

**EL ATAVÍO  
DE LAS DOLOROSAS DE CANDELERO  
Y SU REGISTRO PATRIMONIAL**

Francisco José Carrasco Murillo

Directores: Dr. Francisco Javier Cornejo Vega  
Dra. María Arjonilla Álvarez

Sevilla, 2022









Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla  
Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio

Investigación experimental de los diversos métodos y técnicas de análisis, diagnóstico e  
intervención en la conservación y restauración y sus tecnologías aplicadas

Tesis presentada para la obtención del Título de DOCTOR

**EL ATAVÍO DE LAS DOLOROSAS DE CANDELERO  
Y SU REGISTRO PATRIMONIAL**

Francisco José Carrasco Murillo

Tesis doctoral dirigida por:

Francisco Javier Cornejo Vega

María Arjonilla Álvarez

Sevilla, 2022





# AGRADECIMIENTOS

Resulta paradójico que estas primeras líneas sean las últimas que escribo. Sin embargo, me dan la oportunidad de echar la vista atrás y poder apreciar el camino con perspectiva.

Más allá de lo que este trabajo representa académicamente, creo que lo realmente importante es todo lo aprendido. Evidentemente no soy el mismo que comenzó este estudio hace cinco años y mentiría si dijera que ha sido una experiencia fácil, pero precisamente por ello me ha hecho crecer como persona y como profesional. Me siento muy afortunado de todas las personas que me han acompañado en este proyecto, muchas de ellas sin conocerlo o comprenderlo en profundidad, pero apoyándome en todo momento.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mis directores, Francisco y María, su dedicación y confianza completa. Han sido guías en algo tan difícil como cuestionarse todo lo que se da por hecho. Me han enseñado a ser crítico, a buscar el porqué, a ser capaz de dejar lo sentimental a un lado, pero también a reivindicar desde el sentimiento. Me siento muy afortunado de haber tenido la oportunidad de contar con ellos en mi formación académica y profesional, pero más de haberlos conocido en el plano personal.

Para mis padres no puedo tener suficientes palabras de gratitud. Creo que jamás seré capaz de devolverles todo lo que me han dado. No existen referentes mejores para la vida, son un ejemplo constante de esfuerzo y tesón, de generosidad y cariño desmedido. Cada día me siento más orgulloso de ellos. Desde pequeño, sin darme cuenta, me inculcaron la importancia de la cultura, la historia, el arte... y buena culpa de ello lo tuvieron las vacaciones familiares. He sido, y soy, muy feliz, y en gran parte ha sido gracias a vosotros.

No puedo dejar atrás a mi hermana, compañera de vida. Todos dicen que siempre he sido "muy padre" con ella, pero es que la quiero tanto... Me ha enseñado mucho más de lo que ella puede imaginar y crecer juntos es una experiencia maravillosa.

Debo agradecerle inmensamente a la vida haber puesto en mi camino a Santi aquella mañana al entrar en la facultad. Desde entonces tengo la suerte de tener a mi lado a una persona a la que quiero y admiro a partes iguales. Estos años hemos superado muchos retos, pero de todos hemos salido fortalecidos construyendo un futuro juntos. Ha sido mi soporte y mi impulso en incontables ocasiones, y en buena parte es el causante de que este proyecto haya llegado a buen puerto.

A Inma, que con su sensibilidad y cariño se ha entusiasmado tanto como yo con esta investigación. Le agradezco enormemente toda su ayuda en la búsqueda de información y fotografías, las conversaciones y debates interminables y la necesidad de conocer y aprender. Pero sobre todo, los largos paseos, las tardes de merienda y su amistad sincera.

Adolfo, Berta, Javi, Josemi, Julia, Pablo y Víctor. Tantos años de amistad nos han enseñado que los distintos puntos de vista no pueden ser más enriquecedores. Y que la distancia no es un problema. Gracias por tantos momentos de felicidad y disfrute, siempre sois el lugar al que volver a estar a salvo en este mundo caótico.

Y por último, a Sevilla. Con sus cosas buenas y malas, pero que es mi raíz y ha contribuido a formar lo que soy. El que me conoce sabe el orgullo que siento de mi ciudad, y con este trabajo espero devolverle una parte de todo lo que me ha dado.





¿Por qué serán así las Vírgenes de Sevilla? Y yo respondo a esta pregunta con otra que es su respuesta: ¿Por qué serán así los claveles de Sevilla?

Pues por eso, porque son de Sevilla. Por eso son así sus Vírgenes. Tienen un <<algo>> que no tienen las Vírgenes de ninguna parte del mundo.

Un <<algo>> que está en la gracia de su cara, en lo grácil de su porte, en el garbo con que visten el manto y la corona. Y hasta en esa inefable finura exquisita con que llevan el pañuelo de encajes en su mano derecha.

Tienen toda la sal de Sevilla y toda su elegancia. Y lo mismo vestidas de hebrea en Cuaresma que de reinas bajo el palio.

Y la última explicación es que son así porque han nacido en Sevilla. Como los claveles y los jazmines. Igual.

Ramón Cué, S.J., *Cómo llora Sevilla*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>15</b>
Grado de innovación .....	27
Hipótesis y objetivos.....	29
Metodología .....	31
Estructura razonada .....	33
<b>I. RITUALDAD Y PATRIMONIO RELIGIOSO: LA SEMANA SANTA DE SEVILLA .....</b>	<b>39</b>
I.1. Antecedentes .....	45
I.2. Las cofradías religiosas medievales (siglos XIII-XV) .....	49
I.3. Las cofradías barrocas (siglos XVI-XVII) .....	55
I.4. Épocas de crisis (siglos XVIII-XIX).....	65
I.5. El renacer de las cofradías (siglos XX- XXI) .....	73
<b>II. EL CULTO A LA DIVINIDAD: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR .....</b>	<b>89</b>
II.1. De lo intangible a lo tangible .....	91
II.2. Antecedentes y evolución de la iconografía de la Virgen dolorosa y su repercusión en Sevilla .....	95
II.3. Las representaciones escultóricas marianas de vestir en la escuela sevillana.....	101
II.3.1. Antecedentes .....	101
II.3.2. La tipología de escultura de candelero .....	106
II.3.3. Abolición de los gremios: el escultor como artífice total.....	115
II.3.4. Producción de imaginería en el siglo XX: adaptación de un modelo fijado .....	118
II.3.5. La revaloración de la imaginería sacra en el siglo XXI .....	123
<b>III. EVOLUCIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LAS DOLOROSAS EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA .....</b>	<b>129</b>
III.1. La regularización de las vestimentas en el siglo XVI .....	131
III.2. Siglos XVI- XVII. La moda Habsburgo .....	135
III.3. Siglo XVIII. Influencias francesas de la casa Borbón.....	153

III.4. Siglo XIX. La imagen de la Virgen como reina.....	173
III.5. La revolución de Rodríguez Ojeda. El paso del siglo XIX al siglo XX.....	187
III.6. Entre el continuismo y la innovación: de la posguerra al siglo XXI.....	199
<b>IV. ARTÍFICES PARA LA CUSTODIA, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN DEL ATAVÍO.....</b>	<b>211</b>
IV.1. Priestes, camareras y vestidos: garantes del buen hacer.....	215
IV.2. Los principales vestidos de las imágenes sevillanas y sus aportaciones más relevantes	223
<b>V. METODOLOGÍA: ANÁLISIS DEL PROCESO DE VESTIMENTA Y MATERIALES EMPLEADOS</b> .....	<b>243</b>
V.1. Procesos previos, protectores, rellenos y prendas interiores.....	247
V.2. Prendas exteriores.....	257
V.3. Atavíos de las imágenes durante el año.....	269
<b>VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO.....</b>	<b>277</b>
VI.1. Valores materiales e inmateriales en peligro.....	281
VI.2. Factores de deterioro y sus efectos en escultura policromada y textiles en el ámbito de culto .....	285
VI.3. Daños provocados por la manipulación, uso y actuaciones invasivas o reparadoras.....	291
VI.4. Alteraciones derivadas del almacenaje de las piezas.....	301
<b>VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL.....</b>	<b>323</b>
VII.1. La conservación-restauración: una profesión al servicio del patrimonio religioso.....	325
VII.2. Permanencia y defensa de los valores inmateriales.....	331
VII.3. Conservación preventiva y mantenimiento de la función social.....	337
VII.3.1. Recomendaciones generales y particulares para el mantenimiento de las colecciones .....	339
VII.4. La conservación a través del reconocimiento y la documentación del ajuar: de lo material a lo inmaterial.....	353
VII.4.1. Propuesta de registro de enseres.....	355
VII.4.2. Propuesta de registro y documentación del atavío.....	361
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>371</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>383</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>399</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS.....</b>	<b>411</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>415</b>

# **SIGLAS**

AHPS: Archivo Histórico Provincial de Sevilla

BOE: Boletín Oficial del Estado

BOJA: Boletín Oficial de la Junta de Andalucía

ECCO: Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores

IAPH: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

ICCROM: Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales

IPCE: Instituto del Patrimonio Cultural de España

LPHA: Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía

LPHE: Ley de Patrimonio Histórico Español

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura



# INTRODUCCIÓN







Esta tesis tiene como objetivo fundamental definir el estudio de la práctica de la vestimenta de las imágenes marianas en su iconografía dolorosa. Hay que considerarla una manifestación cultural a salvaguardar, en su doble vertiente como patrimonio material e inmaterial, que forma parte indisoluble de la idiosincrasia de la Semana Santa de Sevilla. Se trata de una seña de identidad dentro de los ritos religiosos y cultuales que además se mantiene viva, en continua evolución, acompañando los cambios de vida de la sociedad, los estilos y las modas.

Tomando Sevilla como demarcación, se aborda la investigación del atavío partiendo desde sus orígenes en el siglo XVII, con la recreación del modelo madrileño de la Virgen de la Soledad del Convento de la Victoria, para analizar su evolución durante más de cuatro siglos hasta llegar a la actualidad. La capital hispalense es considerada como un referente para otras localidades nacionales e incluso hispanoamericanas, aunque hay que tomar conciencia del interés que puede derivarse de la producción de otros focos andaluces.

En esta actividad habrá que distinguir la relación entre materiales y manufacturas, pero fundamentalmente entre las formas creadas por sus artífices. Los vestidores han ido imponiendo sus propias maneras, fuera de patrones reguladores, transmitiendo a sus discípulos unas enseñanzas casi gremiales, para mantener y experimentar nuevas variantes. Se trata de una tradición que no sería tal sin la confluencia no solo de las distintas labores artesanas, sino también del papel aglutinador de quien las dispone, selecciona y las hace evolucionar adaptándolas a los momentos y estilos de cada etapa.

Dentro de los múltiples matices que podríamos reconocer en las costumbres y rituales que confluyen en la Semana Santa, esta tesis pone el acento en el estudio de los modos de vestir a las esculturas de la Virgen dolorosa para su reconocimiento específico como saber tradicional que habremos de reivindicar como patrimonio inmaterial. Para ello, es de rigor comenzar analizando la complejidad del concepto para llevarlo a este entorno.

El patrimonio inmaterial es un valioso legado que se acrecienta y transmite a las futuras generaciones como muestra de la identidad de una comunidad. El contexto sociocultural

en cada momento histórico es el que va a determinar cómo se define y qué elementos van a integrar este conjunto. En la actualidad, uno de los aspectos más importantes es que favorece la creación de un “nosotros colectivo”, donde se recogen aquellos elementos con los que más se identifica una comunidad.

Daifuku (1969) reflexiona sobre la importancia que tiene elegir bien los elementos del patrimonio que queremos preservar como sociedad, ya que estos son los que nos permiten considerarlos como un testimonio de las tradiciones culturales. Nos aportan información de una cultura concreta o momento del pasado, pero normalmente la mayoría solo son apreciados por expertos o personas relacionadas con el bien en cuestión. Incluso en la era de la información en la que vivimos se producen situaciones en las que desconocemos por completo aspectos culturales de sociedades coetáneas a la nuestra.

El ser humano ha cuidado de sus bienes más cercanos, los que pertenecían a su comunidad, desde la antigüedad. Pero fue tras las grandes pérdidas que se produjeron en la II Guerra Mundial cuando se desencadenó de forma generalizada la necesidad de proteger el valor documental de cualquier bien que tuviese la capacidad de servir de testimonio de una forma de vida. Fue cuando se tomó mayor conciencia de su gran relevancia a nivel mundial y se empezaron a establecer protocolos internacionales para colaborar en su salvaguarda (Arjonilla, 2009: 3).

Hasta la década de 1950 las políticas sobre conservación estaban enfocadas sobre todo a la supremacía de los bienes materiales, destacando por encima de todo aquellos relacionados con los grupos de mayor poder político-religioso y económico de la cultura occidental.

Fue en torno a 1990 cuando se planteó en mayor medida la necesidad de estudiar, clasificar y proteger estas manifestaciones que las comunidades expresaban mediante el lenguaje, las fiestas, los ritos, las costumbres, los saberes, las prácticas y oficios artesanales, que constituían en sí mismos también un legado a preservar. Para ellos se creó un nuevo concepto y registro tipológico bajo la denominación de “patrimonio inmaterial” (Santacana y Llonch, 2015: 15). Recientemente y quizás por el peligro que impone la globalización, estas expresiones culturales han vivido una revalorización, con el consecuente reconocimiento como muestras singulares de la identidad propia de cada pueblo, aquello que los hace diferentes.

