mismos elementos regios que al Hijo, siendo a la vez trono de Cristo (*Theotokos*) y majestad divinizada, mostrando en muchos ejemplos un escabel bajo sus pies, del que evoluciona directamente la forma de peana de las imágenes posteriores.

Resulta curioso como normalizamos estos elementos que a menudo pasan inadvertidos como aditamentos secundarios pero que encierran, como ya se ha dicho, una notoria carga simbólica y un profundo pasado histórico que merece la pena analizar. En el caso que nos ocupa no es la peana original sino una pieza fechada ya en el ocaso del siglo XIX y suponemos que bastante más elaborada en material y tamaño que la que pudo tener al principio la imagen de la Virgen. Hay constancia tanto documental como gráfica de otras peanas usadas por la Soledad; una de ellas fue una joya del XVIII cincelada en plata, que por desgracia fue fundida para labrar la peana que tratamos en este estudio. Era una obra de 1763 cincelada por Francisco de los Santos y Fernando Moreno con motivos vegetales, de planta ochavada y perfil lobulado, elementos que claramente vemos en la versión decimonónica, quizás por exigencias de la propia hermandad ante el encargo de la nueva obra para que esta recordara de algún modo a su antecedente. Por suerte aparece en alguna de las primeras fotografías de la Soledad de hacia 1880. Se conserva una última peana plateada obra del orfebre José Jiménez en 1965, con la que procesionó hasta la recuperación de *la grande* en 2019.

La Patrona preparada para la salida procesional; obsérvese la peana de 1891 acoplada a la nueva impronta del palio

Tras la realización de la pieza de Jiménez en los años 60 la peana grande deja prácticamente de utilizarse pero queda guardada en las dependencias de la hermandad hasta que es rescatada del olvido como peana de uso secundario y finalmente se acomete una profunda restauración en 2019, con motivo de la salida extraordinaria

Sobre Federico Lastortres se ha publicado o difundido hasta la actualidad muy poca información, forma aún parte de esa madeja decimonónica de artistas que tanto contribuyó a crear la nueva imagen estética de la Semana Santa hispalense pero que duerme un olvido injusto y que poco a poco comienza a ser

El conjunto puede decirse que es sumamente personal e integrador, tanto en el palio (Rodríguez Ojeda, 1894) como con la propia Virgen de la Soledad que, aunque mucho más centenaria, conserva esa impronta decimonónica que la historia le otorgó

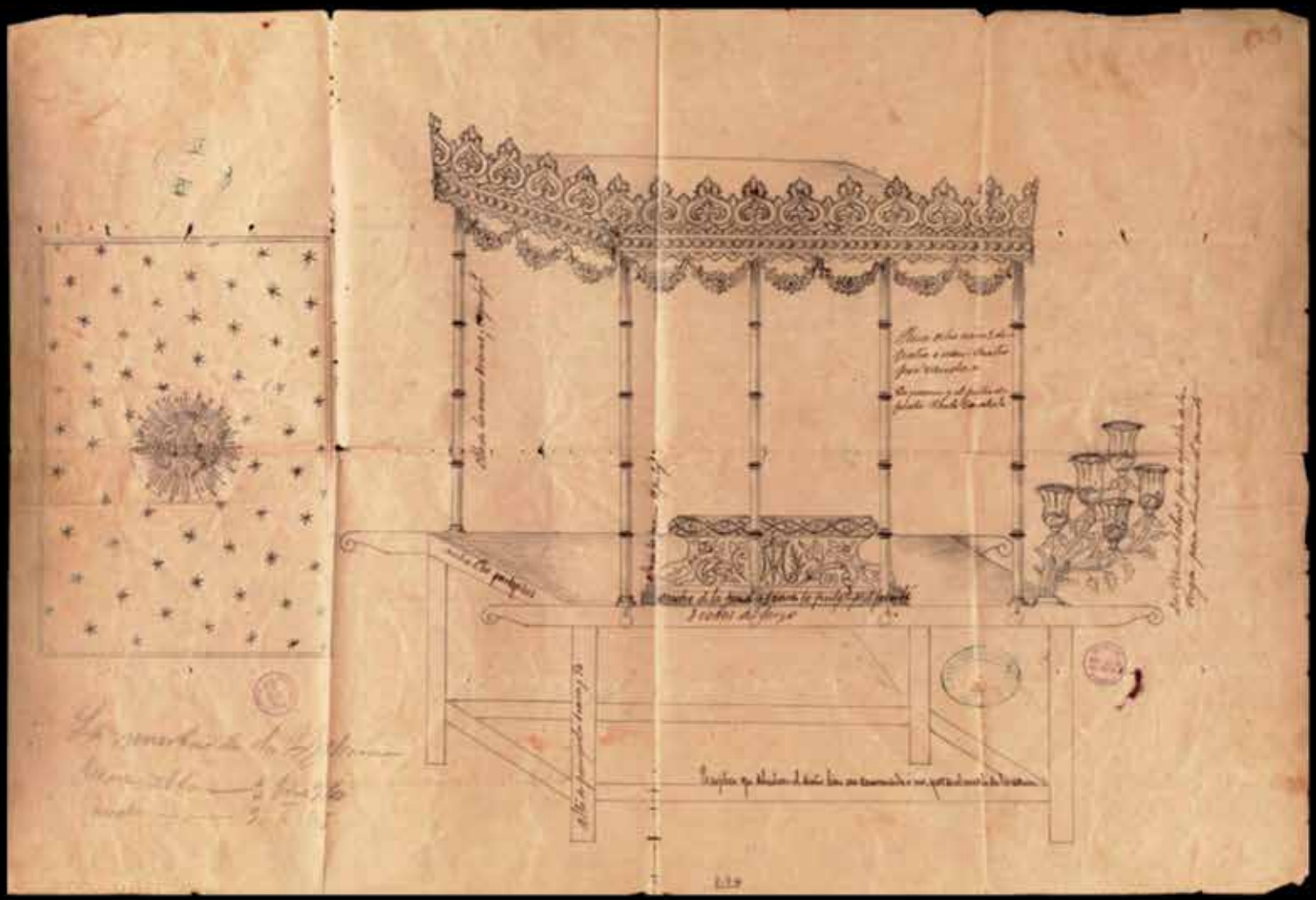
(Página siguiente)
Estudio fotográfico de la Virgen de la Soledad, que se alza sobre la peana de Lastortres y una pequeña sobrepeana

