

## **PRAGMÁTICA DEL GUSTO Y DEFINICIÓN DE UNA ESTÉTICA: LA ARCHICOFRADÍA SACRAMENTAL DE LA O (1880-1940)**

**Pedro M. Martínez Lara**

Una de las reflexiones que recientemente cuenta con mayor vigencia en el ámbito de las hermandades y cofradías, es la relativa a los procesos de transformación estética que, de manera constante, han tenido y tienen lugar en su seno. Variaciones que, por lo general, siempre estuvieron insertas en fenómenos de más trascendencia y amplitud. En efecto, nuestras corporaciones siempre fueron extraordinariamente sensibles al devenir del entorno social y humano que las envuelve de forma particular o colectiva; cuestión que cristaliza de modo especial en los planos estético y, por ende, artístico. Resulta, por tanto, de gran interés conocer las causas, profundizar en los hechos y analizar las consecuencias que a lo largo de los años han ido modelando caracteres diferenciales, dando lugar a lo que comúnmente se conoce como “estilo”. Si bien, este término no resulta el más adecuado por alguna de las connotaciones que implica.

A finales del XIX la Archicofradía sacramental de La O de Sevilla, recién salida de un prolongado periodo de decadencia que abarcó casi un siglo, experimentó toda una serie de cambios sucesivos que se dilataron hasta los comedios del siguiente. Estas variaciones tuvieron como consecuencia una doble metamorfosis con repercusión tanto en las formas como el fondo de su realidad material a las que fue adaptándose paulatinamente y a todos los niveles. Es por eso que el estudio y análisis de las mismas que aquí se propone, en función de tres grandes ámbitos de influencia indisolublemente conectados entre sí y se simultanean en el tiempo: la arquitectura, los enseres procesionales y las imágenes titulares.

Estos procesos, y sobre todo sus resultados, no pueden entenderse sin una previa contextualización que permita conocer la base y el entorno del que parten. En el caso de La O el aludido periodo de recesión abarcó el último cuarto del siglo XVIII y los tres primeros del XIX, y afectó tanto al aspecto cultural como al artístico. El fin definitivo del Antiguo Régimen y los consecuentes cambios políticos y sociales, habían dejado obsoleto el modelo barroco con el que la Hermandad había llegado a aquellos momentos. Esto, unido a los efectos que tuvieron las sucesivas políticas de

desamortización y el cambio del modelo económico de un país que vivía en constante crisis, fueron estrangulando las tradicionales vías de financiación de la misma y tuvieron como consecuencia el periodo de decadencia más prolongado de la historia de la corporación. Este periodo de declive afectó no sólo a La O, sino al conjunto de las cofradías de Sevilla y, en general, a las del reino entero<sup>1</sup>.

En torno a la década de los setenta del Ochocientos las hermandades que habían conseguido sobrevivir a la extinción comenzaron un lento pero progresivo proceso de recuperación; otras, sin embargo, se refundarían; y, otras tantas, nada. La relativa estabilidad y el progreso económico facilitaron en buena medida el camino. Así las cosas, para el decenio siguiente la corporación trianera, que había ido renovando poco a poco buena parte de sus bienes y remozado su sede, encaraba el inicio de un nuevo periodo de esplendor.

La estética del momento estaba dominada, sobre todo en arquitectura, por el eclecticismo y los historicismos artísticos; que traducidos al mundo de las hermandades se plasmaría en un conjunto de caracteres formales que configurarían lo que se ha venido en denominar “cofradía romántica”. Una ambigua nomenclatura que, no obstante, contiene un amplio concepto en el que, si bien se mantendrían algunos esquemas compositivos y repertorios decorativos propios del último Barroco, éstos aparecerían insertos en tipologías evolucionadas, como la del paso de palio, que vería aumentadas considerablemente sus dimensiones<sup>2</sup>. Pero esa es otra historia.

En suma, las transformaciones estéticas de las que se ocupa este estudio surgen de un caldo de cultivo que empezó a gestarse a mediados del siglo XIX y que aglutinó factores sociales, políticos, artísticos y religiosos para dar lugar al germen de la cofradía moderna, un nuevo modelo que iría refinándose y destilándose a sí mismo para ir en consonancia con los tiempos que vivía.

---

<sup>1</sup> Una completa visión del panorama que aquí se resume se encuentra en SÁNCHEZ HERRERO, José: “Crisis y permanencia. La religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla, 1991, pp. 35-84, p. 35. Por lo que respecta al caso particular de la Hermandad de La O, este mismo periodo se encuentra desarrollado en: PRIETO PÉREZ, Joaquín Octavio: “Un tiempo clave para la Hermandad: 1685-1850” en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*. Sevilla, 2007, pp. 95-182.

<sup>2</sup> Un completo resumen de la evolución formal y estética de los pasos de palio se encuentra en JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “Los pasos de palio: altares sevillanos para la Virgen” en *El poder de las imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 2000, pp. 214-262. No obstante, la bibliografía al respecto es muy amplia.

## 1. EL MARCO ARQUITECTÓNICO

Los templos donde están obligadas a residir, y los retablos donde se veneran sus imágenes titulares constituyen el escenario cotidiano para la vida de las hermandades y cofradías. En consecuencia, la morfología y apariencia de estas arquitecturas ha ido experimentando diversos cambios que las han adaptado a las circunstancias de uso y gusto. Valga como ejemplo la propia gestación del templo de La O que, si bien se sale de la cronología propuesta, es suficientemente ilustrativo. Así, de un lado, es sabido que la sede canónica de la Hermandad había venido funcionando como ayuda de parroquia de Santa Ana entre 1615 y 1628, aunque en adelante se mantendría de forma tácita esta función<sup>3</sup>. Y de otro, era habitual que los templos propiedad de hermandades, aun hallándose arquitectónicamente exentos de una parroquia o iglesia conventual –como era y es el de esta cofradía–, tradicionalmente presentaban reducidas dimensiones debido, sobre todo, a su uso<sup>4</sup>. No obstante, en la formulación del actual templo que se construiría en los albores del siglo XVIII, ciertos aspectos diferenciales marcarían las pautas espaciales del edificio; puesto que en lugar de repetir el modelo tipológico de capilla de una sola nave y no demasiada amplitud, se apostó por optimizar el espacio disponible para dedicarlo a templo, dando lugar al resultado que hoy se contempla<sup>5</sup>.

En el cabildo de oficiales celebrado el 24 de enero de 1892, se comunica a la Junta de Gobierno que “*debido al acuerdo que el rey ha hecho con la santa sede debe haber una parroquia por cada 10.000 habitantes, correspondiendo a Triana la creación de una nueva parroquia siendo*

---

<sup>3</sup> Pese a perder los privilegios para la administración de los sacramentos, la iglesia de La O seguiría acogiendo para el culto cotidiano a los fieles de este lado de Triana, que no tendrían así que desplazarse hasta Santa Ana. Vid. RUIZ ORTEGA, José Luis: “La historia de Triana y los antecedentes de la fundación de la Hermandad de la O” en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*, op. cit., pp. 15-93, pp. 71 y ss.

<sup>4</sup> El uso fundamental de este tipo de estos espacios no era precisamente el acoger a los fieles para asistencia a la misa, pues para eso estaban señaladas las parroquias. Las capillas de las hermandades tenían un uso mucho más individual y el culto que en ellas se desarrollaba no estaba destinado al común del pueblo, sino a los cofrades, que por ende no solían ser demasiado numerosos. Sirvan como ejemplo capillas construidas a tales efectos en el siglo XVIII como las de la Hermandad de la Carretería o la que la extinta Hermandad de la Antigua y Siete Dolores, edificó en el compás de San Pablo, que siendo de las de mayores proporciones de las de este tipo, tampoco resulta demasiado amplia. Todas ellas presentan por lo general una única nave o espacio.

<sup>5</sup> La iglesia de La O es de planta rectangular y consta de tres naves de altura similar separadas por columnas, haciendo funcionar el espacio interior como un gran salón columnado, lo que favorece la optimización del espacio y la visibilidad del altar mayor, algo que cabe relacionar directamente con las funciones de culto descritas.

*nuestra iglesia la designada para ello*<sup>6</sup>. Siendo éste el desencadenante de una sucesión de hechos que culminarían definitivamente en noviembre de 1911 con la erección en la iglesia de La O de la segunda parroquia de Triana. Este acontecimiento supuso un hito de enorme importancia, puesto que, por una parte, constituía un hecho insólito la creación de una parroquia en un templo de propiedad privada; y, de otra, la Hermandad tendría que hacerse cargo de adaptar y acondicionar su sede para asumir con la oportuna solvencia esta singular designación.

Existen muchos condicionantes que jugaron a favor de esta decisión que, dicho sea de paso, pareció no agrandar demasiado a los responsables de la Archicofradía<sup>7</sup>. En primer lugar porque la iglesia ya había tenido funciones parroquiales con anterioridad y, en consecuencia, los vecinos de aquellos contornos ya tenían costumbre de acudir allí para el culto cotidiano. Del mismo modo, la ubicación estratégica del templo en el epicentro de la mitad norte del barrio, sector que había experimentado un notable crecimiento demográfico durante el siglo XIX. Y, finalmente, el importante ahorro de tiempo y dinero que suponía para las arcas del Arzobispado el no tener que acometer la construcción de un templo *ex novo*, en un momento en el que, si bien en Triana tenía necesidad de una nueva parroquia, en otros sectores de la ciudad éstas sobraban, procediéndose a la extinción de algunas de ellas y a la fusión de otras<sup>8</sup>.