Cada colectivo puede tener una manera de clasificar qué elementos de su propia cultura reconocería como integrantes del acervo inmaterial de su comunidad. El problema viene dado cuando se debe elegir cuáles de todos ellos reflejan mejor la idiosincrasia de un

grupo para reconocerlos de manera científica. Para ello, diferentes organismos han elaborado distintas definiciones con el objeto de esclarecer este asunto <sup>1</sup>. De todas ellas, la más completa es la que recoge la *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* en su artículo 2:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

La Semana Santa en Sevilla es una verdadera manifestación social y cultural, en la que la fe, la creencia, lo cultural, lo festivo o el espectáculo, conviven más allá del plano religioso que marca su génesis.

El patrimonio cultural inmaterial está en su mayor parte enraizado en las costumbres y supone una manifestación viva en un grupo que lo valora, y lo cuida y transmite. Se trata de expresiones que están interiorizadas por cada individuo mediante el aprendizaje y la experiencia personal. Las vivencias con respecto a estas manifestaciones se dan tanto en el plano personal como en el colectivo, lo que genera que se desarrollen normas internas, significados y símbolos compartidos que irán transformándose conforme a las necesidades de la propia comunidad, sometidas incluso a influencias exteriores y a contradicciones que harán que sean especialmente vulnerables (Carrión, 2015).

---

<sup>1</sup> En el plano nacional, el patrimonio cultural inmaterial es reconocido en la LPHE por primera vez como *conocimientos y actividades* en la *Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español* en el título VI *Patrimonio Etnográfico*, contando con dos artículos donde se reconocen como patrimonio histórico español “[...] los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”. El término “intangible” o “inmaterial” se comienza a utilizar tras la ratificación del Estado Español de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO en el año 2006.

En el caso de la *Ley 14/2017, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía* el término más cercano para el patrimonio inmaterial es “actividades de interés etnológico”: “[...] parajes, espacios y construcciones o instalaciones vinculados a formas de vida, cultura, actividades y modos de producción propios de la comunidad de Andalucía”.

Quintero (2005) expone que lo verdaderamente novedoso del concepto de lo inmaterial es reivindicar la diferencia, de manera que la participación de la ciudadanía se apropie de su patrimonio y escriba así la versión de su memoria e identidad mediante la selección de unos elementos y el silenciamiento de otros. En el caso del patrimonio intangible, conviven formas y expresiones que se adaptan a intereses muy diversos. Normalmente los elementos que lo conforman tienen importancia para la comunidad que los ha ensalzado como tal, pero es difícil exportarlos a otros grupos. Incluso dentro del mismo colectivo hay individuos que pueden llegar a valorar determinadas partes por encima de otras dentro de un todo.

El patrimonio religioso es un legado que nos ha sido dado y como sociedad tenemos la obligación de poner todo el empeño en transmitirlo a las generaciones futuras. Para ello, es primordial implicar en su salvaguarda y desarrollo a toda la comunidad, pero específicamente a los más jóvenes para que asuman su papel de protectores. Y aunque la Semana Santa de Sevilla goza de una consideración internacional, y su tradición se mantiene viva, no habremos de dejar de tener presente los riesgos que amenazan cualquiera de sus costumbres y ritos, máxime cuando se trata de una festividad ligada al culto, en una sociedad cada vez más laica.

Lo más importante en el ámbito del patrimonio inmaterial es precisamente el grupo de personas implicadas en su práctica y mantenimiento. Conocemos distintas apuestas relacionadas con dinámicas patrimoniales en las que se introducían este tipo de tradiciones y prácticas en los llamados *ecomuseos* o museos etnográficos, con recreaciones en vivo de las distintas actividades o exponiendo los elementos materiales utilizados en ellas. En nuestro caso la única alternativa que consideramos es la de mantener este tipo de manifestaciones en su contexto original, ya que la cooperación ciudadana es de vital importancia para revitalizarlas y mantenerlas vivas (Carrera, 2005: 22).

La consulta de distintos estudios y experiencias corroboran, como en el caso de Lucas (2016) y Álvarez Gutiérrez (2015: 218), que la educación patrimonial es la manera ideal de permitir la intervención de ciudadanos comprometidos en todo el proceso de gestión y puesta en valor de su patrimonio, incluyéndose en los grupos de trabajo de los profesionales a la hora de tomar decisiones de manera que se generen estrategias de conservación sostenibles. La convivencia, gestión y transmisión de valores entre los miembros de las hermandades respecto a su patrimonio es una realidad, sin embargo no existe una clara conciencia de ello cuando nos referimos al valor inmaterial de los saberes implicados.

En la *Convención sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad de Faro* (2005), se define por primera vez “comunidad patrimonial” como un grupo que valora aspectos específicos del acervo cultural que quiere proteger y transmitir, además de mostrar que la participación pública en la toma de decisiones es necesaria. Con esto no solo se consigue vincular a las comunidades con su patrimonio, sino también identificar cuáles son los elementos que deben ser valorados y cuáles no tienen las características suficientes para ello. Como contrapartida, debe tenerse en cuenta que la participación de la ciudadanía en este tipo de proyectos requiere de un mayor tiempo de dedicación (Cimadomo, 2016 y Sánchez-Carretero y Jiménez-Esquinas, 2016: 190-197).

Los profesionales relacionados con el patrimonio cada vez ven más claro la importancia que tiene el incluir a las personas que participan y cuidan del patrimonio en los grupos de trabajo. Como última referencia aún pendiente de publicación, la *Carta de Andalucía para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial como acuerdo social* (2021) que tiene como principal objetivo “[...] propiciar la consolidación de una vía de gestión participativa que implique al mayor número de agentes posibles y, en especial, a los protagonistas de este patrimonio cultural en la toma de decisiones para su salvaguarda y continuidad”.

Pese a ello, esto no se encuentra respaldado por una legislación estatal que se haya desarrollado y adaptado al panorama actual, a diferencia del avance que se está produciendo a nivel internacional donde se están haciendo patentes los primeros progresos. Por ello, es necesaria la renovación de la LPHE, que cuenta ya con más de treinta años en los que se han producido multitud de cambios en la sociedad, y que se encuentra superada en muchos aspectos por algunas leyes autonómicas, como en el caso de la andaluza.

Brugman (2005: 63) expuso el impulso que ha dado el movimiento social para que las instituciones públicas generen medidas específicas para la salvaguarda del patrimonio. Desde el *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (Carrión, 2015: 40) se ha recomendado poner en marcha la realización de registros e inventarios, estudios específicos, planes especiales o directores y catálogos y atlas para identificar la manifestación cultural y el colectivo protagonista, así como su interpretación, diagnóstico de riesgos y estrategias para su salvaguarda. Del mismo modo, recoge la importancia del soporte material para el patrimonio inmaterial, ya que supone la parte documental en la que se puede contextualizar y se ha recomendado que se garanticen los tratamientos de conservación preventiva y restauración de modo que los bienes puedan mantenerse en uso para la función original para la que fueron creados.

En esta línea de trabajo, el IAPH, junto a otras entidades investigadoras, ha desarrollado un *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía* al que se refiere en los siguientes términos:

Este proyecto tiene como finalidad registrar, documentar y difundir el patrimonio cultural andaluz como medio eficaz para valorizar sus elementos más vivos y dinámicos, y sensibilizar así a la sociedad en general y a los colectivos implicados. Un patrimonio inmaterial constituido por procesos, saberes y técnicas, rituales festivos, tradición oral, modos de expresión... entendiendo que la documentación y la difusión de sus valores pueden ser las formas más apropiadas de salvaguardarlo sin alterar la dinámica cultural que lo produce (Carrera, 2009: 20-21).

El reconocimiento a la Semana Santa como manifestación cultural no solo está avalado por el interés y la ingente cantidad de bienes materiales que la componen, y que suponen en muchos casos verdaderos ejemplos de obras cumbre de la producción artística española, sino que también hay que reconocer el largo recorrido histórico de esta celebración que ha propiciado que sea una de las festividades más importantes y destacadas.

La Semana Santa de Sevilla, reconocida en 2017 por el Gobierno de España como Patrimonio Cultural Inmaterial (RD 384/2017), habremos de considerarla como un compendio de valores. Se trata de una conmemoración cristiana de la Pasión de Cristo, que se desarrolla entre el Domingo de Ramos y el de Resurrección. Su fecha varía situándose con la primera luna llena del equinoccio de primavera, transcurriendo por tanto en los meses de marzo o abril. En Sevilla está marcada por los desfiles procesionales de las distintas hermandades, organizando cada una la salida de sus imágenes devocionales en los denominados “pasos” a la Catedral con el fin de hacer estación de penitencia. No obstante, en esta ciudad se desarrollan actos organizados por estas corporaciones durante todo el año, con especial intensidad en el período de Cuaresma, los cuarenta días anteriores al Domingo de Ramos. Es tal su importancia que impregna incluso aspectos de la vida cotidiana, entremezclándose los elementos religiosos con aquellos más propios de la tradición.

A nivel general, pero especialmente en el ámbito andaluz, las hermandades cumplen un importante papel social, en tanto que se erigen en espacios de sociabilidad e integración simbólica, motivadas por el nexo común que suponen sus imágenes titulares. Éstas son, a priori, signos de la divinidad, meras representaciones de Cristo, la Virgen o los santos. Pero alrededor de ellas el individuo se siente parte y se identifica con una comunidad con la que comparte otros símbolos y sentimientos, aunque no necesariamente creencias. Es por este motivo que esta integración



emblemática desborda la significación estrictamente religiosa de modo que un individuo puede sentirse vinculado al grupo y sus imágenes aun siendo agnóstico o ateo; o un creyente puede sentir una profunda devoción hacia los titulares de su hermandad, pero presentar hostilidad hacia los de otras. Al tiempo, pueden superarse también los límites del colectivo primigenio, la cofradía, de modo que entidades mayores como una parroquia, un barrio un pueblo pueden sentirse identificadas con una misma imagen (Navarro, 2016: 326).

Uno de los aspectos clave en la Semana Santa de Sevilla es el apartado estético y artístico, que ha ido desarrollándose y evolucionando según el devenir histórico. Dentro de él destaca la vestimenta de las imágenes sagradas, en el que las prendas utilizadas tienen un diseño y materialización realizados expresamente para ser lucidos por ellas. Constituyen por su variabilidad y calidad, y ante todo debido a su alto componente artístico y también antropológico, una práctica de plena identidad. Es un arte vivo y efímero, que pasa de generación en generación de manera que la tradición se ve continuada, donde conviven en perfecta armonía elementos patrimoniales tangibles como son las propias esculturas o sus ropajes y aderezos con otros aspectos intangibles como los devocionales. Esto tiene como resultado una relación compleja donde no se pueden descontextualizar ninguno de los elementos que la conforman.

El número y variedad de atavíos que forman parte de los ajueres de las imágenes, así como los rituales ligados a la práctica del vestir han sido poco abordados en la literatura científica. Incluso un amplio sector de la sociedad implicada en este ámbito desconoce, o no reconoce, su importancia. Además, el carácter íntimo que se ha buscado para preservar los aspectos devocionales asociados a cada escultura ha tenido como consecuencia que las hermandades la oculten con celo.

Este fenómeno está lleno de peculiaridades, con aspectos creativos diferenciadores dentro de la propia Andalucía. Por este motivo, acotaremos en esta tesis el estudio tanto del origen y evolución del estilo de vestimenta sevillano para la Virgen dolorosa de candelero, como la práctica tomada como ritual o costumbre ligada a la memoria y herencia.

Durante siglos, el atavío ha sido una realidad devocional asociada al culto, que la Iglesia trataba de controlar para que no escapase del decoro con el que debía representarse a la imagen de la Virgen María. Sin embargo, la reiteración de normativas publicadas para encauzarlo manifiesta que eran sistemáticamente desobedecidas. Pero también el código social influía en la configuración de la vestimenta y conforme este cambiaba, las prendas caían en desuso o comenzaban a utilizarse sin comprender totalmente su significado, llegando a desvirtuar o variar su uso. Esto es un reflejo del desarrollo de esta

práctica en el tiempo, pasando de ser una necesidad para completar una escultura a una expresión artística por sí misma.

Precisamente, su trayectoria y evolución histórica han propiciado que en la actualidad cuente con una gran repercusión y haya condicionado otros ámbitos geográficos, constituyéndose como un modelo a seguir.

Por todos estos motivos, es necesario poner en valor esta actividad que se ha convertido en una seña de identidad del patrimonio local. Para ello, es primordial conocer su contexto histórico, que abarca desde el siglo XVII hasta la actualidad, en el que cada período ha marcado el desarrollo de la ciudad de Sevilla y el de sus hermandades como reflejo de la propia población. Así mismo, el impulso propiciado por el comercio con las Indias provocó que las artes vivieran uno de sus momentos de mayor esplendor en la ciudad coincidiendo en el tiempo con la creación del modelo de esta tipología escultórica de vestir, de la que no ha cesado su producción hasta nuestros días. Ligado a esto, la necesidad de revestir a estas imágenes ha repercutido en la evolución del atuendo escogido para tal fin, siguiendo los dictámenes de la moda femenina de la corte real hasta principios del siglo XX.

Sin embargo, en la actualidad esta actividad está expuesta a determinados peligros que pueden condicionar su pervivencia. El propio hecho de ser un patrimonio vivo que continúa evolucionando conforme a la moda y gustos estéticos, lo que se manifiesta también con el estreno de nuevos enseres, se convierte en un arma de doble filo ya que, a pesar de garantizar su existencia, puede derivar en una pérdida de los valores fundamentales del mismo. A ello hay que sumar otros riesgos generalizados en el ámbito cultural como son la mercantilización, el sentido del espectáculo o la turistificación, alejados totalmente del recogimiento y sentido devocional que implica la práctica de la vestimenta.