Fig. 1. Boceto del paso de palio diseñado por Lastortres para la Soledad de La Puebla (1884)

objetivo de distintos estudios, aún lejos de aclararse y comprenderse en su conjunto. Se conoce de este autor un interesante encargo de conjunto para la localidad sevillana de La Puebla de Cazalla, en concreto un palio también para la homóloga Hermandad de la Soledad, que curiosamente conserva el boceto que el artista entregó a la corporación para su aprobación en 1884 (fig. 1). Tanto en el somero dibujo como en la obra entregada a la hermandad de La Puebla, afortunadamente conservada hasta nuestros días, se pueden advertir claramente semejanzas con las piezas labradas para Cantillana. En particular, el modelo de techo de palio y la cornisa superior del mismo es igual en las dos obras y especialmente en la pieza que nos ocupa, repite el modelo de roleos vegetales para el cincelado de las diferentes molduras, mostrando, en cambio, un tamaño o envergadura mucho menor que la peana cantillanera.

Tras la realización de la pieza de Jiménez en los años 60 la peana grande deja prácticamente de utilizarse, pero queda guardada en las dependencias de la hermandad hasta que es rescatada del olvido como peana de uso secundario. Puede verse en multitud de fotografías en los besamanos a partir del año 2000 y finalmente se acomete una profunda restauración en 2019, con motivo de la salida extraordinaria por la ratificación pontificia del patronazgo de la Virgen de la Soledad sobre Cantillana.

La intervención consistió en el desmontaje completo de la obra, eliminación de golpes y abolladuras de la chapa con plateado y pulido final. También se trabajó sobre el alma de madera, sumamente deteriorada por ataques de xilófagos y hongos, se hizo recomendable la reposición de muchas de sus piezas y la elaboración de una estructura interna, también en madera, que otorgara solidez y estabilidad al conjunto. Finalmente se procedió al montaje de todas las partes y añadido de los elementos centrales en bicromía dorada, como el anagrama de María con corona y dos palmas, así como otros elementos de fundición para las cantoneras. El conjunto puede decirse que es sumamente personal e integrador, tanto en el palio (Rodríguez Ojeda, 1894) como con la propia Virgen de la Soledad que, aunque mucho más centenaria, conserva esa impronta decimonónica que la historia le otorgó por medio de obras de arte tan diversas y especiales como la que comentamos, que han terminado fijando a lo largo del tiempo esa imagen tan definida y reconocible de nuestra bendita Madre.



SALMODIA ULTRAÍSTA A NUESTRO PADRE JESÚS

Texto de Juan Manuel Daza Somoano

El fatalismo unce las almas de aquellos que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche

Borges

Las violetas me fueron amargas como un llanto y la flor del azahar me trastornó como un veneno; semejante a una hoz, rayó mis entrañas la luz del plenilunio

Cansinos Assens

...Como el trigo que aún no ha sido sometido a la trituración...

Cansinos Assens

(Página siguiente)
Señor del Paresceve
Ilustración: José Manuel Barranca Daza

La luna ha inflado su preñez abrileña de hostia geométrica. Como una astrológica rueda de molino dispuesta para moler el trigo que ha de morir. Cosecha de estrellas como espigas en la sementera del cielo. Todo el cosmos es un sacramento telescópico en estas horas de Monumento y hecatombe presentida. Un gallo incierto cacarea su telegrama de traición en los cables invisibles de la noche. Y la máquina de las sombras cuece un brebaje de azogue para esta madrugada opaca en que saldrá el Señor a prescribir la triaca contra el cianuro de nuestras miserias. Hiel y mercurio en la probeta del pecado, laboratorio de los padecimientos que afligen al Nazareno heroico. El templo exhala la cofradía como una bocanada de destellos incorpóreos. Chispazos aupados al cuadril, la esquila pulsa el timbre de las conciencias. El Señor es una visión insomne cuyo talón se impulsa sobre el acero de las promesas. En sus manos, un barrunto de marasmo y terremoto. En su pómulo, un tiznón de las penumbras de la hora nona, cálculo de los minutos fatales para el Cordero de la Pascua. Ironía trágica. La cruz parece un arado que surca un camino de vidrios quebrados. El cíngulo es un péndulo que marca la muerte en punto en el cronómetro inmóvil de esta noche sin horas. Abraza Cristo el madero, lo tañe, como el rey David su cítara terapéutica, y una melodía noctámbula resbala en el trapecio de un tejado. En el Barranco, la luz aterida rasga con su navaja las riberas y las huertas, empapadas ya en bendición y cataclismo. Ha sonado el caligrama ancestral del Sermón, puzle de injuria y predestinación. Y galopa en la amanecida el Viernes Santo, viaja al confín de nuestra vida como un ferrocarril de repelucos y memorias. Mañana transparente del Señor en que el punzón de las saetas estampa su diagnóstico enfervorizado en las retinas de Cantillana...

El artefacto lunático del mes de Nisán juega a ser el astrolabio del Divino Pescador, que faena en una hélice de profecías y torturas.