Así las cosas, La O tendría que adaptarse a la que sería su nueva condición, no sólo adquiriendo los enseres y ornamentos necesarios para el culto que aquel rango requería, sino que también era imprescindible disponer de una capilla sacramental digna, como era lo normal en los templos parroquiales. Hasta ese momento, y desde la instalación del ac-

---

<sup>6</sup> Vid. Archivo de la Hermandad de La O (en adelante A.H.O.) 2-A-1/3/ Libro de actas de Cabildo, 1860-1894, fol. 198v<sup>o</sup>.

<sup>7</sup> En efecto, la primera decisión es “citar la junta de oficiales y diputados para proceder a la consideración de lo dicho y al mismo tiempo acordar las medidas que de derecho nos corresponden y proceder con la mayor prudencia y delicadeza que el asunto exige”, proponiendo asimismo redactar un inventario donde se aclarasen los enseres que estaban en depósito en La O, procedentes de San Felipe Neri, y los que eran de propiedad absoluta de la corporación. Cfr. A.H.O. 2-A-1/3/ Libro de actas de Cabildo, 1860-1894, fol. 198v<sup>o</sup>. Sobre los objetos procedentes de San Felipe Neri, llegados a La O en 1868 vid. TASSARA y GONZÁLEZ, José María: *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año 1868 en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1919, passim; MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José: *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: Historia y Patrimonio*. Sevilla, 2004, pp. 452-454, y MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel: “La Hermandad de La O en los siglos XIX y XX” en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*, op. cit., pp. 183 - 268, pp. 190 y ss.

<sup>8</sup> Hacia estos años se fusionan parroquias como San Julián y Santa Marina, o San Juan de la Palma y San Pedro, extinguiéndose otras como la de San Martín, que pasó a ser iglesia sufragánea de San Andrés.

tual retablo mayor en 1716<sup>9</sup>, el tabernáculo del mismo había albergado la reserva eucarística; alternando este cometido con otro de madera tallada apeado en una peana de carey y rematado con un crucifijo de marfil con cruz, nuevamente, de carey que estaba ubicado en el llamado comulgatorio, localizado en la cabecera de la nave del Evangelio que servía para la comunión cotidiana<sup>10</sup>. He aquí la razón por la que en una fecha indeterminada entre 1892 y 1910, debieron darse los pasos necesarios para acometer la construcción del actual Sagrario. Lamentablemente, no se ha podido localizar el proyecto arquitectónico correspondiente, ni se ha especulado acerca de su autoría. No obstante, el análisis de las formas construidas permite establecer hoy un concepto suficiente de este espacio.

La nueva capilla del Santísimo se abrió a la nave de la Epístola aprovechando el único espacio disponible para la prolongación del edificio, es decir, los terrenos que la Hermandad había ido ganando con el tiempo a la margen del río y donde había edificado sus dependencias. Por ello, en planta (Fig. 1) se observa cómo el bloque, de proporciones cuadradas, se incrusta en la aludida construcción rompiendo, claramente, las alineaciones de muros. Del mismo modo, también se aprecia cómo no se encuentra a eje con el ritmo de crujías del templo. Su fábrica, realizada íntegramente en ladrillo, se configura como un prisma cuadrilátero cubierto por bóveda de arista. La comunicación con la nave de la iglesia se realiza por un arco de medio punto abierto en el muro que, si bien presenta proporciones similares a los que enmarcan los altares de ese lado, está mucho más desarrollado que éstos. Originalmente presentaba otros dos accesos: sendos postigos abiertos simétricamente a cada lado que comunicaban con la sacristía y con las dependencias de la corporación<sup>11</sup>. La iluminación se realiza por medio de dos óculos de generosas proporciones en la parte alta de los muros laterales con vidrieras decoradas con temas eucarísticos. Pero lo

---

<sup>9</sup> El retablo mayor, obra de Miguel Franco, fue realizado entre 1710 y 1716, siendo estrenado para la llegada del Jubileo Circular, el 17 de diciembre de ese último año. Vid. A.H.O. 1-D-1 /3/ Libro de Cuentas de 1709-1738, fol. 2<sup>o</sup>.

<sup>10</sup> La referencia está extraída de una descripción realizada por el prioste Antonio Ramos Mexias en los años previos a la construcción de la nueva iglesia, vid. A.H.O. 1-D-1 / 2/ *Breve descripción en que se manifiesta el principio que tubo la redificación del templo de Nuestra Señora de La O*, cit. por MACÍAS MÍGUEZ, Manuel: "La vieja capilla de la Hermandad de La O" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº. 367, 1990, reeditado en el nº 580, 2007, pp. 492-493, y RUIZ ORTEGA, José Luis: "La historia de Triana..." op. cit., p. 82.

<sup>11</sup> En la actualidad, el postigo que comunicaba con la sacristía está cegado, pues desde 1961 acoge los restos mortales del que fuera primer párroco de La O: el Rvdo. P. D. Pedro Ramos Lagares; por lo que respecta al otro, actualmente cerrado por una puerta metálica, da acceso al columbario de la Archicofradía.

verdaderamente interesante de este espacio es la formulación del alzado interior que presenta, desarrollada entre 1910 y 1928, y que es perfecta hija de la corriente regionalista plenamente vigente en esos años.

Parece seguro que para el primer día de noviembre de 1911, cuando se hizo efectiva la erección de la nueva Parroquia con la toma de posesión del primer párroco, Pedro Ramos, la obra del sagrario debía estar concluida y rematada. Algo que corrobora el zócalo de azulejos del mismo fechado en 1910. Otro dato que permitiría afinar algo más la cronología de esta obra es la presencia en el actual almacén del paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno de un azulejo que lleva la fecha de 1908, que conmemora la renovación de dicho espacio<sup>12</sup>. Año en el que quizá también se emprendieran las obras del sagrario. Aparte del ya mencionado zócalo cerámico, todo el interior de la capilla hasta el nivel de las cornisas está revestido de cerámica. Si bien por encima de este friso las piezas no están vidriadas sino que presentan un elegante relieve que combina elementos geométricos y vegetales.

El conjunto estaba inicialmente presidido por un retablo, presumiblemente de madera, pintado en blanco con adornos dorados, del que recientemente ha aparecido una fotografía<sup>13</sup> (Fig. 2). Esta pieza, de la que hasta hace poco no se tenía siquiera noticia y que infortunadamente no aparece completa en la imagen, presenta un lenguaje arquitectónico que podría adscribirse al idioma regionalista. Así, a vista de lo que se contempla en el positivo, a la parte central del mismo concurre un tabernáculo para el Sagrario de planta hemioctogonal que se aloja en un arco rebajado, presentando la misma formulación material que el resto del mueble. Sobre este arco se dispone el camarín cuya embocadura es abocinada, rematada en medio punto, y flanqueado por dos parejas de columnas corintias sobre podios coronadas por cimacios de entablamento, estando más adelantadas las extremas. El cuerpo principal, por su parte, queda delimitado por una potente cornisa que, si bien se arquea en el centro recibiendo el trasdosado del arco de la hornacina central, en los extremos avanza como si el retablo estuviese encuadrado por dos soportes de mayor tamaño que escapan del encuadre de la fotografía. El ático se resuelve en plano a partir

---

<sup>12</sup> Entonces Sala Capitular de la Hermandad.

<sup>13</sup> Recientemente y gracias a la gentileza de Víctor J. González Ramallo, se ha podido conocer este interesante documento fechable hacia 1927, hasta ahora desconocido y que aporta gran cantidad de información de un elemento sobre el que hasta ahora nada se sabía. Vid. *NAZARENO*. Boletín de la Archicofradía Sacramental de La O, nº. 94, 2011, p. 12.

de un medio punto que abarcaría todo el testero recorrido por una cenefa de casetones hexagonales que alojan un florón. A juzgar por las formas, podría pensarse que no se trata de una obra nueva, sino que es auténticamente neoclásica, o que al menos, el encargado de su realización o montaje, reaprovechó elementos procedentes de otras piezas antiguas. No obstante, la hipótesis que aquí se presenta es que esta arquitectura lignaria era un formidable ejercicio de composición que no hacía más que repetir, con algunas variaciones, los esquemas compositivos de los otros seis retablos secundarios de la iglesia, entre los que se encuentran cuatro, que llegaron a La O procedentes del Oratorio de san Felipe Neri, documentados por el profesor Roda como de Manuel Barrera y Carmona<sup>14</sup>. De todos ellos, muy por desgracia, solo uno queda en pie, pero sí se conserva testimonio gráfico de cómo eran y dónde estuvieron, unos hasta 1961 y otros hasta 2000<sup>15</sup>. Ninguno de ellos poseía las dimensiones del que se presenta en la imagen; por la misma causa, tampoco es posible que antes del Sagrario, estuviese colocado en algún otro lugar.

He aquí la respuesta que la estética del momento propuso al problema que importaba la realización de esta pieza que es valorable, al menos, en la intención de buscar con el nuevo retablo, y en definitiva con la capilla entera, la unidad formal con el resto del espacio arquitectónico donde se inserta; y en el resultado del ejercicio de tomar elementos aquí y allá para, dentro de un lenguaje preestablecido, producir una obra nueva. Una labor que por aquellos años también estaba desarrollando la arquitectura regionalista.

Al parecer esta propuesta, a pesar de estar excelentemente formulada, no acabó de cuajar entre los hermanos de La O; sobre todo si se tiene en cuenta que este retablo sería sustituido por el actual estrenado en 1929<sup>16</sup>, aunque fechado un año antes. De hecho, se ha podido documentar que, junto con el nuevo altar, se acometieron varios trabajos de decoración tanto en los paramentos como en la bóveda. Los primeros serían pintados

---

<sup>14</sup> MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José: *El Oratorio de San Felipe...*, op. cit., pp. 252-254.