En este momento es bueno precisar algunos términos que acompañarán toda la lectura. Palomares (2017:90) define a las *hermandades* como “[...] aquellas asociaciones públicas de fieles de la Iglesia que promueven el culto público y son constituidas por la Santa Sede, Conferencia Episcopal o el Obispo Diocesano [...] Se rigen jurídicamente por sus estatutos como norma elemental que serán aprobados por la autoridad que erigió la Hermandad [...]”.

Por *imagen de candelero* se entiende aquella escultura policromada y terminada en su totalidad en las zonas del rostro y las manos, mientras que las formas del busto hasta las caderas se encuentran solo insinuadas. Se completa en la parte inferior con una

estructura en forma trapezoidal formada por listones de madera y brazos articulados del mismo material.

Según la definición de la RAE, el *atavío* se refiere a las prendas que cubren el cuerpo y los objetos que sirven para el adorno. En el caso que nos ocupa debemos entenderlo como el conjunto de ropajes, joyas y elementos iconográficos con los que las esculturas son revestidas. En un sentido más amplio, como la manera en la que se encuentra vestida la imagen.

Uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta son las personas implicadas en su preservación. La figura más destacada es el *vestidor*, encargado de ejecutar la vestimenta y disponer las distintas piezas. Es ayudado por las *camareras*, grupo de mujeres que además se encargan de preparar, lavar y planchar las prendas que van a ser utilizadas. Por último, los *prioste*s son miembros de la directiva de la hermandad que se encargan del cuidado de todos los bienes patrimoniales materiales de la misma y su manipulación.

En esta tesis cada una de las citadas figuras ocupan un lugar relevante a la hora de exponer una correcta conservación preventiva de todos los bienes que atesoran. La clave en este sentido es el concepto de sostenibilidad, ya que estas corporaciones no suelen contar con los medios suficientes para alcanzar los estándares museísticos, por lo que la implicación de los propios custodios será necesaria para su preservación y puesta en valor.



# GRADO DE INNOVACIÓN

La novedad principal de esta investigación es estudiar el fenómeno del atavío incluyendo la perspectiva inmaterial. Hasta ahora se ha trabajado en desarrollar sus aspectos materiales e históricos, por lo que es imprescindible poner el foco de atención en el apartado intangible con el fin de tener un conocimiento global y, por tanto, más completo.

Este tema nunca ha sido tratado con la profundidad y la visión unitaria y científica con la que se aborda en esta investigación. La complejidad de todos los elementos utilizados en este proceso, las personas implicadas en él y, no menos importante, los valores religiosos y devocionales, han ocasionado un estudio parcelado y poco profundo. Por lo tanto, se deben relacionar los conocimientos históricos, antropológicos, artísticos y de conservación-restauración, para conocer este patrimonio desde todos los puntos de vista, de manera que el resultado sean unas conclusiones que permitan dar respuesta a los problemas planteados. La búsqueda de esta interdisciplinaridad se basa en el deseo de desarrollar una metodología de trabajo científica, para un patrimonio con un gran componente emocional y simbólico por el entorno cultural en el que se desarrolla.

Era muy necesario para este proyecto recopilar todos los aspectos relacionados que sirvieran para imbricar la labor de los principales artífices de la vestimenta sevillana, los bienes materiales relacionados y el contexto de uso, exponiendo los hitos más relevantes en el desarrollo de la actividad. Con ello, se ha perseguido reconocer y poner en valor una labor artística que en muchas ocasiones se ha diluido en la tradición. A todo ello se debe añadir que el estudio de los distintos vestidores de manera individualizada no ha propiciado la necesaria visión de conjunto que permitiera identificar las sinergias entre los mismos.

Al margen de las aportaciones recogidas en el desarrollo de esta tesis doctoral, acentuamos como uno de los valores de innovación, el diseño de un simulacro para reproducir el proceso de vestimenta en una escultura de pequeño formato, a modo de prototipo. Se trata de una práctica que se desarrolla de forma íntima, lejos de escenarios y medios de comunicación, a la que solo tienen acceso un grupo reducido de personas. Por ello, el uso de un prototipo trata de paliar los problemas para poder documentar este proceso en una imagen, a la vez que sirve para comprender mejor el manejo de las distintas

tipologías textiles y las limitaciones y oportunidades que ofrecían con respecto a su funcionalidad y almacenamiento.

En la última etapa de la investigación, concretamente en la revisión del contenido generado, se observó la necesidad de replantear el enfoque desde el que se abordaba este trabajo. La visión global puso de manifiesto que, si bien esta tesis perseguía la conservación preventiva de la vestimenta de las imágenes de la Virgen dolorosa en Sevilla como hecho patrimonial, se debía llevar a cabo primero su registro para que sirviera como punto de partida.

Como patrimonio inmaterial, uno de los pilares clave para la conservación es la documentación de la actividad. Esta posibilita identificar todas las peculiaridades de un hecho de por sí efímero que, aunque reproducible, tiene como principal característica aspectos no tangibles. Supone una herramienta que nos ayudará a estudiarlo en profundidad y poder trazar la hoja de ruta para su futura puesta en valor, así como las medidas más eficientes para preservar sus singularidades.

Con ello, a los objetivos iniciales de esta investigación se sumó otro con entidad propia, que supone entender el registro como medio de conservación preventiva en sí mismo, ya que es garante de la preservación de la memoria colectiva.

El desarrollo y redacción del último bloque de esta investigación, que se corresponde con las recomendaciones para la conservación de este patrimonio emanadas de las alteraciones y riesgos a los que está expuesto, puso en evidencia que para una correcta puesta en valor era necesario realizar primero un buen trabajo de documentación. Por ello, creímos oportuno que la lógica del trabajo era la búsqueda de una herramienta que permitiera el registro de la propia actividad y que reflejase el conocimiento adquirido de su estudio, de manera que se presentaran los datos más relevantes de manera clara y concisa.

Gracias a las diferentes incursiones en el inventariado y catalogación de colecciones de ámbito eclesiástico y la consulta de la documentación utilizada en distintos organismos oficiales se ha procedido a confeccionar una ficha cuyos campos han sido seleccionados para tratar de identificar los valores materiales e intangibles de la manera más completa posible. Su uso por las hermandades creará conciencia, no solo en el futuro sino también en el presente, de la necesidad de sistematizar el conocimiento sobre este patrimonio. Del mismo modo, servirá en un futuro para conocer su evolución y preservar su memoria.

# HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Es necesaria la reconciliación entre la visión como bien cultural, desde la perspectiva puramente patrimonial del conservador-restaurador, y la cultural, relacionada con el aspecto funcional de todos los demás agentes implicados. El fin es proponer soluciones que resuelvan las pretensiones de ambas partes y se consiga velar por la adecuada conservación de todos los bienes materiales implicados en esta actividad artística, y lo que es más importante, sin restar el uso social y su lucimiento.

Por lo general, el profesional encargado de la conservación de las imágenes de culto no accede a los procesos que conforman la práctica de la vestimenta, así que podemos afirmar que se trata de un campo que no está suficientemente estudiado. Debido a ello, no se ha analizado de primera mano cómo pueden dañar a la escultura y los tejidos implicados y de qué manera planificar ciertos parámetros de protección para minimizar los riesgos potenciales. Esto es de vital importancia, pues sin este paso no será capaz de proyectar la formación necesaria para educar a las personas responsables y así mejorar las condiciones en cuanto a propuestas conservativas se refiere.

La finalidad primordial de este proyecto es dar a conocer esta riqueza patrimonial a la sociedad en general, profundizando en la contextualización histórica y la identificación tanto de los bienes tangibles que intervienen en el atavío, como las secuencias y artífices implicados en el mismo, de manera que se propicie un equilibrio en el que se ponga en valor los bienes materiales y la riqueza de su carácter inmaterial.

Por todo lo anterior, en esta investigación se marcan los siguientes objetivos generales y específicos:

- Argumentar como patrimonio inmaterial la vestimenta de las imágenes de iconografía mariana dolorosa.
  - Realizar un estudio de la evolución y modas en el atuendo de las dolorosas apoyándose en el análisis de la iconografía y de la moda cortesana.



- Determinar las condiciones que influyen en los cambios de vestimenta a los que se someten las imágenes a lo largo del año, así como el atuendo escogido para tal efecto.
- Poner en valor la labor del vestidor como artífice creador.
- Definir la labor de cada uno de los agentes implicados en la tutela de este patrimonio, implicando su responsabilidad en planes preventivos.
- Diseñar un método de registro y control de la vestimenta en el que se desarrollen los aspectos materiales e intangibles, así como su estado de conservación.
  - Crear un fondo documental que recoja tanto los tipos de vestimentas como los elementos empleados en su colocación.
  - Analizar los ropajes y complementos que se emplean y los distintos materiales que entran en contacto con las esculturas.
  - Recoger los posibles daños ocasionados en el proceso de la vestimenta de las imágenes.
  - Elaborar fichas que sirvan para recabar información sobre este patrimonio de manera sistematizada.
- Promover correctas medidas de manipulación y mantenimiento, dándole un enfoque didáctico para la difusión entre las hermandades, vestidores y custodios de dichas esculturas y vestimentas.
- Reivindicar el papel fundamental del conservador-restaurador en el asesoramiento para marcar directrices de cara a la conservación preventiva.

# METODOLOGÍA

La metodología aplicada para abordar este estudio parte de un conocimiento previo derivado de la relación directa con hermandades y cofradías, complementado por la formación científica adquirida en el *Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (US) y el *Máster en Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico* (UPO).

Mi currículum académico, así como los casos de estudio propiciados por los convenios de colaboración para prácticas formativas promovidos entre la Facultad de BBAA de la Universidad de Sevilla y distintas instituciones eclesiásticas, han sido el escenario propicio para desarrollar varios proyectos directamente relacionadas con el tema propuesto. En estos últimos se han desarrollado aspectos como la correcta manipulación de las prendas textiles, sistemas expositivos sostenibles y el desarrollo de un adecuado procedimiento para la documentación de una colección.

Así mismo, mis experiencias profesionales relacionadas con distintos proyectos de intervención, tanto en el tratamiento de conservación y restauración de escultura policromada como de conservación preventiva, me han brindado el reconocimiento de muy distintas tipologías de bienes relacionados con el objeto de estudio de esta tesis.

El plan de trabajo para realizar esta investigación ha constado de una primera fase de recopilación, estudio y selección de información. Destacan las fuentes bibliográficas, comentadas en el siguiente apartado, tanto del ámbito científico y normativo o legislativo en materia de patrimonio, como relacionados con el mundo cofrade, tesis doctorales e informes de diagnóstico y memorias de intervención. A ello hay que sumar la búsqueda y recopilación de fuentes gráficas y videográficas como grabados, pinturas y fotografías que han servido como complemento ilustrativo de toda la información.

En una segunda fase se ha tratado de conocer de una manera más amplia todos los aspectos que esta práctica conlleva. Para ello, han sido esenciales las distintas entrevistas y encuentros con algunos vestidores, camareras y sacerdotes, que han tenido como resultado conocer sus distintos puntos de vista y comprender mejor las tareas que desempeñan. Poder presenciar el cambio de vestimenta de las imágenes titulares de la Hermandad de las Aguas de Sevilla en el año 2016 fue una oportunidad para vivir uno de

los momentos de intimidad reservado a este grupo, y observar cómo se desenvuelven y llevan a cabo las distintas tareas asignadas.

La consulta de los portales web de noticias cofrades y las redes sociales de las distintas hermandades ha permitido el seguimiento de los atavíos de las distintas imágenes titulares de la ciudad de Sevilla. Además, los comentarios vertidos por los usuarios de dichas plataformas permiten conocer las opiniones de la sociedad sevillana y foránea con respecto a estas novedades. De esta forma se da constancia de que se trata de un patrimonio vivo, que suscita un gran interés en dichos usuarios.

De forma paralela se han programado varias visitas técnicas para conocer los distintos métodos de exposición y almacenamiento de los ajuares, y específicamente del patrimonio textil. En este sentido hay que distinguir entre las colecciones albergadas en instituciones y museos oficiales como son el *Museo del Traje* de Madrid, *Museo de Artes y Costumbres Populares* de Sevilla o el *Monasterio de Guadalupe* de Cáceres; y aquellas que son expuestas por las distintas cofradías en sus casas de hermandad o dependencias, como el *Museo de la Esperanza de Triana* y el *Museo de la Esperanza Macarena*, ambos en Sevilla.

En la última fase se ha procedido a la selección del material de interés y la ordenación de los datos obtenidos para poder desarrollar los contenidos de los distintos apartados y proceder a su redacción. Con el fin de facilitar la comprensión de determinadas cuestiones se han confeccionado dos líneas del tiempo. En la primera de ellas se muestra el desarrollo de los acontecimientos históricos vividos en la ciudad de Sevilla y sus hermandades, mientras que en la segunda se plasma la evolución del atavío de las imágenes marianas de la ciudad en relación con la moda femenina. Además, se han producido diversas tablas, esquemas y planimetrías con el objetivo de presentar las ideas de forma didáctica.

Por último, cabe destacar la producción de dos fichas de registro como herramientas fundamentales para el estudio. La primera de ella destinada a la catalogación de los bienes materiales que conforman las colecciones de las hermandades, mientras que la segunda se centra en la documentación del rito de la vestimenta. Esta es la propuesta principal de esta tesis: el uso de las fichas como herramienta eficaz para clasificar y guardar la información necesaria para conservar los aspectos patrimoniales de esta manifestación cultural.