<sup>15</sup> Las fotografías que se conservan, algunas de ellas de principios del siglo XX certifican la permanencia de estos retablos en sus lugares correspondientes hasta su definitivo desmontaje, en 1961 los dos adosados al muro de la Epístola, con motivo de las obras realizadas en la iglesia para adaptarla a la modernidad conciliar, y el resto -excepto el que hoy ocupa María Santísima de La O gloriosa- en 2000, con motivo de otras desafortunadas obras.

<sup>16</sup> Concretamente, el 17 de marzo de 1929, domingo de Pasión, el aludido párroco, D. Pedro Ramos, bendeciría el retablo, cosa que reflejaría, a la mañana siguiente, con todo lujo de detalles, *El Correo de Andalucía*. El viernes 15, el profesor Hernández Díaz publicaba un artículo sobre el acontecimiento en el mismo diario.

imitando un brocado en oro sobre fondo rojo siguiendo el relieve de las piezas cerámicas que los recubren. Paralelamente, los paños de la cubierta recibirían decoraciones pictóricas a base de roleos vegetales.

Habría quizá que rastrear las razones de esta sustitución en un cambio de mentalidad de quienes regían los destinos de la Archicofradía y en la oportuna concurrencia de personas en disposición de emprender este tipo de iniciativas. Entre éstas últimas se hallaba Manuel García-Montalván García-Montalván (Sevilla, 1876-1943) regente de la fábrica familiar de cerámica bautizada con el nombre de Nuestra Señora de La O<sup>17</sup>. Manuel, amigo personal del arquitecto Aníbal González con quien colaboraría en diversos trabajos para la Exposición Ibero Americana de 1929 que le reportaron, a no dudarlo, pingües beneficios, fue quien hizo posible en su fábrica, y a sus expensas, la realización del retablo compuesto íntegramente por piezas cerámicas.

De este modo, la remozada capilla sacramental terminaría de formularse como muestrario de posibilidades cerámicas en pleno corazón de Triana, a la sazón, punta de lanza de esta artesanía en aquel momento. En este orden de cosas, el arte del barro cocido y vidriado, no era sólo una especialidad cuya producción fabril se concentraba en el arrabal, sino que ya se había convertido en toda una seña de identidad que, si bien tradicionalmente había estado presente en la arquitectura local de todos los tiempos, con la llegada de los historicismos y el regionalismo fue elevado a una categoría superior ocupando siempre lugares de la mayor relevancia.

Prueba de esta presencia histórica de la cerámica en la arquitectura sevillana es el zócalo de la capilla pintado por Antonio Romero en la fábrica de Manuel Corbato<sup>18</sup>. En él se reproducen textualmente algunos de los motivos decorativos de grutescos, que en 1577 Cristóbal de Augusta plasmó en los azulejos que recorren la parte baja del salón de fiestas del palacio gótico de los Reales Alcázares (Figs. 3 y 4). El desarrollo figurativo expuesto en estos paramentos cerámicos incluye un programa iconográfico en el que aparecen los elementos de la Pasión, la heráldica de la Hermandad y, en las jambas de la entrada, las figuras de San Pedro y San Pablo. Este sentido de lo ecléctico también está presente en el frontal del altar pintado por Fidel Villarroel en 1928 en la misma fábrica de la que salió el zócalo,

---

<sup>17</sup> Su familia siempre se destacó por la intensa devoción a la titular gloriosa de la Hermandad, de cuya Junta de Oficiales acabaría formando parte Manuel. Para ampliar la información relativa a la faceta ceramista, vid. [www.retabloceramico.net](http://www.retabloceramico.net).

<sup>18</sup> Vid. MARTÍN CARTAYA, Carmelo: "La cerámica en el templo de Nuestra Señora de La O" en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*, op. cit., pp. 349-365, p. 360 y [www.retabloceramico.net](http://www.retabloceramico.net).



por aquel entonces propiedad de Manuel Montero. En esta pieza se desarrollan en torno al motivo eucarístico central toda una serie de elementos vegetales y de animales fantásticos cuya inspiración hay que encontrar, por ejemplo, en las labores de bordado de finales del XIX, donde las hojas de acanto y cardo, y los animales fantásticos son habituales, repertorios procedentes del universo decorativo renacentista.

Por lo que respecta al singular trabajo que salió de la casa Montalván, con motivo de este estudio se ha podido tener acceso al proyecto original del mismo<sup>19</sup> (Fig. 5) que se llevó a cabo casi completamente, a excepción del banco, ya que en el proyecto no se contemplaba tabernáculo o Sagrario alguno, manteniéndose el primitivo hasta 1961. El diseño y ejecución de este proyecto han sido atribuidos por el profesor Recio Mir a Adolfo López, director de la fábrica aquellos años<sup>20</sup>. El retablo presenta planta rectilínea y se organiza a partir de un cuerpo principal presidido por el camarín articulado por cuatro soportes abalaustrados apeados sobre repisas y rematados en capiteles corintios que reciben un entablamento con frontón roto, curvo y enroscado. Esta disposición deja espacio al centro para un edículo que aloja, entre aletas, el emblema de la Hermandad. El resultado es un conjunto que resulta sumamente armónico, a la vez que supone uno de los máximos del arte cerámico trianero. Pese a ello, no hay que dejar de reparar en que se trata de un ejercicio magistral de composición a partir de piezas sueltas que la fábrica producía en serie mediante moldes. Estas piezas que probablemente no fueron, diseñadas ex profeso para este proyecto, serían empleadas en otros encargos como la fachada de la casa número 10 de la calle Antillano Campos, fechada en 1940, donde aparecen, esta vez en bizcocho, los balaustres del retablo (Fig. 6). Un aspecto, este último, que también supone una característica propia del arte de este momento en general y de la cerámica en particular.

Desde el punto de vista del análisis estético, este espacio se presenta como el resultado del ensayo y el error en un proceso donde se dieron dos soluciones, que si bien formalmente no presentan relación, en esencia son producto de los mismos planteamientos, dado que en ambos casos existe la voluntad de integrar la nueva obra en su entorno a partir del acopio de

---

<sup>19</sup> Esto ha sido posible gracias a la gentileza de Martín Carlos Palomo -a través de José Luis Ruiz-, y de los actuales responsables de la Fábrica Montalván, quienes desinteresadamente han facilitado la imagen que se reproduce.

<sup>20</sup> Vid. RECIO MIR, Álvaro: "El peso inmenso de la historia: Neoclasicismo e Historicismo" en *El retablo Sevillano. De los orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2010, pp. 391-436, p. 420.

elementos adyacentes, creando con ellos una nueva propuesta compositiva. La diferencia estriba en que en el primer caso el anónimo proyectista trabajó a partir de la sintaxis presente en los demás retablos secundarios de la iglesia; mientras que en el segundo López manejó el repertorio de piezas disponible en el catálogo de la fábrica de Montalván para generar una obra que, hasta el momento, siquiera se había ensayado. A la vez que se palpa un fuerte componente identitario, sobre todo en lo relativo a la cerámica, ya que en la historia de la propia corporación este arte siempre tuvo un lugar relevante tanto a nivel material como humano. No en vano, se ha afirmado que la de La O, pese a no ser cofradía propiamente de alfareros, es la hermandad que más y mejor cerámica atesora de toda la ciudad<sup>21</sup>, y aquí observar su torre vale más que mil palabras.

## 2. EL MARCO DE LA COFRADÍA. LOS ENSERES PROCESIONALES

Del mismo modo que la arquitectura es el marco para la vida cotidiana de la Hermandad, la cofradía es la imagen que aquella presenta, efímera y externamente, durante el ejercicio del culto público a las imágenes, su fin primordial. Se trata del aspecto más proteico de cuantos forman parte de la realidad de nuestras corporaciones, resultando indiscutible que el formato bajo el cual se realiza la salida procesional es el que ha estado más expuesto a variación a lo largo de los siglos y, aún hoy y quizá más que nunca, está sometido a debate y revisión persistente, proponiéndose constantemente matizaciones, más o menos significativas, que, a veces sin premeditación, pasan a formar parte de ese *continuum mutante* que es la Semana Santa de Sevilla.

El caso de la Hermandad de La O vuelve a ser ilustrativo en esta cuestión ya que, durante el último cuarto del siglo XIX, vivió diferentes procesos de experimentación formal que afectaron tanto al paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno como al palio de María Santísima de La O, por medio de los cuales, la Hermandad trató de adaptar su estética procesional a los nuevos modelos que se estaban implantando en la capital hispalense.

El paso del Nazareno, que se había estrenado en 1847 sustituyendo al que en 1685 se encargara a Miguel Franco y que incorporaba esculturas y relieves de Pedro Roldán<sup>22</sup>, tenía originalmente un formato heredero del

---

<sup>21</sup> Vid. PALOMO GARCÍA, Martín Carlos: "Coronación de la Virgen de La O" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº. 580, 2007, pp. 492- 493.

<sup>22</sup> Vid. A.H.O. 1-D-1 /1/ Libro de cuentas 1686-1707, s/f. y 2-A-1/1/ Libro de acuerdos 1675-1727, fol. 37<sup>o</sup>. cit. en PRIETO PÉREZ, Joaquín Octavio: "Un tiempo clave..." op. cit., p. 99.

concepto barroco de andas procesionales (Fig. 7). A partir de 1883 y dado su pésimo estado de conservación, los responsables de la corporación vieron que era cuestión de urgente necesidad renovarlo<sup>23</sup>. El resultado de esta intervención no solo atañería a su conservación, sino que modificaría sustancialmente su apariencia, ya que amplió el canasto añadiendo sendos segmentos en los costeros sobre los que aparecería la heráldica de la cofradía. Además, la inclinación que presentaba fue alterada enderezando el bombo, agrandando así la superficie del monte. En definitiva, se produjo el oportuno tránsito hacia las nuevas formulaciones de dimensión y diseño que se estaban implantando en la Sevilla finisecular.

Paralelamente, y en busca de un acomodo a las nuevas sensibilidades que surgían en la Semana Santa local, se ensayó con la presentación del Nazareno en su paso. Si bien hubo asuntos como la cruz de carey, que nunca fueron discutidos, otros, como la posibilidad de incluir otras esculturas en el paso, sí fue puesto a prueba. A través de la fotografía puede rastrearse este proceso que incluye tres momentos fundamentales. El primer hito se sitúa en 1888 cuando en el paso, recién remodelado, aparece la figura de un Cirineo (Fig. 8)<sup>24</sup>, hecho que no sólo implicaba la presencia insólita de este personaje secundario, sino también la modificación del monte del paso para ubicarlo y elevar la imagen del Señor, alterando así la lectura de la escena. El segundo lo marcan dos fotografías de Sánchez del Pando fechadas en 1920 (Fig. 9), donde puede observarse cómo, junto al Señor, aparecen dos ángeles con faroles; esculturas que han sido relacionadas con la producción del círculo de Pedro Roldán, y eran propiedad de la Hermandad Sacramental de Señora Santa Ana<sup>25</sup>. Finalmente, un tercer momento se sitúa a finales de la década de 1920, cuando se abandona la portentosa túnica bordada en 1891 por las hermanas Antúnez con diseño de Manuel Beltrán<sup>26</sup>, para presentar al Nazareno con túnica de terciopelo liso.

---

<sup>23</sup> Este proceso tendría lugar en los talleres de José Peña. Vid. A.H.O. 2-A-1 /3/ Libro de actas de cabildo 1860-1894 fols. 131v<sup>o</sup>. y ss.

<sup>24</sup> La fotografía, adquirida por Víctor J. González Ramallo, formaba parte de la colección del conde de Colombí. El Cirineo al parecer acabaría siendo vendido a la Hermandad de La Esperanza de Triana y después a la Hermandad del Cristo del Consuelo de Sanlúcar de Barrameda. Vid. MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel: "La Hermandad de La O..." op. cit., p. 215, y GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor: "El Nazareno de La O con cirineo" en *NAZARENO*. Boletín de la Archicofradía Sacramental de La O, nº. 88, 2008, pp. 26-29.

<sup>25</sup> Sobre estos ángeles y su concurrencia en el paso del Nazareno vid. RODA PEÑA, José: "Ángeles llorosos" en *Teatro de Grandezas* (catálogo de la exposición). Sevilla, 2007, pp. 290-291.

<sup>26</sup> Vid. A.H.O., 2-A-1 /3/ Libro de actas de cabildo 1860-1894 fol. 189v<sup>o</sup>. y MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel: "La Hermandad de La O..." op. cit., p. 215.

Por lo que respecta al paso de Nuestra Señora de La O, en 1876 se encargó la realización de un nuevo palio de plata ruolz siguiendo la estela del que en 1871 había estrenado la Virgen de la Esperanza de la Hermandad de la Macarena, obra de Francesc de Paula Isaura i Fargas<sup>27</sup>. Este gesto de modernidad fue fruto de la voluntad de un grupo de hermanos que por aquellos años regían la corporación y que tenían la firme voluntad de devolver a La O su antiguo esplendor, por lo que se ajustaron a lo que entendieron era lo más avanzado. No obstante aquella novedad, pocos años más tarde el asunto del cambio volvería a la entidad. Durante esos años se produciría una notable eclosión de novedades en lo referente a la evolución de la estética de las cofradías y la tendencia general no siguió por donde los hermanos de La O habían apostado. El paso de palio se convirtió en el elemento experimental de la nueva estética a la que luego se calificará como “romántica” y el bordado sería el absoluto protagonista de este nuevo florecimiento de las cofradías sevillanas.

Así las cosas, el diez de mayo de 1889, el acta del cabildo general recoge lo siguiente: *“Llegado el momento oportuno concibieron la idea de ensanchar ese pensamiento con nuevo palio para nuestra señora ambas prendas a la altura de las mejores del día porque dado el estado en que se habían colocado las cofradías al pensar en reformas había que amostrearlas con todas sus consecuencias o no hacer nada porque en otra forma después de realizar el sacrificio era pasar desapercibidos por completo”*<sup>28</sup>. En ese mismo cabildo se acordaría realizar un nuevo manto, un palio para la Virgen y una túnica para el Señor, todos ellos bordados en el taller de las hermanas Antúñez con diseño de Manuel Beltrán Jiménez. Se acababa de estrenar el manto llamado de los soles salido de ese mismo taller en 1879, pero bien es verdad que con un estilo muy diferente. El conjunto estaría terminado en 1891<sup>29</sup>. El resultado sería el espectacular conjunto de caídas, techo y manto que en la actualidad posee la jerezana hermandad del Santo Entierro (Fig. 10) y la hoy desmantelada túnica de Jesús Nazareno<sup>30</sup>. Unas piezas que en el momento de su finalización cumplían perfectamente los

---

<sup>27</sup> El contrato del nuevo paso, que realizaría el platero Manuel González García entre ese año y el siguiente, se encuentra copiado en A.H.O., 2-A-1 /3/ Libro de actas de cabildo 1860-1894 fol. 73rº. Sobre el palio de la Macarena vid. AA.VV.: “Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata de 1871 de Francesc Isaura” en *PH*, nº. 69, 2009, pp. 20-33.

<sup>28</sup> El acta se encuentra en A.H.O. 2-A-1 /3/ Libro de actas de cabildo 1860-1894 fol. 169rº.

<sup>29</sup> Vid. A.H.O. 2-A-1 /3/ Libro de actas de cabildo 1860-1894 fol. 189vº.

<sup>30</sup> La túnica fue desmontada en torno a 1938 para confeccionar un manto de camarín y saya negros y una saya burdeos. Vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 16vº.

propósitos que los hermanos expresaban en aquel cabildo tanto a nivel de diseño como de ejecución.

Casi cuarenta años más tarde, coincidiendo con el momento de la renovación del altar del Sagrario, con el desuso de la túnica bordada del Nazareno y con las circunstancias que en torno a esto se han descrito, tendría lugar un nuevo proceso de transformación con el paso de Nuestra Señora de La O como protagonista. El acta del cabildo celebrado el 20 de junio de 1930 vuelve a recoger las mismas inquietudes emprendedoras de ciertos hermanos: *“Se comenta que la hermandad ha decaído mucho en los últimos años y que ahora se procede a un proceso de reforma de la cofradía gracias en parte a una serie de hermanos que por modestia no se nombran, se propone bordar palio y manto para la santísima Virgen y comprar en consecuencia el terciopelo necesario en color morado, segundo, construcción de un respiradero y varal del palio, tercero, construcción de una candelería, cuarto, adquisición de terciopelo para confeccionar unos faldones bordados, quinto, pasado de una saya blanca en desuso, sexto, construcción de una corona de plata y arreglo y ampliación de jarras, figuras, candelabros de cola y peana. Los proyectos, que tienen fecha de 30/5/1930 son aprobados por unanimidad con el mayor entusiasmo”*<sup>31</sup>. Esta propuesta suponía necesariamente hacer un paso completamente nuevo.

Ciertamente, para la Hermandad soplaban fuertes vientos renovadores y deseos de progreso, de volver a estar a la vanguardia. Con el tiempo, la estética de las cofradías había seguido evolucionando y diseñadores como Juan Manuel Rodríguez Ojeda o Francisco Farfán Ramos, entre otros, habían reformulado muchos de los conceptos vigentes cuando se estrenó el palio negro de La O. Quizá impulsados por el éxito de sus antecesores, décadas atrás, los hermanos se contagiaron del espíritu del cambio, estimulados por la calidad de los diseños del proyecto, cuyo autor, Francisco de Paula Farfán Ramos, también conocido como Maese Farfán<sup>32</sup>, aparece en las actas siguientes<sup>33</sup>. Tristemente, el proyecto no ha llegado a la actualidad, por lo que sólo es posible conocer gráficamente aquello que llegó a materializarse.

No obstante, es preciso intercalar aquí una reflexión al respecto. La

<sup>31</sup> Vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-194, fol. 1rº.

<sup>32</sup> Nacido en Sevilla en 1871 y fallecido en 1935, carpintero de lo blanco y ebanista, entró en las páginas de la historia de la Semana Santa de Sevilla como diseñador del nuevo paso del Santísimo Cristo del Calvario en 1909, así como de otros muchas obras.