## ESTRUCTURA RAZONADA

La presente tesis doctoral está dividida en siete bloques dedicados a desglosar la problemática de este rico patrimonio desde distintas perspectivas y a buscar propuestas de mejora mediante su análisis y estudio.

En el primero de ellos se exponen los hechos históricos de mayor relevancia para la ciudad de Sevilla, relacionándolos con el crecimiento y desarrollo de sus hermandades y cofradías. No se pretende realizar un análisis exhaustivo o enumerar todos los acontecimientos de los que se tienen constancia, sino recopilar de manera general aquellos que tienen un interés especial para comprender el nexo entre la ciudad, sus habitantes y la vida de las diferentes corporaciones. Son muchos los estudios históricos sobre la ciudad, escogiéndose para sustentar esta investigación *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, de Morales Padrón (1989), e *Historia breve de Sevilla*, de Sánchez Mantero (1992). Algo similar ocurre en el caso de la Semana Santa de Sevilla, destacando las publicaciones *Las cofradías sevillanas. Los comienzos, Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII y Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750 – 1874*, las tres de Sánchez Herretero (1999 a, b y c); *Breve historia de la Semana Santa de Sevilla* de Romero Mensaque (2003); e *Historia de la Semana Santa de Sevilla* de Pastor, Robles y Roldán (2011).

El siguiente bloque trata de realizar una síntesis del desarrollo de la iconografía mariana, concretamente la que se corresponde con la Virgen dolorosa, y la importancia que esta tiene en Sevilla con referencias como las publicaciones *María: Iconografía de la Virgen en el arte español* de Trens (1947) o *La representación dolorosa de Nuestra Señora* de Sans (1983). Del mismo modo, se investiga sobre la evolución y vigencia que tiene el modelo más extendido para representar este tema en la ciudad, la imagen de candelero. Para ello, tienen especial interés los dos volúmenes de *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento* (Fernández Paradas, 2016 a y b), los estudios sobre los imagineros y su producción para la Semana Santa *Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563 – 1763)* de González y Roda (1999) y *Las vírgenes en la Semana Santa de Sevilla* de Palomero (1983), y los dos que se ocupan de los aspectos técnicos y materiales de esta tipología, *Imágenes*

*vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales* de Triguero (2017) y *Técnica y evolución de la imaginería policroma en Sevilla* de Gañan (1999).

En relación al bloque que trata el desarrollo histórico del atavío de las imágenes es muy destacable el libro de Sánchez, Bejarano y Romanov (2015), *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*, en el que se documenta la evolución de esta práctica y se presentan algunas de las figuras más importantes en la vestimenta de las imágenes sevillanas. Se completa con el estudio pormenorizado realizado por Fernández Merino (2012) *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Este capítulo busca las referencias y similitudes del atuendo utilizado en esta iconografía con respecto a la moda femenina cortesana, cuyo análisis facilitan las publicaciones *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* de Bernis (1962), *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850* de Plaza (2009), *Estudios sobre indumentaria española* de Herrero García (2014) y, a nivel local, *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII* de Rosillo (2018).

En el cuarto bloque se definen los papeles principales de los agentes encargados del cuidado y preparación del ajuar y los ejecutores de la vestimenta de las imágenes. Además del mencionado libro de Sánchez, Bejarano y Romanov (2015) y multitud de entrevistas en medios de comunicación locales, hay que reseñar el serial publicado en el periódico ABC por Palomero (1985) titulado *El arte sevillano de vestir vírgenes*, y las publicaciones monográficas sobre el vestidor Juan Manuel Rodríguez Ojeda de Luque Teruel (2009) y *El arte en las manos. José Antonio Grande de León* de Carmona (2018).

En el siguiente capítulo se expone el proceso de la vestimenta como una metodología común que se modifica según el caso concreto de cada artista. Aunque en este apartado son esenciales las experiencias prácticas, se completa la información con algunas fuentes como son el capítulo de libro *Sobre la indumentaria de las imágenes de vestir* (Castellano, 2004) y la monografía sobre *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla* (Palomero, 1983). La segunda parte recopila los cambios más generalizados entre las imágenes de dolorosas sevillanas, sirviéndose para ello sobre todo de las redes sociales.

El bloque seis está dedicado a la evaluación de riesgos que puede padecer este patrimonio y se divide en varias partes bien diferenciadas. La primera de ellas trata los aspectos materiales e inmateriales, mientras que la segunda versa sobre los factores de deterioro en la escultura de madera policromada y los textiles, centrandó la investigación en estas tipologías. Continúa con los daños provocados por la manipulación y uso de los distintos bienes implicados y, por último, las alteraciones derivadas de su almacena-

miento y exposición, teniendo como ejemplos de esto los museos de las hermandades de la Esperanza de Triana y Esperanza Macarena.

Es fundamental la consulta de material especializado que apoye estas cuestiones como son en el caso de la escultura *El deterioro de la escultura policromada procesional* de Albarrán (2000), la *Guía de conservación y restauración de escultura en soporte orgánico* de Colomina (2019), *Conservación y restauración de encarnaciones policromas* de González López (2020) y el *Proyecto Coremans. Criterio de intervención en retablos y escultura policromada* (Jiménez y Martín, 2017); mientras que en el campo textil se pueden destacar *Estudio técnico de los tejidos artísticos sevillanos. Su estado de conservación y condiciones óptimas de mantenimiento* de Díaz Alcaide (1992), *Conservación preventiva de colecciones textiles. El primer paso* de Muñoz-Campos (2003) y *La conservación preventiva durante la exposición de material textil* de Cerdà (2012).

El último capítulo trata de aportar soluciones eficaces y capaces de satisfacer las necesidades de conservación de este tipo de colecciones desde la premisa de la sostenibilidad. A la experiencia personal se han unido los trabajos de otros investigadores como *La Conservación Preventiva de Bienes Culturales* de García Fernández (2013), *Metodología de estudio y criterios de intervención en escultura policromada en el IAPH I y II* de González López (1995 a y b), *La conservación de la escultura policromada* de González López y Baglioni (2004), *The Textile Conservator's Manual* de Landi (1985) y *A practical guide to costume mounting* de Flecker (2007). Mención especial por su carácter divulgativo para el gran público, aportando ideas para el mantenimiento de las colecciones de las hermandades y cofradías, merecen *Conservación del Patrimonio Textil. "Guía de buenas prácticas"* dirigido por Olmedo (2017) y *Guía básica para la conservación del patrimonio cofrade. Consejos elementales de Conservación Preventiva, Mantenimiento, Cuidado y Almacenamiento de Bienes y Enseres* por Bermúdez (2020).

Como cierre de este capítulo se plantea la necesidad del registro como herramienta para la conservación de este fenómeno que aúna aspectos materiales e inmateriales, creando dos documentos de referencia que faciliten esta tarea a los encargados de su preservación.

Como conclusión de la extensa bibliografía utilizada como soporte teórico en esta tesis doctoral se presenta una tabla [Tabla 1] en la que se agrupan las distintas fuentes referenciadas en este estudio según el año de su publicación, de manera que se refleja el número de publicaciones realizadas cada año. A pesar de que existen más títulos vinculados con los temas tratados, su análisis puede aportar una idea general del interés suscitado por los mismos. Es destacable que a partir de la mitad de la década de 1980

comienzan a publicarse trabajos relacionados con alguno de los aspectos desarrollados, siendo en los primeros años de la década de 1990 cuando aparecen los primeros grandes estudios sobre la Semana Santa sevillana, teniendo estos vigencia en la actualidad. A partir del 2000 se aprecia una tendencia a un mayor número de publicaciones por año, lo que puede deberse a varios factores: el interés de los medios de comunicación local, la proliferación de artículos en revistas especializadas sobre las tipologías de escultura policromada y soporte textil y el avance de *Internet* con el consecuente aumento del material disponible *online*.



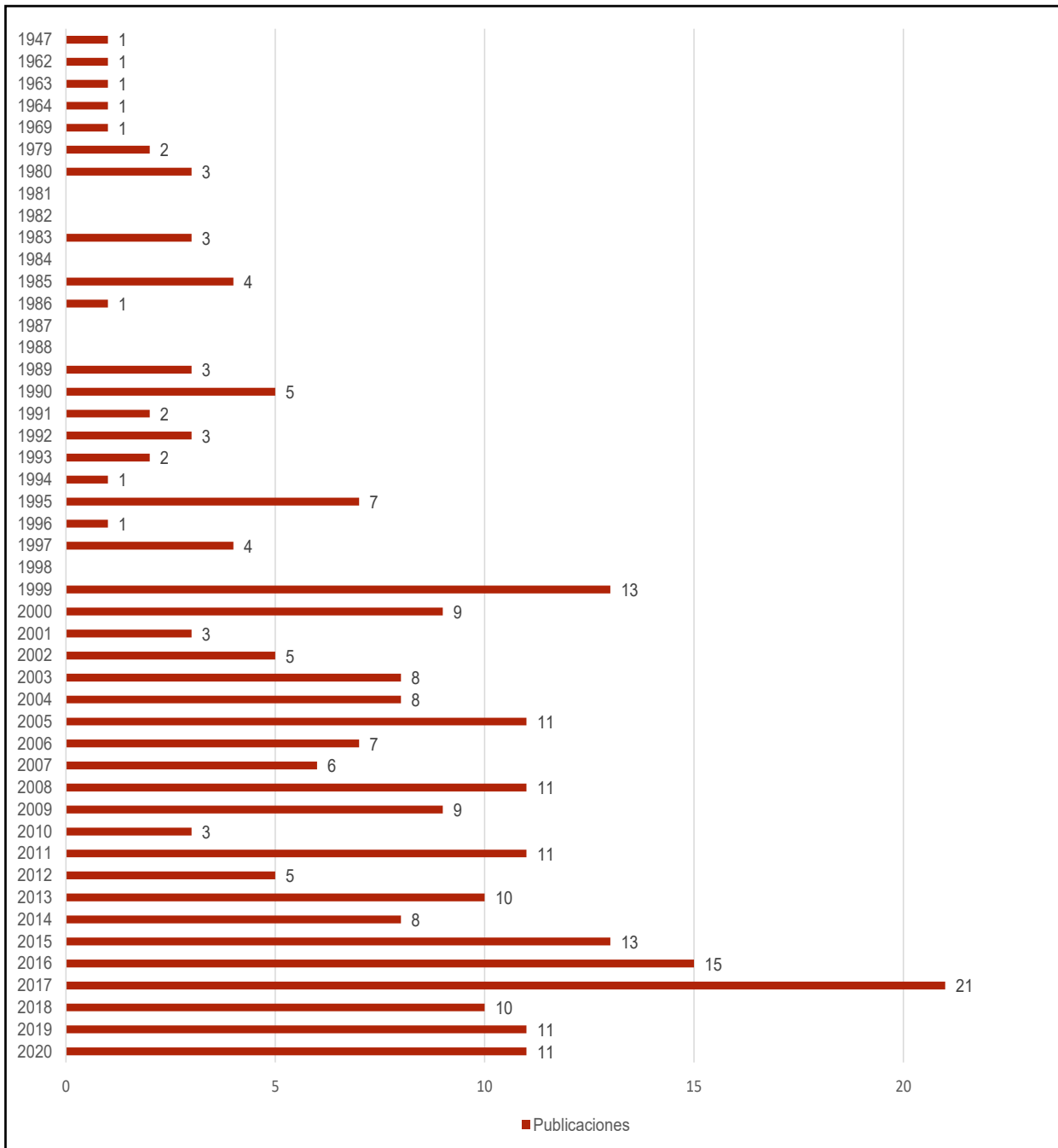


Tabla 1: Número de fuentes recogidas en la bibliografía de la presente investigación ordenadas según el año de publicación.



# **I. RITUALIDAD Y PATRIMONIO RELIGIOSO: LA SEMANA SANTA DE SEVILLA**

Cuando hablamos del patrimonio religioso, en la mayoría de ocasiones nos referimos a elementos materiales: edificios y artes visuales o plásticas; pero, como se ha dicho, su valor siempre ha estado relacionado con las emociones, sentimientos, sensaciones, abstracciones de la mente y, por supuesto, las ideas y pensamientos que este patrimonio genera. Pero podríamos decirlo al revés y plantear el patrimonio religioso como un conjunto de elementos inmateriales, formado por una particular cosmovisión, un conjunto de ideas, de abstracciones y sensaciones que tienen manifestaciones visibles y, a veces, tangibles; es decir, un patrimonio donde lo importante no es material, sino inmaterial.

(Santacana Mestre y Llonch Molina 2015: 98).





El ICCROM, junto a otras instituciones de carácter internacional, ha desarrollado una serie de manifiestos como el *Documento de Nara sobre la autenticidad* (ICOMOS, 1994) donde se propugna la necesidad de reivindicar la identidad cultural contra la globalización y homogeneización de la sociedad contemporánea, que poco a poco está eliminando culturas minoritarias. La riqueza intelectual y espiritual del patrimonio cultural es la propia diversidad, por lo que sus manifestaciones se deben proteger y difundir para el desarrollo del ser humano, teniendo en cuenta que los juicios de valor sobre la autenticidad deben realizarse partiendo del contexto cultural al que pertenecen, por lo que será primordial actuar desde el respeto.