<sup>33</sup> Vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 6rº.

enumeración que se refleja en dicho documento implica que Farfán había propuesto las trazas para realizar un paso de palio completo, con todos sus elementos excepto la imagen, lo que implicaba unidad conceptual y de estilo, algo que muy pocas veces se ha llevado a cabo, ya que con mucha frecuencia, los pasos de palio son producto de un proceso de realización que dura, en el mejor de los casos, varios años, y que no pocas veces se ha prolongado décadas, lo que ha conllevado cambios de criterio y, aunque es cierto que cuando se proyecta la sustitución de alguna pieza el diseño suele tener vocación de armonía con el conjunto al que va a incorporarse, no siempre esta integración resulta afortunada al no haber partido de la misma cabeza. También hay que poner de manifiesto dos novedades importantes que presentaba este proyecto: en primer lugar el color morado del fondo, abandonando así el tradicional color negro que había caracterizado los palios en el siglo XIX; por otro la técnica de aplicaciones de tisú, novedosa sí, pero de una calidad menor, algo que parece no importó inicialmente a los cofrades de La O. Parece de todos modos que aquí lo importante era un diseño vistoso y a la moda, como ya ocurriera con el caso del palio de plata ruolz.

Los trabajos debieron comenzar inmediatamente puesto que para el año siguiente se especifica que Farfán está realizando la carpintería del paso, mientras que la orfebrería estaba contratada con Jorge Ferrer, los respiraderos a los herederos de Manuel Seco y la pasamanería a Eduardo Rodríguez<sup>34</sup>. Por lo que se sabe del proyecto integral presentado por Farfán, tan sólo llegaron a realizarse los bordados de las bambalinas y techo del palio, mediante la aplicación de recortes de tisú de oro sobre terciopelo morado que fueron confeccionados por el propio diseñador y sus hijas. También se llevaron a cabo los respiraderos que claramente suponían un antecedente de los actuales, con un intenso predominio de las líneas rectas y organizados a base de paños rectangulares de orfebrería en plata calada insertos en recuadros de caoba delimitados, arriba y abajo, por dos moldurones de la misma madera tallada con aplicaciones de plata, siendo las maniguetas del mismo material lúneo. Por lo que respecta al resto del plan, no se tiene noticia de más realizaciones por lo que probablemente no se llevasen a término, si bien, se conoce que el manto quedó liso.

Tan sólo cuatro años después de su estreno y en medio de la convulsión que vivía el país, que ya presagiaba el desastre de la guerra, se

---

<sup>34</sup> Ídem.

expresa en cabildo que el resultado del proyecto del nuevo paso de palio “*no ha resultado del agrado de la hermandad*”<sup>35</sup>. Probablemente aquellos diseños que presentase Farfán, y que consiguieran encender el entusiasmo de los hermanos de La O, fueran sólo un sueño de papel cuya materialización dejó mucho que desear. Además, en aquel cabildo celebrado el 22 de julio de 1935 se planteó el ahogo económico que los correspondientes pagos están suponiendo para la corporación. Por eso, se expuso al conjunto de los hermanos la posibilidad de paralizar la realización de aquella empresa.

En este punto se produjo un hecho que no deja de ser sorprendente. Lejos de volver al uso el palio anterior, que estaba en buen estado, y vender lo poco que se había terminado del nuevo proyecto “*Se manifiesta asimismo que la junta de gobierno está haciendo gestiones para tener un nuevo diseño de palio y manto bordado en oro fino de estilo renacimiento confeccionado por Guillermo Carrasquilla, sucesor de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Dicho dibujo a tamaño natural es examinado por los presentes que le dedican los mayores elogios y es aprobado por unanimidad*”<sup>36</sup>. Este fragmento es enormemente significativo, en primer lugar, por expresar la técnica, quizá buscando marcar diferencias con el fallido intento del palio bordado en aplicaciones; en segundo lugar, porque cita al autor como sucesor de Rodríguez Ojeda, buscando así el respaldo de una autoridad que había revolucionado muchos aspectos estéticos de la Semana Santa, tanto en calidad como en cantidad, introduciendo y consolidando la influencia del regionalismo. Finalmente, se especifica que el palio y manto serán de “*estilo renacimiento*”, un dato que redundante y confirma la voluntad de adscribirse a esta estética, que acogía en su seno gran cantidad de movimientos “neo”, ya que trataba de acopiar todos aquellos caracteres y rasgos propios de la ornamentación tradicional local.

Para el Viernes Santo de 1936 se estrenaría el manto<sup>37</sup> bordado en oro fino a realce sobre terciopelo burdeos. Otra de las cuestiones que se abordaron aquella tarde fue la propuesta de Francisco Caballero Ruiz, a la sazón secretario segundo, de amortizar la nueva empresa vendiendo el palio y manto antiguos, cuestión que verificaría poco después siendo adquirido el conjunto por la citada hermandad de Jerez de la Frontera, perdiendo así

---

<sup>35</sup> Ibidem, fol. 14vº.

<sup>36</sup> Ídem.

<sup>37</sup> En realidad el estreno se verificó a medias, puesto que el manto pese a no estar terminado totalmente se montó en el paso. No llegó a salir a la calle por inclemencia meteorológica.

la Hermandad uno de sus mayores tesoros. El acta que acaba de citarse es la última que consta, antes de que el odio y la destrucción recalasen, una mañana del mes de julio de 1936 en la segunda parroquia de Triana, con resultados de sobra conocidos.

Una vez acabado el peligro, la Hermandad reanudó como pudo su vida, tratando de continuar lo emprendido. Pese a las lógicas dificultades derivadas de las circunstancias, en 1937 se acometió la terminación de los trabajos del manto, que hubo de ser adaptado a la nueva imagen titular. A partir de 1939, se proyectaría completar lo iniciado con la sustitución de respiraderos, peana y varales del antiguo palio negro, por los otros nuevos diseñados por Francisco Pérez Bergali (Sevilla 1898-1973). Arquitecto de profesión y Hermano Mayor de La O, se trata de una de las personalidades más relevantes para la historia reciente de la Archicofradía en tanto que fue quien catalizó en sus diseños el sentimiento renovador de los hermanos en obras artísticas de excepcional calidad, siempre dentro de la estética regionalista en la que militó profesionalmente<sup>38</sup>. De este modo, y a partir de los bordados diseñados por Carrasquilla, Pérez Bergali emprendió la tarea de renovar por completo los demás elementos del paso. El primer turno tocó a los respiraderos, ejecutados por Francisco Bautista Lozano y Juan Fernández Gómez en 1939<sup>39</sup>, que si bien mantuvieron en esencia el esquema compositivo de los anteriores, fueron confeccionados íntegramente en metal plateado, insertando entre los recuadros calados que fueron reaprovechados, unos edículos flanqueados con columnas salomónicas doradas que, coincidiendo con los basamentos de los varales, darían ritmo a la horizontalidad del respiradero, siendo rematado éste por un potente moldurón concebido a modo de cornisa. Asimismo, el año siguiente se presentarían los varales y peana, siendo ejecutados los primeros por Bautista y Fernández, y la peana por Eduardo Seco Imberg<sup>40</sup>. El conjunto formado por los respiraderos, varales y peana, proporcionan al paso un fuerte sentido arquitectónico, evidenciando así la mano de su diseñador. Bergali conectó el respiradero con los basamentos de los varales,

---

<sup>38</sup> Para ilustrar el papel que Bergali jugó en la arquitectura de su tiempo vid. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. 2ª ed. Sevilla, Diputación Provincial, 2010, passim.

<sup>39</sup> En el archivo de la Archicofradía se conserva la transcripción de este contrato, donde se especifica la reutilización de piezas del antiguo respiradero, vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 32vº.

<sup>40</sup> El contrato de los varales se halla transcrito en A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 31vº.



donde se repetiría el esquema animado por columnas salomónicas, si bien por su naturaleza, el basamento resulta mucho más arquitectónico aún. De estos templetos arrancan los gruesos varales de esquema abalaustrado, que recuerdan soluciones empleadas tanto en fustes de forja como en madera, huyendo así de la tradicional formulación a base de cañones cilíndricos separados por nudos. Ciertamente, el varal constituye uno de los signos de identidad del paso, puesto que sus dimensiones y formulación no tienen precedentes en nuestra semana mayor.

Por su parte, el manto (Fig. 11) es la única pieza que se llevó a cabo dentro de estos años, puesto que las caídas y el techo son muy posteriores, aunque tratan de seguir de alguna manera el diseño del manto<sup>41</sup>. Su traza se basa en los esquemas compositivos que Rodríguez Ojeda había hecho clásicos, con tres nervios confluyentes en la toca bordada inserta en el manto y que funcionan como ejes del conjunto. Éstos desarrollan motivos simétricos, con abundantes roleos y formas vegetales. Por eso la pieza puede proponerse como epílogo de las últimas composiciones de Juan Manuel<sup>42</sup>. A partir de 1937 habría de ser ampliado puesto que las medidas del mismo estaban pensadas para la primitiva imagen dolorosa, algo más pequeña que la actual<sup>43</sup>. Esta ampliación consistiría en añadir la cenefa con motivos bordados en hojilla que hoy presenta y de la que parten esencialmente los diseños tanto de las caídas como del techo.

### 3. EL MARCO DE LA DEVOCIÓN

El tercer y último de los ámbitos en los que se distribuye este discurso es quizá el que atiende a cuestiones más profundas y subjetivas, y, por todo lo que éstas implican, también es el más complejo de abordar. Mucho ha sido lo que se ha escrito sobre las imágenes sagradas y la actitud, y culto que los católicos deben dirigir a ellas, tanto desde el punto de vista

---

<sup>41</sup> Las caídas exteriores se comenzarían a bordar a partir de 1957 por Guillermo Carrasquilla con diseños de Rafael Jiménez, tratando de guardar relación con algunos motivos del manto. El techo de palio sería bordado en el convento de Santa Isabel según diseños de Juan Garrido ya en los años setenta.

<sup>42</sup> Esta y otras conclusiones han sido desarrolladas por el profesor Luque. Vid. LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena 1900-1930*. Sevilla, Jirones de azul, 2011.

<sup>43</sup> En los libros de actas se conservan las transcripciones del contrato y algunas ampliaciones del mismo, firmados en 1935 por la esposa de Carrasquilla, Encarnación Perea, que contienen datos interesantes como el que expresa que el terciopelo donde se bordó el manto era el que permanecía liso e iba a recibir los bordados de aplicación de Farfán. También se hace saber que el manto quedaría en depósito en los talleres de bordado en prenda mientras no se satisficiera completamente el pago. Vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 24<sup>o</sup>.

doctrinal y oficial de la Iglesia, como desde otros ámbitos. Inicialmente imágenes religiosas no tenían más que un fin ilustrativo, evocador si se quiere, de aquello que era figurado, una forma visual para hacer comprender mejor el mensaje doctrinal a quien la contemplaba. Sería la Contrarreforma la que dotaría a estas representaciones de un papel esencial en la religiosidad del pueblo. Se mantendría el carácter ilustrativo de los pasajes, pero a partir de este momento, las imágenes de Cristo, la Virgen o los santos se convertirían en un instrumento al servicio de la doctrina, para interpelar al espectador moviéndolo al sentimiento de piedad y devoción. De igual modo, se estableció que éstas debían ser una herramienta para la comunicación con Dios, puesto que para el cristiano era más fácil acercarse a una representación plástica. Por tanto, a partir de entonces, las efigies se concibieron con esa finalidad, adaptándose a las modas estéticas y las necesidades de cada comunidad cristiana, puesto que si la imagen debía conectar perfectamente con el pueblo y sus sentimientos, ésta tenía que responder a los rasgos propios de la sensibilidad de cada lugar y cada momento.

En lo que al entorno sevillano se refiere, sin duda el Barroco fue el periodo en que estas necesidades fueron cubiertas con mayor solvencia, de ahí que muchas de las imágenes de gran devoción pertenezcan a este momento, algo que ha motivado que a lo largo del tiempo se hayan mantenido buena parte de los recursos expresivos barrocos aplicados a las imágenes. No obstante, es bien sabido que el gusto iría variando y, con él, la sensibilidad del pueblo hacia unas formas u otras; lo que ha tenido como consecuencia que los tipos físicos, los recursos expresivos y, sobre todo, la forma de presentar a las imágenes –de entre todas, aquellas que son de vestir– ha variado ostensiblemente, adecuándose a las necesidades y moda de cada momento.

A partir de la reforma que se efectúa a la canastilla del paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno, se dieron toda una serie de ensayos para tratar de aquilatar un modelo de presentación de la imagen en el paso que fuera acorde con el gusto del momento. Proceso de búsqueda que tuvo su momento culminante en un punto indeterminado al final de la década de 1920 y comienzos de la siguiente en el que se configuró la apariencia actual del titular cristífero en sus andas. Se eliminaron todos los elementos secundarios que se habían probado, excepto el ángel que soporta la parte inferior de la cruz, se rebajó la altura del monte y, lo que es más importante, se prescindió definitivamente de la túnica ricamente bordada por las

hermanas Antúnez que estrenase en 1891. ¿Cuáles pudieron ser las razones para este cambio?

De una parte hay que pensar en la poderosa influencia ejercida por Jesús del Gran Poder que salía con túnica lisa desde 1910<sup>44</sup>, instaurando así una moda que se generalizó, poco a poco, entre las imágenes de Nazareno, con alguna excepción. Por otro lado, hacer aparecer la imagen del Nazareno como la de un Cristo más humanizado, cercano al pueblo, suponía la eliminación de algunos elementos que podían actuar como barrera, tales como la túnica bordada e incluso la corona de espinas y las potencias<sup>45</sup>. En este sentido, cabe apuntar que si la Macarena había sido la inspiración y punta de lanza en el diseño y evolución de los pasos de palio, el Gran Poder lo fue en lo correspondiente a la apariencia de la imagen del titular cristífero. Esta cuestión implicaba también una obsolescencia del modelo simbólico del Nazareno barroco<sup>46</sup>, del que sólo se mantendría la cruz de carey y plata, pero más como signo identitario que como elemento simbólico. En conclusión, puede decirse que estos ensayos y transformaciones tan sólo afectaron al atuendo y formas de presentación de la imagen porque, después de todo, el Señor siempre estuvo expuesto al culto y su devoción se había consolidado a lo largo de los siglos.

No puede decirse lo mismo de la imagen dolorosa de la Virgen de La O. Repasando la historia de la Hermandad, se toma plena conciencia de que el papel que se le dio a ésta fue muy distinto al del titular cristífero hasta bien entrado el siglo XIX. Es un hecho contrastado que la devoción mariana en La O siempre fue dirigida a la imagen gloriosa de la Virgen. Los registros históricos muestran cómo la dolorosa, a la que ni siquiera se otorgaba la advocación de La O, no estuvo expuesta al culto permanente hasta la llegada en 1868 de los nuevos altares procedentes del derribo de San Felipe Neri. La Virgen de dolor, o en sus dolores, como era conocida hasta entonces, permanecía durante el año guardada en un baúl siendo usada solo para la procesión de Semana Santa.

---

<sup>44</sup> Vid. CRUZADO DÍAZ, Ana: "Sobre las tres túnicas bordadas más antiguas que se le conocen al Señor" en *Anuario de la Hermandad del Gran Poder*, 2005, pp. 32-37.

<sup>45</sup> Aún hoy se prescinde de estos elementos simbólicos en determinadas fechas del año, interpretándose su uso o no como una cuestión subjetiva de gusto.

<sup>46</sup> Un buen desarrollo de esta cuestión se encuentra en ROMERO TORRES, José Luis: "Arte y simbolismo en las cruces del Nazareno en Andalucía" en *Actas del III Congreso Nacional "Advocación de Jesús Nazareno"*. Cartagena, Agrupación de Ntro. Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2009, pp. 245-260 y en RODA PEÑA, José: "El Nazareno en la escultura barroca sevillana" en *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2008, pp. 223-265.

Desde entonces la imagen estuvo expuesta al culto diario, circunstancia que motivó que tuviera que adaptarse a su nueva situación y uso. Debido a esto se realizan diferentes intervenciones sobre la escultura, sin duda destinadas a tales fines. Concretamente, se tiene noticia de dos actuaciones, la primera de ellas en 1867 habla de “*composición de la Virgen de Dolores*”<sup>47</sup>. Estos trabajos, abonados al escultor imaginero Ángel Álvarez debieron consistir en la preparación y arreglos oportunos para colocarla sobre las andas procesionales, ya que aun entonces sólo se sacaba del baúl para Semana Santa y su estado no debía ser óptimo. La segunda, sin duda de mayor envergadura, tuvo lugar en 1882 cuando aparece registrado en las cuentas los 640 reales de la “*restauración de la Virgen de los Dolores*” y 4 reales más “*por llevar la Virgen a casa de Cano*”<sup>48</sup>. Hecho este último que pudo corroborarse en 2003 cuando la imagen, que desde los sucesos de la guerra civil se hallaba custodiada tal cual quedó en un mueble de la sala capitular, fue sometida a un proceso de restauración por parte de José Manuel Cosano Cejas, a donde quien suscribe acudió y pudo identificar la firma que, con la contera del pincel, plasmó Gutiérrez Reyes en el omóplato derecho de la imagen<sup>49</sup>.

Al parecer, la imagen, que algunos han relacionado con el pago en 1667 a Pedro Roldán por “*una cabeza y manos para la Virgen de dolor*”<sup>50</sup> y en consecuencia había sido realizada según los cánones estéticos del Barroco pleno, no se terminaba de adaptar a las necesidades funcionales que se requerían de ella. Es por eso que se encomendó a uno de los escultores imagineros con mayor reconocimiento en aquel momento<sup>51</sup> la tarea de modificar la apariencia de la Virgen para acomodarla a los cánones estéticos vigentes. En definitiva, se buscaba un modelo de belleza muy definido, lo que, a buen seguro, motivó que el escultor modificase el rictus de la escultura condicionando su expresión, con la intención de manejar los resortes adecuados para mover a la devoción de los fieles. Esta intervención tuvo éxito, pues no se tiene noticia de nuevas intervenciones sobre la Virgen hasta casi cincuenta años después.

---

<sup>47</sup> Vid. A.H.O. 1-G-1 /13/ cuentas de 1867, s/f.

<sup>48</sup> Vid. A.H.O. 1-G-1 /17/ cuentas de 1882, s/f., cit. por RODA PEÑA, José: *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*. Sevilla, Ayuntamiento, 2005, p. 65.

<sup>49</sup> De forma incomprensible, aquella identificación no causó buenas sensaciones en algunos de los responsables de la Hermandad, ya que la imagen venía atribuyéndose tradicionalmente a La Roldana, y este nuevo escultor no era conocido.

<sup>50</sup> Vid. A.H.O. 1-D-1 /1/ Libro de cuentas 1686-1707, s/f. y 2-A-1/1/ Libro de acuerdos 1675-1727, fol. 5r<sup>o</sup>.

<sup>51</sup> Vid. RODA PEÑA, José: *El escultor...*, op. cit.