Del mismo modo, la *Declaración de Quebec sobre la preservación de lugares espirituales* (ICOMOS, 2008) defiende el aspecto enriquecedor e inclusivo que aporta la diversidad en el caso concreto del patrimonio. Este documento expone la existencia del “espíritu del lugar” en todas las culturas del mundo como respuesta de los seres humanos a sus necesidades sociales, ya que les permite comprender de un modo más amplio el carácter vivo que tienen todas las manifestaciones, ya sean materiales o no. Debido a que el espíritu del lugar es complejo y está formado tanto por bienes materiales como intangibles debe ser trabajado por equipos multidisciplinares junto con las autoridades locales y las comunidades para identificar sus amenazas, protegerlo de ellas y lograr transmitirlo: “[...] La comunicación es la mejor herramienta para mantener vivo el espíritu del lugar” (ICOMOS, 2008).

Este aspecto es tratado también en el *Estatuto para la Protección de las propiedades religiosas reconocidas en la Convención del Patrimonio Mundial* (2010), que trata de establecer un diálogo entre los protectores de estos patrimonios religiosos. Su finalidad es explorar posibles vías de entendimiento y colaboración y así proponer las medidas adecuadas en vistas de preservarlos, ya que conforman una parte importante dentro de nuestra cultura y deben ser prevenidos ante la pérdida gradual de nuestras tradiciones.

Comprender la continuidad del patrimonio religioso y sacro, tener la capacidad de proteger su autenticidad e integridad, incluir su particular significado espiritual, y compartir el conocimiento de nuestra historia común, son los tres pilares neces-

rios para construir el respeto mutuo y el diálogo entre comunidades (UNESCO, s.a., *Heritage*).

Actualmente, las religiones del mundo se enfrentan a un proceso de globalización cultural. Esto, que a priori puede entenderse como una apertura de mentalidad, puede traer consigo la pérdida de elementos y manifestaciones culturales que suponen tradiciones inherentes a la historia de un país, por lo que es necesario planificar su identificación y salvaguarda.

La UNESCO recoge en el listado del Patrimonio Cultural Inmaterial aquellas manifestaciones culturales que deben ser consideradas como expresiones singulares a nivel mundial. De ellas, aproximadamente el 20% tienen algún aspecto religioso o espiritual (UNESCO, s.a., *Heritage*).

En el caso concreto de España, encontramos en esta lista algunos ejemplos compartidos con otros países, como la dieta mediterránea incluida en el año 2013, y otros muy ligados a todo el territorio nacional, como el flamenco declarado en el 2010. A ellos debemos añadir aquellas que son expresiones de la identidad propia de algunas regiones o comunidades concretas como los Castells de Cataluña incluidos en 2010 o los patios de Córdoba en 2012, pero también encontramos ejemplos ligados a las prácticas religiosas como el Misterio de Elche (2008), la fiesta de la Mare de Déu de la Salut de Algemesí (2011) o las tamboradas (2018) (UNESCO, s.a., *Listas*).

Conforme a la LPHE, la Semana Santa fue declarada como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial por el gobierno español en el año 2017 (RD 384/2017). Se ponía en valor así la importancia de esta festividad cristiana, que conmemora durante una semana la pasión, muerte y resurrección de Jesús, como conjunto en las distintas regiones españolas dejando abierta la posibilidad de que cada comunidad autónoma pudiera reconocer y proteger con su propia legislación cada una de ellas por separado.

El reconocimiento a la Semana Santa como manifestación cultural no solo está avalado por la ingente cantidad de bienes materiales que la componen, y que suponen en muchos casos verdaderos ejemplos de obras cumbre de la producción artística española, sino que también hay que reconocer el largo recorrido histórico de esta celebración que ha propiciado que sea una de las festividades más importantes y destacadas.

En este sentido y concretando en la comunidad anadaluz, las diversas formas que toma lo ritual y la relación de los individuos con sus creencias y costumbres, constituyen

en sí mismas un caudal de conocimiento aún no estudiado con la profundidad que merece por la complejidad de las propias manifestaciones. Indudablemente la religiosidad popular es un fenómeno inabarcable que requiere de la complicitad de muchas disciplinas para llegar a valorar su riqueza y trascendencia.





## I.1. ANTECEDENTES

Algunos autores han querido ver en el grupo de los apóstoles y la Virgen María a la primera comunidad congregada para venerar a Dios. El culto a los santos se desarrolló siglos más tarde, encontrándose muy extendido hacia el 430, especialmente en occidente. Sánchez Herrero (2004:10-11) expone que los creyentes comenzaron a agruparse para dar culto a los santos mártires desde los días posteriores a su persecución, reuniéndose normalmente en los lugares donde eran enterrados.

El aumento de la actividad económica en las grandes ciudades europeas motivó a partir del siglo XIII, aunque pueden tener un origen anterior, el desarrollo de los gremios, corporaciones formadas por maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión y que se rigen por unas ordenanzas especiales (Bruquetas, 2010: 20-21). En estas agrupaciones no solo se fomentaban las relaciones interpersonales organizándose para defender sus intereses laborales, sino que también se cubrían las necesidades religiosas y asistenciales del grupo, rindiendo culto a su santo patrón mediante una cofradía y proporcionando ayuda a los más desfavorecidos, llegando a fundar hospitales propios.

[...] los oficios o profesiones medievales siglos XII o XIII al XV, y, por consecuencia, siglos XVI en adelante mantuvieron *todos* unas acciones, unos actos piadosos o de culto, y practicaron *todos* unas acciones y prácticas benéficas, aunque en las ordenanzas no aparezcan estos actos y prácticas dentro del título de cofradía. De algunos oficios o gremios nos consta, claramente, que se vincularon a una cofradía y a unas actividades benéficas (Sánchez Herrero, 1980: 6).

Entre estos actos culturales destacaban las fiestas dedicadas al santo patrón del gremio, normalmente constituidas por misa solemne, sermón y procesión. Del mismo modo, también solían asistir a ciertas festividades importantes de las ciudades como la del Corpus Christi (Sánchez Herrero, 1980: 12).

Estas corporaciones serán las que se constituyan como el modelo de cofradía medieval, de los siglos XII al XIV-XV:

[...] asociación de personas, hombres y mujeres, pertenecientes a una misma profesión, gremio o estamento social, en número mayor o menor, aunque generalmen-

te limitado, que se unen movidas por diferentes causas o fines: piadosos, benéficos, profesionales, etc., bajo la advocación de o culto a un santo patrón o protector, y con una organización más o menos amplia y determinada, no necesariamente con estatutos, con o sin la aprobación o visto bueno episcopal y/o real (Sánchez Herrero, 1991: 264).

Por otro lado, en el siglo XIII surgieron las órdenes mendicantes, que tomaron las enseñanzas de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán para ejercer una labor misional en la que se pretendía acercar a Cristo a las clases populares mediante un ejemplo de vida basado en la pobreza y santidad. Para ello, se sirvieron de la Pasión de Cristo y sus expresiones populares “[...] dotándola de una espiritualidad de conversión y un sentido de comunidad que, unido al carácter sentimental propio de estas manifestaciones, generó un proceso muy activo de participación entre los fieles que frecuentaban los conventos de la orden” (Romero Mensaque, 2003: 10-11). Esto motivó la creación de órdenes terceras en las que los fieles pretendían emular la vida de los frailes, introduciendo un tipo de religiosidad que se basaba en la conversión y salvación de una vida en comunidad que fue imitada por el pueblo incluso en la práctica de la penitencia voluntaria para los seculares (García Gómez, 2008: 19-20 y Gijón, 2016: 176).

Esto favoreció la creación de las primeras cofradías penitenciales, de disciplina o sangre incorporando, a partir del s. XIII en Italia, la disciplina que habitualmente quedaba reservada al ámbito monacal, llegando a España con posterioridad (Sánchez Herrero, 1991: 264).

En esta línea, la orden mendicante de los franciscanos promovió el culto a la Santa Cruz o Vera Cruz, con carácter tanto glorioso como penitencial, complementándolo con otras prácticas piadosas como el vía crucis.

También entre los siglos XII y XIII aparecieron breves dramatizaciones o piezas recitadas en las que varios clérigos ilustraban la liturgia de la Semana Santa mediante el diálogo recitado de los momentos pasionales recogidos en los Evangelios. Estas representaciones fueron ampliándose paulatinamente hasta llegar a ser interpretadas por actores, insertándose de esta manera lo popular en una liturgia que se caracterizaba por ser austera y poco accesible para el pueblo llano (García Gómez, 2008: 19 y Romero Mensaque, 2003: 9). El gusto por estas escenificaciones, denominadas *autos*, unido al de las procesiones produjo el nacimiento de los desfiles procesionales<sup>2</sup> para recordar

---

<sup>2</sup> La RAE define *procesión* en su segunda acepción como: “Acto de ir ordenadamente de un lugar a otro muchas personas con algún fin público y solemne, frecuentemente religioso”..

la pasión de Cristo, siendo su origen el rezo del vía crucis citado anteriormente (Fernández de Paz, 2000: 99-105).

Sánchez Herrero (1980: 4) defiende una teoría muy acertada acerca de la evolución de las cofradías religiosas cristianas: “[...] a cada época, a cada etapa histórica corresponde un tipo de religiosidad y, por tanto, un tipo de cofradía”. Siguiendo esta premisa, el autor realiza una división entre la cofradía medieval, siglos XII al XV, que denomina cofradía profesional; mientras que llama cofradía devocional a la que se genera a partir del siglo XVI, que a su vez se diferencian en cofradías de gloria y pasionales.



## **I.2. LAS COFRADÍAS RELIGIOSAS MEDIEVALES (SIGLOS XIII-XV)**

La ciudad de Sevilla fue ajena a todos estos movimientos hasta la conquista de Fernando III “el Santo” en 1248. La Iglesia sevillana fue organizada por el arzobispo Don Remondo que, según Sánchez Mantero (1992: 63), la equiparó a la de Toledo, considerada en ese momento la más importante de Castilla. Algunos autores han manifestado que a partir de este momento comenzaron a surgir numerosas hermandades tras el establecimiento del culto a la religión cristiana. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la mayoría de la población en la ciudad era de confesión judía o musulmana, por lo que las primeras asociaciones de cristianos estarían integradas por los nobles que acompañaban al monarca.

Sánchez Herrero (1980: 6) apunta la existencia de gremios en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIII, aunque hasta el siglo XV no se generalizó a la mayoría de los oficios. El propio autor (1991: 265) expone que las organizaciones gremiales sevillanas tomaron el esquema típico que aunaba el carácter profesional y religioso, contando con cofradía, hospital y acción social benefactora.

El florecimiento económico en Sevilla impulsó las constituciones gremiales, afianzando tales asociaciones para la defensa de sus crecientes intereses. Aunque estaban bien consolidadas las cofradías de carácter piadoso, basadas en la asistencia pública y la caridad, punto central del pietismo medieval, la extensión del gremio en cofradía religiosa sólo se producirá con el advenimiento de la nueva mentalidad en el siglo XV, en un momento en el que comienzan a desarrollarse nuevas formas de espiritualidad y que encontrarán en el transcurso del siglo XVI su forma dramática y pasionista definitiva (Camacho, 2001: 45).

De hecho, fueron muchas las cofradías sevillanas que tuvieron orígenes gremiales en los siglos XIII y XIV y posteriormente adquirieron el carácter penitencial. Uno de estos casos fue el de la hermandad de la Carretería, fundada por el gremio de toneleros, a los que hay constancia de que le fueron entregados en 1277 unos terrenos correspondientes a una mezquita en el barrio del Arenal (García de la Concha, 2000: 74). Según la tradición, un oficial tonelero encontró una imagen de la Virgen en una alcantarilla cercana al río en las inmediaciones de la actual capilla hacia 1550, quedando ligada la futura Hermandad de Nuestra Señora de la Luz con el Gremio de Toneleros, con reglas aprobadas entre

1586 y 1592 (García de la Torre, 1979: 19). Algunos otros casos fueron los medidores de la alhóndiga, que fundaron la cofradía del Amor; los plateros y los cereros, que en el siglo XVI fundan la de la Expiración y la de la Coronación de Espinas respectivamente; o los panaderos, que fundan la del Prendimiento (Sánchez Herrero, 1980: 22).

A estas asociaciones, habría que sumar las cofradías piadosas o devocionales, creadas en torno a una imagen. En este apartado podemos encuadrar el origen de la hermandad de la Esperanza de Triana. Como recoge Sánchez Rico (2019: 19) el investigador Santiago Montoto apunta en su *Historia de las Cofradías de Sevilla*, publicada en ABC en 1946, que los primeros testimonios de devoción a la Esperanza en Sevilla se dan en Triana hacia 1418. No obstante, los documentos que pudieran probar esta fecha están extraviados o desaparecidos debido al devenir histórico y cambios de sede de la hermandad. Sin embargo, muchos de los investigadores e historiadores locales han dado veracidad a esta fecha de fundación con posterioridad.

De entre todas estas cofradías devocionales debemos destacar las que surgen a partir de la veneración de la Pasión de Cristo, ya que serán el origen de las hermandades penitenciales posteriores. Sánchez Herrero y Pérez González (1999) sostienen que fueron al menos tres movimientos los que impulsaron su creación: la devoción a la Vera Cruz, el movimiento de los disciplinantes y la devoción a la preciosísima Sangre de Cristo.