Durante el verano de 1936 los responsables del gobierno de la Hermandad se enfrentarían a un momento tristemente decisivo en su historia ya que, tras los desgraciados acontecimientos del 20 de julio, debieron tomar graves decisiones que afectarían al futuro de las imágenes titulares de la Hermandad. Los tres titulares habían sufrido cruel profanación, quedando en muy malas condiciones. Las imágenes del Señor y la Virgen gloriosa serían restauradas por Antonio Castillo Lastrucci, mientras que la imagen de la Virgen dolorosa sería sustituida por una de nueva factura por el mismo escultor. Recientemente se han cumplido 75 años de aquellos sucesos, de los que las actas levantadas aquellos días son el único registro histórico oficial. No obstante, los nombres, los comentarios y otros detalles quedaron en la memoria colectiva de la corporación<sup>52</sup>. Lo verdaderamente interesante para este estudio son precisamente las motivaciones y consecuencias que obraron para tomar la decisión de no restaurar a la Virgen, o bien, de sí restaurar al Nazareno y la titular gloriosa. Una cuestión que hasta ahora se había resuelto gracias a lo registrado en la correspondiente acta, en la cual, los responsables de la Hermandad acuden al taller de Castillo llevando tanto al Nazareno como a la Dolorosa para que éste se haga cargo de las restauraciones, cuando éste les comunica que *“con respecto a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, él se compromete a restaurarla de forma tal, que no será perceptible, una vez realizada, los efectos de la restauración: y con respecto a la imagen de Nuestra Señora de La O, dice que los destrozos causados en la misma son de tal importancia que no permiten restauración alguna toda vez que el rostro está mutilado y seccionado con tal saña que por mucha atención y esmero que se pusiese en su restauración tendría ésta que resultar forzosamente defectuosa”*<sup>53</sup>.

Resulta comprensible que hasta ahora no se haya querido profundizar en este particular por las implicaciones que conlleva, pero a la vista de las terribles fotografías que se realizaron de las imágenes tras los destrozos, los daños en ambas imágenes son de similares características y envergadura, lo que, sin negarla en absoluto, permite matizar la argumentación de Castillo. No cabe duda que la restauración de la Virgen habría sido un trabajo ímprobo, pero no puede descartarse que existieran condicionantes

---

<sup>52</sup> Recientemente, y con motivo de cumplirse 75 años de aquellos hechos, se ha publicado una revisión de estas actas, que también han sido oportunamente comentadas y publicadas por otros y que por no redundar no aparecerán aquí. Vid. LABRADOR JIMÉNEZ, Juan Manuel: “María Santísima de La O: setenta y cinco años de una tragedia y un nacimiento” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº. 637, 2012, pp. 175-179 y MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel: “La Hermandad de La O...” op. cit.

<sup>53</sup> Vid. A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 20vº.

diferenciales que intervinieron en la decisión. Muchas son las hipótesis que pueden plantearse en este punto, pero quizá la que mejor base posee es la que tiene que ver, una vez más, con el cambio de gusto estético ligado a la función de la imagen.

Desde los años iniciales del siglo XX, se había comenzado a implantar en el arte un nuevo modelo físico para el prototipo de mujer andaluza introducido desde el costumbrismo que, a su vez, recogía parte de la tradición murillesca y que, finalmente, haría propio el regionalismo. Suponía pues, la exaltación de las virtudes de la mujer arquetípica de este ámbito geográfico. Andando el tiempo, este modelo fisonómico sería introducido, precisamente por Antonio Castillo en la imaginería religiosa, siendo la primera de todas la imagen de María Santísima del Dulce Nombre en 1924, a la que seguirían las dos vírgenes que tuvo que realizar para la Hermandad de la Hiniesta en 1932 y 1937 respectivamente. Éstas causaron gran sensación en Sevilla, porque de un lado, consiguieron calar rápidamente en el pueblo que veía en las vírgenes de Castillo la cercanía de la divinidad que les ofrecía la intercesión, encarnada en una belleza que buscaba representar los rasgos típicos de la mujer sevillana.

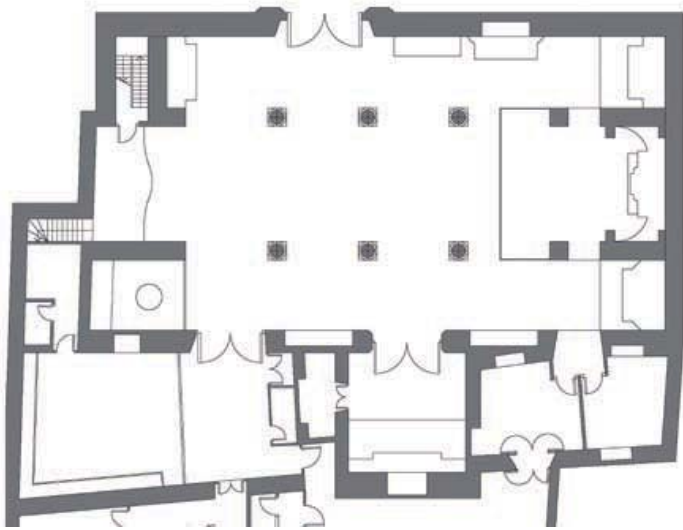
Al mismo tiempo, se trataba de adscribirse a un nuevo avance estético. No hay que olvidar que los hermanos que acudieron al taller de Castillo: Francisco Pérez Bergali, Antonio Martín Alborch y Sebastián Flores de la Torre, se encontraban entre los hermanos que un año antes habían propuesto la paralización de los trabajos de Farfán para acometer el manto y palio actuales, y que, más adelante, promoverían la completa remodelación de los enseres del paso de la Virgen. Un dato que refuerza esta voluntad por la renovación puede verse en cómo el mayordomo, Martín Alborch, fue quien sufragó la talla<sup>54</sup>. En efecto, la nueva imagen de María Santísima de La O que sería bendecida por el cardenal Ilundain en palabras del secretario de la Hermandad “*es de bellísima expresión y en su traza, detalles y conjunto, se ajusta al más puro estilo de la escuela sevillana de imaginería*”<sup>55</sup>. Comentario éste que da viva muestra de las implicaciones regionalistas que rodeaban a la nueva titular mariana. Manejar el concepto de escuela sevillana implicaba la voluntad de recoger todos aquellos caracteres propios de la historia del arte local para plasmarlos en las nuevas obras.

---

<sup>54</sup> La factura y finiquito firmado por el escultor y el entonces mayordomo, se conservan en poder de los descendientes de Martín Alborch, si bien la Hermandad posee copia del documento, habiéndose reproducido recientemente. Vid. LABRADOR JIMÉNEZ, Juan Manuel: “María Santísima...” op. cit. p. 178.

<sup>55</sup> Vid, A.H.O. 2-A-2 /2/ Libro de cabildos generales 1930-1941, fol. 20r<sup>o</sup>.

En definitiva, puede comprobarse cómo la Archicofradía sacramental de La O, siempre pugnó por estar en consonancia con los tiempos, aspirando a la mayor calidad y tratando de adscribirse a las corrientes estéticas vigentes en cada momento, sumando así voluntad de cambio y sensibilidad artística. Y, en ellos, el regionalismo adquiere gran importancia al ocupar un lugar de especial relevancia en los procesos estudiados. Se trata de una corriente que, por su propia naturaleza, fue especialmente accesible al pueblo pese a manejar planteamientos teóricos de gran complejidad. Facilidad para llegar a las franjas más amplias de la sociedad que fue aprovechada en el entorno de las hermandades y cofradías como recurso en el que fundamentar el renovado repertorio estético, donde los elementos decorativos propios e identitarios, y las artes tradicionales locales, jugarían un papel decisivo. Algo que tuvo clamoroso éxito, puesto que si el fin fundamental de las hermandades es hacer llegar el mensaje evangélico al pueblo que contempla las procesiones, la estética regionalista proporcionó un código sencillo, versátil y, sobre todo, cotidiano a la vez que bello, con el que hacer llegar alto y claro ese mensaje.



*1. Templo parroquial de Nuestra Señora de La O, planta general. Jesús Capilla Besadio.*



*2. Templo parroquial de Nuestra Señora de La O, capilla sacramental. Primitivo retablo. Anónimo, ca. 1911. Foto: Archivo Gráfico de la Hermandad de La O.*

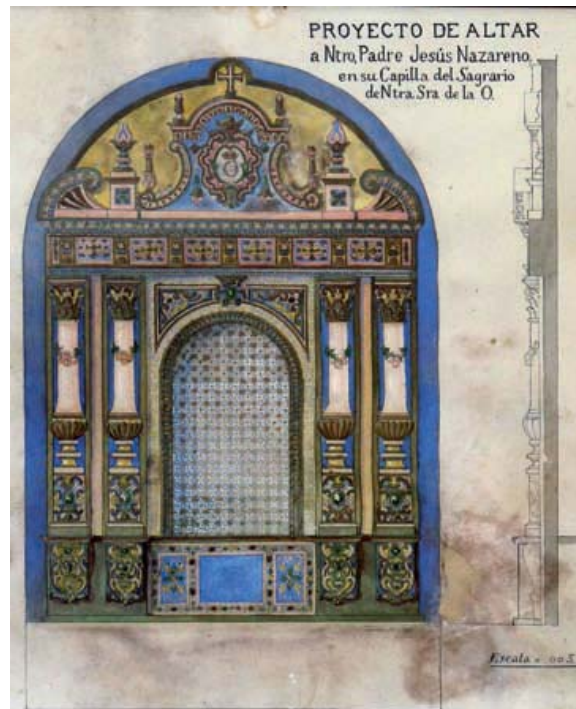




3. Reales Alcázares de Sevilla, salón de fiestas. Zócalo de azulejería. Cristóbal de Augusta, 1577. Foto: Pedro M. Martínez Lara.



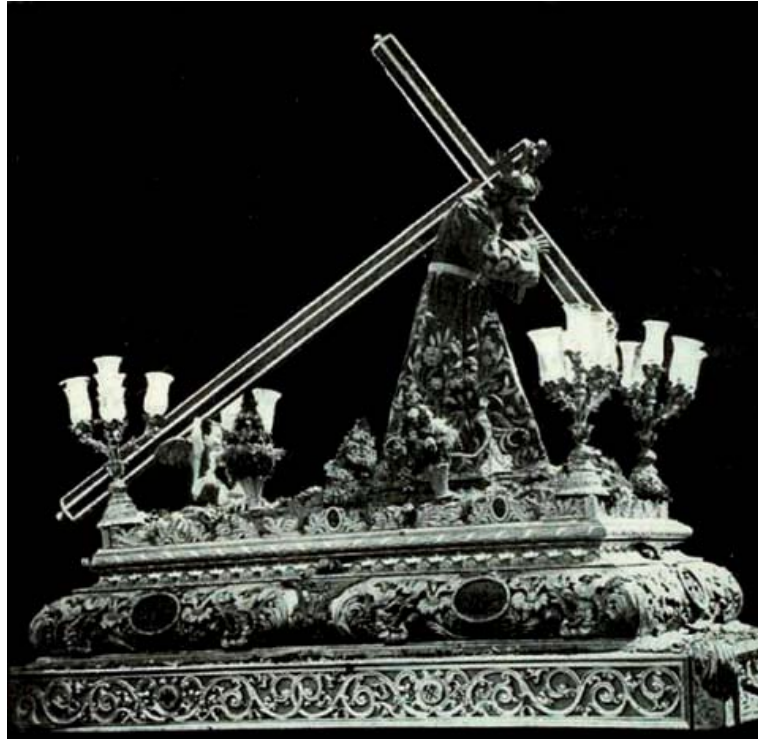
4. Templo parroquial de Nuestra Señora de La O, capilla sacramental. Zócalo de azulejería. Antonio Romero (pintor), 1910. Foto: Pedro M. Martínez Lara.



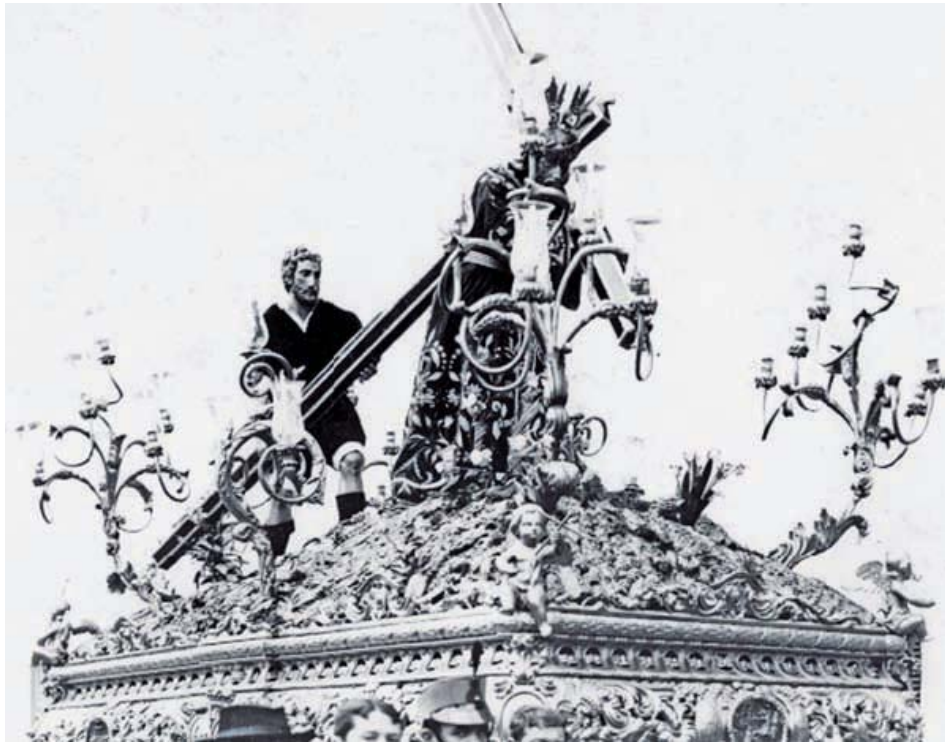
5. Proyecto de altar para Nuestro Padre Jesús Nazareno en su capilla del Sagrario de Nuestra Señora de La O. Adolfo López (Atbr.), ca. 1928. Archivo de la Fábrica Montalván. Foto: Martín Carlos Palomo.



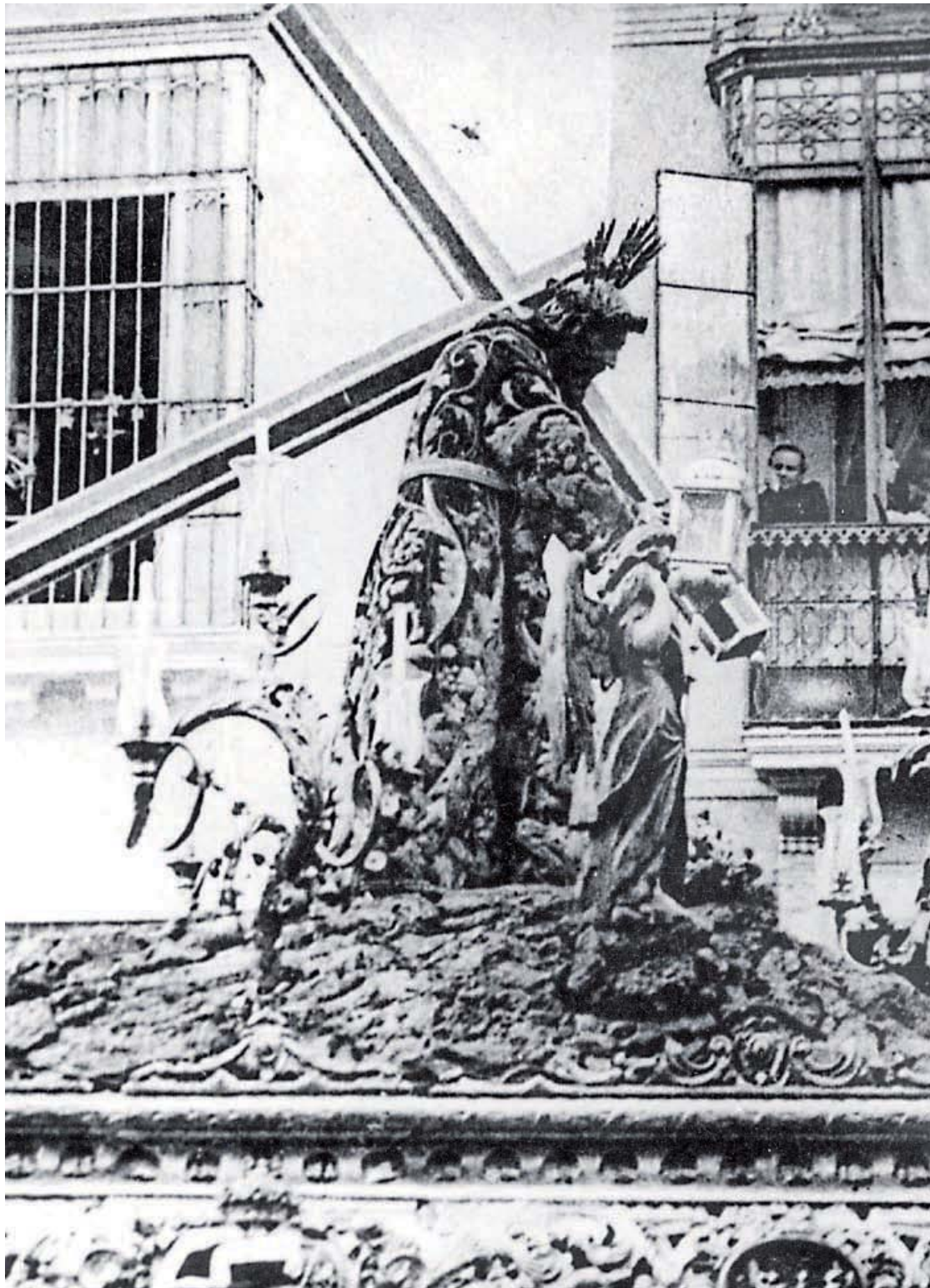
6. Casa N° 10 de la calle Antillano Campos, detalle de la fachada. 1940. Fábrica de Montalván. Foto: Pedro M. Martínez Lara.



7. Paso procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Anónimo, 1847.  
Foto: Archivo Gráfico de la Hermandad de La O.



8. Paso procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno acompañado de Cirineo, ca. 1888. Foto: Archivo Gráfico de la Hermandad de La O.



*9. Paso procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno acompañado de dos ángeles, ca. 1920. Foto: Antonio Sánchez del Pando - Archivo Gráfico de la Hermandad de La O.*



*10. Paso procesional de María Santísima de la Piedad, Hermandad del Santo Entierro de Jerez de la Frontera. Ana y Josefa Antúnez (bordados), Manuel Beltrán (diseño), 1891.  
Foto: Archivo Gráfico de la Hermandad del Santo Entierro de Jerez de la Frontera.*



*11. Manto procesional de María Santísima de La O, Archicofradía sacramental de La O de Sevilla. Guillermo Carrasquilla y Encarnación Perea (bordados del manto), 1935-1939. Foto: Archivo Gráfico de la Hermandad de La O.*