La reliquia de la Sangre de Cristo, venerada en Brujas desde la segunda mitad del siglo XIII, tenía procesión anual el 3 de mayo, día de la Invención de la Cruz. Fue reconocida por la Santa Sede en 1310 y tomó un auge considerable durante los siglos XIV y XV. Probablemente el culto a la Sangre de Cristo, con su celebración coincidente con el día de la Santa Cruz, pudo provocar que se pasara de venerar la cruz gloriosa donde Cristo vence a la muerte a la cruz pasionaria donde muere. En Sevilla, se tiene constancia de una cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo con reglas de 1581, en las que se recoge un testimonio del nacimiento de la misma en el seno de un hospital bajo la advocación de san Antonio en la collación de *Omnium Sanctorum* en 1441 (Sánchez Herrero y Pérez González, 1999: 1430).

El auge de la devoción y culto a Cristo en Pasión, que cobra importancia con la obra de algunos místicos centro europeos como Enrique Susón O. P. (h. 1295-1366), unido al movimiento de los flagelantes, que se difunde por Europa a partir de la gran peste negra de 1348 a 1350, la aparición, desde España y en concreto desde Córdoba de la mano de un beato zamorano, Fray Álvaro de Córdoba O.P. en 1425 del Vía Crucis, junto con la obra de los franciscanos, guardianes de Tierra Santa, y la de San Vicente Ferrer O.P. 1408-1419, van a tener como consecuencia: el auge del culto a la Vera Cruz, la presencia de los flagelantes, el desarrollo de las

cofradías de penitencia, de disciplina, de sangre, de Pasión o de Semana Santa, de las que las primeras, creemos que fueron las de la Santa Vera Cruz, o Santa Cruz (Sánchez Herrero, 1980: 20).

Durante los siglos XIV-XV Europa sufrió grandes calamidades como sequías, hambrunas, epidemias y guerras que los fieles cristianos interpretaron como un castigo divino y generaron en ellos una angustia generalizada y un sentimiento de agradecimiento por la generosidad de Dios, materializado en la penitencia. En este tiempo san Vicente Ferrer, que predicó en Sevilla desde el púlpito del Patio de los Naranjos de la Catedral en torno a 1408, propuso la autodisciplina en sus sermones, lo que pudo ser el antecedente de la flagelación pública llevada a cabo más tarde por las hermandades en sus estaciones de penitencia (García Gómez, 2008: 20).

Este enaltecimiento de la penitencia fue el que desencadenó la fundación o conversión de algunas hermandades gremiales y devocionales en otras de sangre, disciplina o penitenciales. Cañizares (2014: 21) da la clave para comprender la complejidad a la hora de datar el origen de las cofradías penitenciales<sup>3</sup>, ya que muchas surgen con el culto a determinadas advocaciones, pero no tuvieron entidad como hermandades hasta el siglo XVI.

Sánchez Herrero (1991: 265) recoge, sin apoyo documental, las cofradías de disciplinantes fundadas en los siglos XIV y XV:

- Santo Crucifijo de San Agustín. La primera imagen puede ser de 1314. La asociación se puede datar hacia 1380 y en 1438 ya existe la cofradía.
- Nuestro Padre Jesús Nazareno. Algunos autores sitúan su fundación en 1340 y su primera estación de penitencia en 1356, mientras que otros ponen en duda tal afirmación, como veremos más adelante.
- Cofradía de la Vera Cruz. Asociación anterior a 1400, fundada en 1448.

---

<sup>3</sup> “La cofradía penitencial, de disciplina o de sangre es una asociación de hombres y de mujeres, abierta numéricamente, abierta socialmente, aunque predominando los grupos del común, de gente sencilla, trabajadora y popular, que, venerando y contemplando el Misterio de la Pasión y Muerte del Hijo de Dios, Jesucristo, al que se asocia su Santísima Madre, María, le rinde culto e imitación, principalmente con una austera y penitente salida procesional en la que algunos o la mayor parte de sus cofrades, se disciplinan, en los días de Jueves o Viernes Santo, y con otros cultos a lo largo del año. Atienden las necesidades de los hermanos, espirituales y temporales, de la vida y de la muerte, y, también, las de los otros prójimos. Tienen, finalmente, una organización o estatutos que, progresivamente, van siendo aprobados por la Jerarquía Eclesiástica” (Sánchez Herrero, 1999 b: 75).

- Traspaso de Nuestra Señora. Fundada en 1431.
- Conversión del Buen Ladrón y Nuestra Señora de Montserrat. Hermandad de gloria o luz de la segunda mitad del siglo XV, en 1601 se aprueba como cofradía penitencial.

Las primeras hermandades de la Vera Cruz pueden remontarse en España al siglo XII, correspondiéndose a la veneración de la Santa Cruz gloriosa como se comentó anteriormente. Según las fuentes documentales, la primera cofradía de penitencia, que sirve de modelo a las demás, es la de la Santa Vera Cruz fundada en el convento casa grande de San Francisco de Sevilla, siendo sus primeras reglas de 1501 aunque hay referencias documentadas de su existencia en 1448.

En este sentido afirma el Abad Gordillo, hacia 1630, “es la primera que en Sevilla las (estaciones de penitencia y, más atrás, la disciplina pública) introdujo, y de ella es cierta que las demás han tomado la santa emulación que en ella imitan”<sup>4</sup> (Sánchez Herrero, 1991: 267).

El cortejo de esta estación de penitencia consistía en una insignia negra con cruz roja precediendo a grupos de entre cuatro y cinco parejas de disciplinantes separados entre ellos por dos de luz, portando cirios, y cerrando la procesión la figura de un crucificado, normalmente de reducido tamaño y materiales ligeros. La comitiva partía a las diez de la noche de su sede para visitar los sagrarios del convento de San Francisco, la Catedral, el Salvador, la Magdalena y San Pablo, regresando a su sede de madrugada, donde se procedía a limpiar las heridas de los disciplinantes (Romero Mensanque, 2003: 23). Se mantendrá así hasta que en 1536, a imitación de su homónima toledana, introdujo la imagen de la Virgen María (Sánchez Herrero, 1991: 268).

En esos momentos surgió también como hermandad de sangre la del Cristo de San Agustín, imagen muy fervorosa que solía hacer estación pública cuando ocurría alguna calamidad. Fue entronizada en su monasterio en torno a 1348, aprobándose sus reglas como cofradía de penitencia en el siglo XVI (Romero Mensanque, 2003: 23-24).

Existen datos de una primitiva hermandad de Jesús Nazareno en 1340, formada por un grupo de fieles que se reunían los viernes de Cuaresma en torno al pasaje en el que Jesús toma la cruz camino del Calvario. Según Romero Mensaque (2003: 20) en 1356 adquiere carácter penitencial y sus cofrades comenzaron a procesionar con cruces al

---

<sup>4</sup> Citado en: A. Sánchez Gordillo, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla, 1982, ns. 174 y 177, págs. 151-153.



hombro precediendo a un crucifijo llevado por un eclesiástico. Muchos investigadores han querido ver en este grupo de fieles el origen de la hermandad que aparece en el siglo XVI con el título de la Santa Cruz de Jerusalén y Nuestro Padre Jesús Nazareno “el Silencio”, pero esto supondría que la cofradía habría sufrido una modificación sustancial con respecto a sus orígenes, por lo que esta teoría es cuestionada por otro grupo de investigadores. El hecho de que se sitúe en 1356 su primera manifestación de disciplina pública, anterior a 1408 que es la fecha citada anteriormente en la que San Vicente Ferrer predica y promueve la conveniencia de la penitencia en Sevilla, y que existe documentación que afirma que la primera cofradía en hacer este tipo de manifestaciones públicas fue la hermandad de la Vera Cruz, hace necesario que haya que replantear el origen de la actual hermandad de El Silencio. Sánchez Herrero (1991: 277) por su parte, expone que esta cofradía rendía culto a Jesús de Nazaret, no a Jesús con la cruz a cuestas, y que procesionaba con un pequeño crucifijo, pero no hacía penitencia pública en sus orígenes, lo que podría hacer más verosímil la fecha de su fundación en 1340.

En 1431 se funda en el monasterio de San Benito de la Calzada una cofradía del Traspaso de Nuestra Señora, cuyas reglas fueron aprobadas en 1477, que fue el origen de la actual del Gran Poder. Del mismo modo, se funda a mediados del siglo XIV la hermandad de Nuestra Señora del Valle, en el convento homónimo, para rendir culto a la devoción pasionista de la Santa Faz de Cristo, aunque no adquiere su carácter penitencial hasta el siglo XVI (Romero Mensanque, 2003: 21).

Mención especial merece la actual hermandad de los Negritos. El estudio realizado por Moreno (1997) justifica la fundación de la hermandad antes de 1400. Los pocos documentos que han llegado a la actualidad conducen a la idea de que la hermandad es hoy en día la más antigua de todas las penitenciales sevillanas, tras haberse extinguido la de la Vera Cruz y la del Santo Cristo de San Agustín. La hermandad ha sido siempre una cofradía humilde desde sus inicios como hermandad étnica formada por negros, esclavos o libres, y convertida en el siglo XX en una hermandad de barrio modesto. Por ello, siempre ha sido cuestionada su antigüedad por otras cofradías e investigadores. Sin embargo, los negros siempre defendieron los derechos que les pertenecían por dicha antigüedad ya que era la única manera de equiparse, e incluso ser superiores, a las capas sociales más poderosas, al menos en el ámbito ceremonial.

Para Bermejo, la conversión en cofradía de disciplinantes de la hermandad de los negros, a mediados del XVI -una de las primeras en hacerlo, según él tras la fundación directamente como cofradía penitencial de la hermandad de Pasión -, sería una prueba, entre otras, de que cofradías penitenciales no existieron hasta esa época, aunque sí hermandades. De estas, nos dice, había a comienzos del siglo XV sólo cuatro “de las que hoy llevan el título de cofradía”: el Santo Entierro -afir-

mación que es pura fábula -, la de Santa Vera-Cruz, el Santo Crucifijo del convento de San Agustín -que señala fundadas ambas en 1380 -y la de la los Negritos; a las que se añadirían en el transcurso del Cuatrocientos otras cuatro (Moreno, 1997: 28).

Para tratar de esclarecer el asunto de la antigüedad de las hermandades de penitencia, acudiremos al estudio de los listados que realiza Moreno (1997: 33-35) donde recoge el orden que debían tener las hermandades, de menor a mayor antigüedad, en las procesiones del Corpus Christi de 1614 a 1709. En el listado de 1614 aparecen como más antiguas la Santa Vera Cruz; el Santo Crucifijo de San Agustín; Las Angustias del Carmen (actual Quinta Angustia); la Limpia Concepción (que más tarde se trasladaría al convento de Regina); Nuestra Señora del Valle, Verónica y Coronación; La Encarnación de Triana; las Cinco Llagas de la Trinidad; la Soledad del Carmen; la Pasión de la Merced, etc. La hermandad del Silencio ocupa en este listado la decimotercera posición, mientras que la del Poder y Traspaso la vigésima y el Santo Entierro la vigesimocuarta. En dicho año, la hermandad de los Negros fue suspendida a consecuencia de los conflictos que tenía con el Arzobispado desde principios de siglo, no apareciendo en los listados hasta 1633, fecha en la que se la sitúa en el segundo lugar entre las más modernas. En 1672 se le reconoció su antigüedad, solo sobrepasada por la Vera Cruz y el Crucifijo de San Agustín. Las Angustias, sin embargo, pleiteó consiguiendo que se le reconociera mayor antigüedad que la de los negros varios años, hasta que en 1688 la hermandad de los negros consiguió que se le reconociera el tercer puesto.

Como puede comprobarse, en ninguna de estas relaciones figuran entre las seis o siete más antiguas las hermandades del Señor de Pasión, ni la Santa Cruz en Jerusalén (el Silencio), ni el Santo Entierro. Y dado que las dos que presiden invariablemente a todas las demás, las del Santo Crucifijo de San Agustín y la Santa Vera Cruz, se extinguieron -aunque una cofradía fundada en 1942 obtuviese la imagen del Cristo de la primera de ellas y gran parte del archivo de la anterior cofradía de la Casa Grande de San Francisco -, queda hoy, sin ninguna duda, como la más antigua entre todas las existentes precisamente la hermandad de la Virgen de los Ángeles, la antigua humilde cofradía de los negros de la ciudad (Moreno, 1997: 35).

## I.3. LAS COFRADÍAS BARROCAS (SIGLOS XVI-XVII)

Tras la llegada a América de Cristóbal Colón en 1492 se inició una época de esplendor para la ciudad de Sevilla, que al obtener el monopolio en la carrera de Indias y al proclamarse como “puerto y puerta de América” se convirtió en el prototipo de ciudad moderna, con un gran desarrollo y riqueza agrícola, artesanal y comercial, multiplicando su actividad mercantil y financiera. Su situación geográfica, los límites defensivos, urbanismo y población la hicieron un modelo a seguir en el siglo XVI [Fig. 1], llegando a adquirir el rango de gran ciudad en el reinado de los Austria (Morales, 1989: 17 y Sánchez Mantero, 1992: 69).



Figura 1: Vista panorámica de la ciudad de Sevilla desde el barrio de Triana en el siglo XVI junto al lema “Quien no ha visto Sevilla no ha visto maravilla”.

Todo ello provocó una revolución demográfica que transformó la urbe de una metrópolis regional a centro económico mundial y una entre las diez más grandes de Europa y la primera de España, destacando por sus industrias variadas y su auge intelectual y artístico (Morales, 1989: 12 y García Gómez, 2008: 27). No se puede fijar una cantidad concreta de habitantes debido al flujo de visitantes atraídos por el comercio con las Indias, pero sí la existencia de tres estamentos sociales: nobleza, clero y un grupo formado por hombres de profesiones liberales, mercaderes y artesanos. A ellos habría que sumar a las minorías étnicas y marginados que eran apartados por la propia sociedad civil y no eran considerados miembros de los grupos anteriores (Morales, 1989: 67).

El primer cuarto del siglo XVI, sin embargo, tuvo un comienzo duro para los sevillanos. Morales (1989: 62-63 y 105) recoge las calamidades sufridas en estos años, que comenzaron el Viernes Santo de 1504 cuando la ciudad sufrió un terremoto. El verano de ese mismo año estuvo lleno de enfermedades a consecuencia de las malas cosechas y en otoño la cantidad de lluvia y riadas no permitió sembrar en los meses siguientes, lo que provocó una época de hambruna acompañada de peste en 1505, seguidas posteriormente de una época de sequía. A todo ello hay que añadir que la apertura al Nuevo Mundo, con el gran flujo de pasajeros que marchaban hacia las Américas, provocó un recorte en el crecimiento de la población. La peste hizo de nuevo su aparición entre 1520 y 1524.

En este momento, la Iglesia tuvo un papel crucial en la vida cotidiana del sevillano:

El Quinientos será el siglo de oro del catolicismo en España; cuando se realiza la identificación Iglesia y Estado, empeñados ambos en lograr la unidad y la pureza de la fe. El fervor religioso entonces fue inmenso; todo el acontecer del hombre estaba transido de religión, incluso la vida más alejada de la espiritual, cual puede ser la económica (Morales, 1989: 247).

Una de las manifestaciones religiosas que cobra importancia en este período es el fenómeno del rezo del vía crucis, promovido por el dominico fray Álvaro de Córdoba, que se vio respaldado por la figura de Don Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa. El Papa Clemente VII en 1521 promulgó privilegios e indulgencias para el marqués, su familia y criados si rezaban un padrenuestro y un Ave María delante de cada una de las siete cruces que componían el vía crucis original. Más tarde se agregaron las comunidades de frailes de San Benito de la Calzada, San Agustín, Santo Domingo de Portaceli, franciscanos del Valle y trinitarios de la Puerta del Sol. Esta práctica del rezo del vía crucis atrajo a numerosos fieles, por lo que algunas hermandades de penitencia de la feligresía terminaron incluyendo en sus reglas y estatutos este ejercicio piadoso como la del Gran Poder del convento de San Benito, la Exaltación de Santa Catalina, la

del Santo Madero, la del Cristo de las Virtudes, la del Santo Crucifijo de San Agustín y sobre todo la de Nuestra Señora de los Ángeles de cofrades negros (González Moreno, 1992: 29-30).

En sus inicios este acto comenzaba en la capilla del palacio de los Ribera y las estaciones estaban marcadas con cruces instaladas en la iglesia de San Esteban, San Agustín, San Benito y tres lugares más no determinados, donde se conmemoraba un pasaje de la Pasión de Cristo en cada una de ellas. Las cruces eran colocadas entre los arcos del acueducto de los Caños de Carmona, para más tarde pasar a ser situadas sobre pedestales de piedra albero. Éstas eran expuestas expresamente para el rezo, siendo después retiradas para evitar robos y mutilaciones, ya que se encontraban lejos de la protección de las murallas de la ciudad. A finales del siglo XVI, tras el Concilio de Trento, se amplía el número de estaciones hasta doce y se fijan las cruces (González Moreno, 1992: 31-32).

En esta prolongación, el final del vía crucis pasó a situarse en el actual templete de la Cruz del Campo [Fig. 2], cuyo origen está ligado a la hermandad de los negros. Esta había edificado entre finales del XIV y principios del XV las casas de su fundación-hospital, con capilla y gran cantidad de huertas colocando una cruz grande que dio nombre al lugar como Cruz del Campo. “Según el abad Gordillo la cruz de los Negros se levantó entre 1382 y 1460, y la capilla abierta fue labrada en 1483 por orden del asistente Diego de Merlo, con ocasión de las obras de reparación y saneamiento del conducto de aguas [...]” (González Moreno, 1992: 36). Mira (1999: 98) recoge las dos hipótesis sobre la edificación del templete: la anteriormente expuesta del abad Gordillo y la que realiza Gestoso, que lo adjudica directamente a la hermandad de los Ángeles en 1460.



Figura 2: El Humilladero de la Cruz del Campo era uno de los lugares en los que las distintas cofradías realizaban sus actos penitenciales.



[...] es innegable que la corporación de los morenos ha tenido históricamente una relación más estrecha que ninguna otra con el Humilladero de la Cruz del Campo y con el Vía Crucis que en diversas épocas se ha realizado hasta allí. Sabemos que el humilladero fue reconstruido primero por el asistente de la ciudad, don Diego de Merlo, en 1482, y luego, en 1521, por el primer Marqués de Tarifa, don Fadrique Henríquez de Ribera, tras su viaje a Tierra Santa, quien lo acercó un poco a la ciudad para que la distancia a él desde su palacio, la Casa de Pilatos, fuese la misma que la tradición señala entre el Pretorio y el Calvario: 1321 pasos, equivalentes a 997,3 metros. Y sabemos también que, durante mucho tiempo, la hermandad de los negros tuvo, al menos, a su cargo una de las cruces que marcaban las 12 estaciones de que entonces se componía el Vía Crucis que culminaba en aquel (hasta mediados del Setecientos no se añadieron las dos últimas estaciones actuales a dicho devoto ejercicio) (Moreno, 1997: 47).

Uno de los acontecimientos más importantes para la configuración de la Semana Santa sevillana fue el Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563, que en su intento de hacer frente al protestantismo, pretendió reformar la Iglesia desde el seno de la propia institución. En él se defendió, entre otros puntos, el culto a las imágenes y la mortificación para acercarse a Cristo a través del dolor, fomentando la fundación de hermandades de penitencia. Debido a la existencia previa de hermandades tardomedievales en la ciudad de Sevilla, este Concilio supuso un impulso para ellas, pero no la aparición o creación de algo nuevo. Prueba de ello es que desde 1539 la hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, siguiendo a su homónima de Toledo, disfrutaba de las indulgencias concedidas por Paulo III en la bula *Vivae vocis oraculo* si cumplían con las condiciones de “[...] acompañar la procesión del Viernes Santo, disciplinándose o alumbrando, arrepentidos y confesados de sus pecados o con propósito de confesarlos”<sup>5</sup> (Granado, 2017: 167).

Es evidente la influencia de la Contrarreforma y sus ideas en las cofradías. La recuperación de la gracia perdida por los pecados, gracias a los ejercicios y prácticas piadosas, ayuno, mortificación y acción de los Sacramentos estaba presente en todas las Reglas de las cofradías. También las representaciones de la Pasión y los pasos o momentos con la veneración de las Imágenes Sagradas ejercían una acción pedagógica en el pueblo (García Gómez, 2008: 37).

Precisamente fue el aspecto procesional el que vivió un gran desarrollo. Se tiene constancia de la existencia de representaciones escénicas de la pasión integradas en la liturgia oficial realizadas en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral en el siglo XIV, que se trasladaron en torno al 1518 al exterior en la puerta del Perdón (Sánchez

---

<sup>5</sup> Cita: Sánchez Herrero, “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante...”, op. cit., p. 60.”

Herrero, 1980: 15). Este tipo de representaciones incluían algunos elementos móviles a modo de escenografías como los que recoge Cornejo (1999: 247):

En la Catedral de Sevilla, según documentos de 1499 y 1532, durante la representación que se hacía el día de Pentecostés, una paloma, como Espíritu Santo, y lenguas de fuegos artificiales bajaban desde lo alto sobre la virgen y los apóstoles que representaban en un “castillo” construido para ello. También las “rocas” o “castillos” de la procesión del Corpus sevillano podían disponer de su espacio simbólico celestial: la “rueda” de nubes y serafines de origen medieval que rodeaba a la figura de Dios o la Virgen.

Estas *rocas* o *castillos*, utilizados en las procesiones del Corpus Christi, se trataban de carros elevados donde se representaban autos sacramentales de un solo acto con contenido extraídos de los textos bíblicos, los Evangelios o historias de la antigüedad clásica relacionadas con el sacramento (Cruz, 2000: 64).

Según describe Carrero (1991: 29 y 38), las cofradías tenían una gran independencia de las autoridades eclesiásticas desde sus orígenes debido a su marcado carácter popular. Esto provocó grandes desordenes que obligaron a la jerarquía sevillana a ejercer su autoridad en sendos sínodos en 1572 y 1575, convocados por el Cardenal Rojas y Sandoval, en los que se prohibieron las escenificaciones pasionales en las iglesias y se fomentó la enseñanza evangélica por medio de las imágenes sagradas según recomendaba el Concilio de Trento.

A partir de esta década las hermandades comienzan a sustituir sus antiguos crucificados por escenas de la pasión desarrollando la idea de mostrar una historia en un escenario elevado durante el recorrido de la procesión, en este caso con sus imágenes titulares, realizando la estación de penitencia al Humilladero de la Cruz del Campo, templos cercanos al suyo o la Catedral. El primer paso de misterio documentado es el de la Oración en el Huerto, encargado en 1578 al escultor Jerónimo Hernández, constituido por San Pedro, San Juan, Santiago, Cristo y un ángel (Granado, 2017: 180).

No obstante, estas representaciones teatrales no desaparecieron del todo, utilizándose en algunos casos las propias esculturas para realizarlas. Moreno (1944: 76-77) sitúa la de las hermandades del Santo Entierro y la Soledad entre la mitad del siglo XVI y la mitad del XVII. El Abad Gordillo describe que en 1630 el Santo Entierro representaba en el mediodía del Viernes Santo el descendimiento de la cruz al aire libre cerca de su capilla en el barrio de los Humeros; desclavando un Cristo articulado que ponían en los brazos de una Virgen y luego se amortajaba. De vuelta de la Catedral se dejaba al yacente en un sepulcro preparado en el Convento de San Pablo, custodiado por soldados, mientras

la Virgen seguía hacia su capilla. El Domingo de Pascua se hacía una procesión con un resucitado sobre el sepulcro hasta su sede. Del mismo modo, la hermandad de la Soledad (hoy día de San Lorenzo) recogía en sus reglas la ceremonia del descendimiento, tras la que se depositaba la efigie de Cristo en una urna procesional, que permanecía en la Capilla del Dulce Nombre (también del Convento de San Pablo) tras hacer estación a la Catedral, poniéndose otro resucitado sobre él la mañana del Domingo de Pascua, cuando era acompañado por una Virgen gloriosa, o la propia Virgen de la Soledad (Cañizares, 2014: 33).

Estas ceremonias decaen en el siglo XVII, aunque muchas de ellas siguen vigentes en el XVIII, perdiéndose luego definitivamente en Sevilla capital. Todavía hoy perduran en otros lugares como la bendición que realiza la imagen de Jesús “el Rico” en Málaga, la representación de la Pasión en el “Mandato” protagonizado por el Nazareno en Marchena o el descendimiento de la cruz en lugares como Alcalá de Guadaíra o Cantillana.



Figura 3: Dibujo a pluma del primer palio de la Virgen de la Concepción del Silencio, fechado entre 1611 y 1617.

En estas procesiones, las imágenes de la Virgen eran llevadas en andas por cuatro personas, siendo habitual el uso de la misma ataviada con ropas negras o moradas en la procesión del Jueves o Viernes Santo, mientras que el Domingo de Resurrección vestía ropas blancas. Parece ser que el palio como elemento asociado a las efigies marianas empezó a utilizarse de forma exenta al paso, como consecuencia natural de su uso primigenio para cubrir al Santísimo Sacramento, siendo portado manualmente por fuera de las andas tal y como se sigue haciendo en la procesión de la Virgen de las Angustias de Granada. El primer palio del que se tiene alguna documentación en Sevilla es el de la Hermandad del Rosario de Montesión, ya que en 1592 se acuerda con el platero Juan de San Vicente realizar cuatro varas de plata para las andas (Granado, 2017: 180). Por su parte, la hermandad de la Soledad fija a sus andas un dosel con el que se cubría la imagen en la procesión de 1606.

En 1611 está documentado el primer testimonio gráfico de un palio sustentado directamente en el paso, el de la Virgen de la Concepción de la cofradía del Silencio [Fig. 3] (Romero Mensaque, 2003: 59-60).

Las fiestas españolas, religiosas o no, fueron recogidas en numerosos testimonios de viajeros que visitaban el país atraídos por su singularidad, aunque no siempre entendieran sus costumbres. En el período que nos ocupa, estos viajeros eran miembros de los séquitos reales, por lo que las experiencias que recogen en sus libros de viajes están ligadas al ámbito cortesano. En el caso de la Semana Santa, los nobles solían acudir a los oficios religiosos que se celebraban en las iglesias e incluso hacían retiros



en monasterios (Gijón, 2016: 174-176). En el siguiente testimonio se nos presenta una estampa muy detallada de los ritos que se sucedían durante la semana:

La fama de la Pasión, según Sevilla, corría ya por el extranjero en el siglo XVI. La festividad se iniciaba con la ceremonia de Señas, en que se tremolaba el estandarte de la cruz en el altar mayor por parte del Chantre. El Domingo de Ramos se organizaba desde la catedral una procesión, en que participaban todas las cruces de las parroquias y que discurría alrededor del templo catedralicio. La ruptura del velo, el miércoles, era la indicación para que las cofradías comenzaran a salir de sus templos, a recorrer la estación de penitencia. Profusión de cera, sinnúmero de estandartes, infinidad de guiones y banderolas, diversidad de túnicas, abrumador derroche de arte en imaginería y orfebrería sobre todo en el XVII, etc., convertían a la ciudad, al igual que hoy, en algo inusitado (Morales, 1989: 268).

La etapa de prosperidad económica en Sevilla debida tanto a una relativa estabilidad política del reinado de Felipe II como al comercio con América, trajo consigo un esplendor en las cofradías entre 1580 y 1620 (García Gómez, 2008: 35).

En estos años finales del XVI y primera mitad del XVII se configura una Semana Santa de importancia e incluso cierta regularidad, pudiendo establecerse una aproximación respecto a las cofradías que salían en cada día. Así, el Miércoles contemplaba las procesiones de la Hiniesta, Virtudes de San Agustín, Amor de Cristo y Sagrada Entrada, Presentación de los mulatos, Santo Sudario, Sagrados Clavos de Sevilla y el Cristo del Socorro en Triana. El Jueves salían los negros de los Ángeles, Traspaso, Quinta Angustia del Carmen, Dulce Nombre de Jesús, Pasión, Coronación, Vera Cruz, Cinco Llagas, Montesión, Columna, Cena, Antigua, Sangre, Pura y Limpia de Regina y de San Francisco, Lavatorio, Regla de Sevilla y Ecce Homo, Estrella, Encarnación, Rosario de negros, O y Dulce Nombre de Jesús de Triana.

Jornada singular era la Madrugada del Viernes, donde sólo procesionaban Jesús Nazareno, Pasión y también las Tres Necesidades, saliendo por la mañana la Esperanza de San Basilio y la de Triana. Ya por la tarde realizaban la estación la Expiación de la Merced, Soledad, Santo Entierro, Piedad de Santa Marina, Montserrat, Exaltación, Cristo de San Agustín, Lanzada y Tres Caídas de San Isidoro. Otras no tenían día muy concreto de salida, como la de los estudiantes de las Negaciones y Lágrimas de San Pedro o la de la Bofetada (Romero Mensaque, 2003: 47).

En 1604 el Cardenal Niño de Guevara ejerció de nuevo su autoridad y ordenó la fusión de cofradías, cierre de hospitales y que las hermandades de Sevilla hicieran su estación de penitencia pública a la Santa Iglesia Catedral y las de Triana a Santa Ana. Esto pro-

vocó las primeras disputas sobre la antigüedad de las hermandades para concretar la prelación en el orden de paso (Carrero, 1991: 39 y Morales, 1989: 270).

El licenciado Abad Gordillo realiza un listado en 1630 de la reducción de cofradías llevada a cabo en 1623, con la que se pretendió agregar los desfiles procesionales de algunas hermandades a los de otras de mayor importancia. Señala como las principales a la Vera-Cruz (convento de San Francisco, hoy Plaza Nueva), Santo Cristo de San Agustín (del convento homónimo de la Puerta de Carmona), Antigua y Siete Dolores (Convento San Pablo, formada solo por nobles), la Expiración (Convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes), Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén (Silencio, en la Iglesia de San Antonio Abad), la Concepción (Convento de Regina, de nobles, pronto dejó de ser cofradía de penitencia), Oración en el huerto (Convento de Monte-Sión), Santo Entierro (en San Laureano, junto a la Puerta Real), la Soledad (del convento del Carmen, formada por nobles, hoy día de San Lorenzo) y Pasión (también en la Merced). Todas permanecieron independientes o les fueron agregadas otras cofradías, lo que denota su importancia (Moreno, 1944: 93-94).

[...]la solera y la raigambre, así como el estado de prosperidad o decaimiento en que cada cofradía se encontraba, está íntimamente relacionado con el papel que le toca desempeñar en esta reducción. Nuestra opinión es que las más arraigadas en el pueblo, las más antiguas, son aquellas a las que el decreto no afecta; son, en cierto modo, las intocables. Y las que atraviesan un período de esplendor, incluida también algunas de las primeras por no ser bastantes estas otras, reciben a las del tercer grupo, las reducidas, que no son sino las más modernas o las que, por diversas causas, se encuentran en fase apagada y poco floreciente (Esquivias, 1980: 20-21).

Durante el s. XVII se desarrolló un progresivo enriquecimiento de los distintos elementos de la procesión (imágenes, pasos de misterio, palios, ajuar, etc.) ya que todos ellos eran obras de uso funcional. A nivel general, la cofradía barroca era muy similar a la cofradía penitencial del s. XVI, dejando atrás la austeridad de la imitación de la Pasión de Cristo que las caracterizaba para dar paso al boato y las connotaciones festivas. Al cambiar el sentido de la religiosidad, la práctica religiosa, los gustos de la sociedad y el carácter de las imágenes es necesario renovar los elementos de la procesión constantemente (Luque, 2009: 15-16). Esto necesitó una inversión económica muy elevada, lo que provocó que en algunos casos la estación de penitencia no fuese tan asequible como en siglos pasados.

[...] el Barroco es el lujo que entra en contradicción con el carácter humilde del Jesús histórico. Esta paradoja no puede ser asumida por los que desconocen el

origen barroco de buena parte de la fiesta, lo cual explica ese esplendor artístico que realza la figura del Cristo aunque no tenga nada que ver con el entorno donde vivió (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 92).

Sin embargo, el siglo XVII también trajo consigo algunos de los peores episodios para la sociedad sevillana. Algunos ejemplos fueron la crisis del comercio entre 1622 y 1625, la quiebra política de la monarquía en la década de los 40 y algunos hechos locales como la progresiva pérdida del monopolio del tráfico marítimo con América a favor de Cádiz y la gran epidemia de peste de 1649, en la que pereció la mitad de la población sevillana [Fig. 4] (García Gómez, 2008: 46).



Figura 4: En la imagen se aprecia la explanada ante el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla repleta de cadáveres aun sin enterrar debido a la gran cantidad de muertes que se sucedieron durante la epidemia de peste de 1649.

Esta gran epidemia provocó un profundo cambio en la mentalidad y actitud ante la vida del sevillano, que tras ella vivía atormentado por la fugacidad de la vida y el poder de Dios. Se intensificó la religiosidad popular en todas sus manifestaciones y la Iglesia fomentó el arrepentimiento y la penitencia para librarse de los pecados de la humanidad.

En esta época de crisis, el aumento que se experimentó en la creación de obra artística religiosa se explica por dos motivos: de manera económica, porque era una manera de invertir la riqueza en bienes materiales, y el factor estético y devocional, que hacía que el clero y grupos sociales quisieran tener pinturas y esculturas de sus devociones (García Gómez, 2008: 48).



## I.4. ÉPOCAS DE CRISIS (SIGLOS XVIII-XIX)

El siglo XVIII en Sevilla es un período en el que se intentó recuperar, sin llegar a conseguirlo, el auge del que había gozado gracias al comercio con América en el siglo anterior. El sentimiento de nostalgia por el recuerdo de un pasado esplendoroso no permitió que la ciudad se actualizase y resolviera los problemas que se le planteaban, lo que provocó que quedara relegada a ser una ciudad de provincias.

El desbordamiento del río en 1708, la peste de 1709 y la Guerra de Sucesión 1701/14, provocan una grave crisis en Sevilla, que se agrava aún más por el traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz en 1717, que arruina definitivamente la ciudad (Sánchez Rico, 2019: 37).

En el llamado Lustró Real (1729-1733) la Corte del rey Felipe V se estableció en Sevilla, lo que trajo consigo atenciones especiales a los monarcas por parte de las cofradías (García Gómez, 2008: 55).

El s. XVIII se caracterizó por una dicotomía de posturas ante la religión católica española. Mientras que la jerarquía ilustrada pretendió una religión culta y racional, el estrato popular prefería una religión mucho más espontánea.

Los Ilustrados en general – y Olavide en Sevilla – también intervinieron en las cofradías. Durante el siglo XVIII la pujanza de estas corporaciones era notable, sobre todo entre el pueblo llano. Habían servido como un valioso elemento para estructurar la sociedad. De una parte canalizaban la religiosidad popular, pero de otra servían como medio de integración social para sus miembros en función de un determinado grupo, de su profesión, [...] o nacionalidad. [...] En cambio sus aspectos externos, potenciados muchas veces por la Iglesia contrarreformista, no encajaban ya tanto con los nuevos tiempos (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 160-161).

El rey Carlos III trató de modernizar el país eliminando costumbres populares que los ilustrados entendían que eran primitivas, supersticiosas y manifestaban un atraso en la mentalidad de la población española. La visión ilustrada era compartida tanto por los viajeros extranjeros como por un sector de los españoles, considerando todos ellos que las prácticas relacionadas con la religiosidad barroca se encontraban contaminadas de

supersticiones populares y debían convertirse en manifestaciones privadas. Todo esto desencadenó en que Carlos III prohibiera en 1777 la penitencia pública, las procesiones nocturnas y los bailes frente a las imágenes, estando apoyado por una gran mayoría de la jerarquía de la Iglesia católica española, representada por sus obispos (Gijón, 2016: 190-191). En Sevilla, no obstante, estas normativas tardaron en ser aceptadas por las hermandades, que llegaron incluso a revelarse a las autoridades civiles y religiosas para perpetuar sus costumbres y tradiciones.

Después de un proceso de once años, Carlos III, el 20 de febrero de 1777, prohibía los disciplinantes, empalados y penitentes de sangre; en 1780 decretaba la supresión definitiva de la tarasca y gigantones del Corpus; y, finalmente, el 25 de junio de 1783 promulgaba el decreto de la extinción de las cofradías. Por él desaparecerían las cofradías gremiales y las que no tenían aprobación civil o eclesiástica; se reformaban con nuevas reglas, las que estaban ya aprobadas por ambas jurisdicciones; y las que sólo tenían la aprobación de la Iglesia, se unirían con sacramentales, que quedaron plenamente reconocidas. Los obispos salvaron la existencia de las cofradías de las parroquias, a costa de la condena de las gremiales. Las cofradías de Semana Santa, si querían subsistir, tendrían que redactar nuevas reglas y someterse por completo a la jurisdicción real (Sánchez Herrero, 1980: 20).

El decreto de extinción de las cofradías de 1783 tiene su raíz en el informe que solicitó en 1770 el conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla. Con él pretendía conocer la situación legal, ejercicios y funciones que realizan y los gastos y fuentes de financiación de las hermandades y congregaciones religiosas. El asistente Pablo de Olavide constata al año siguiente la existencia en el reino de Sevilla, que comprendía 154 poblaciones más la capital, de 1120 hermandades, cofradías y congregaciones, de las que solo 9 tenían reglas aprobadas por el Consejo, estando las demás aprobadas por el ordinario diocesano. Olavide propone, en consonancia con Aranda, que solo subsistan las que contaran con la aprobación real y la pervivencia de las dedicadas a la asistencia en hospitales y prisiones, así como la desaparición de las hermandades gremiales (Romero Mensaque, 2003: 76-78).

Esto, junto con la reorganización social debida a la prohibición de los gremios y al ascenso de la burguesía, que logra equipararse a la nobleza, tuvo como consecuencia la desaparición de algunas hermandades sevillanas como la Antigua y Siete Dolores, que no vuelve a salir desde 1766, y la Vera Cruz que no realiza su salida desde 1832. Algunas entraron en crisis como la de la Soledad y Pasión hasta ser reorganizadas en 1860 y 1841 respectivamente, mientras que otras como el Silencio o el Gran Poder continuaron sin problemas, probablemente porque eran organizaciones menos cerradas en las que podían ingresar personas que no fueran de la nobleza. En otras hermandades, que

hasta ese momento no pertenecían al grupo de las más poderosas, ingresaron personas de la alta sociedad consiguiendo reactivarlas, como son las del Amor, Pasión o Quinta Angustia. Por otro lado, las hasta ese momento gremiales se transforman en su mayoría en hermandades de barrio. La hermandad de los Gitanos permaneció como cofradía étnica, aunque permitió la entrada de payos, mientras que la cofradía de los Ángeles siguió gobernada por los negros que quedaban en la ciudad, pero se constituyó como la hermandad con la que se identificaba al barrio de San Roque (Moreno, 1944: 151-154).

Prueba de la dependencia de la política para la estabilidad de las cofradías es la grave repercusión que tuvo para algunas de ellas las desamortizaciones iniciadas por Godoy en 1798. Se vieron afectados los bienes de colegios mayores, los que quedaban de los jesuitas expulsados 30 años antes y los de instituciones benéficas de la Iglesia como hospitales, cofradías, etc. Con estas medidas, algunas hermandades perdieron enseres, templos y tierras cuyas rentas las mantenían económicamente.

La ocupación de la ciudad de Sevilla en 1810 a manos del mariscal Soult durante la invasión francesa de España supuso un nuevo revés para las cofradías. Estas se vieron obligadas a abandonar los templos donde residían ya que se decretaron la clausura de conventos y la conversión de sus iglesias en cuarteles, almacenes o caballerizas. La salida apresurada a la que se vieron forzadas estuvo acompañada de un gran expolio de bienes artísticos muy planificado que supuso pérdidas irreparables para la ciudad de Sevilla.

Las tropas galas ocuparon algunos edificios eclesiásticos, como San Basilio, el convento de San Francisco Casa Grande, San Laureano o el convento del Carmen. Las hermandades de Pasión y la de la Expiración fueron expulsadas del convento de la Merced, la de la Vera Cruz del de San Francisco, la de la Lanzada de Basilio, la de Santo Entierro de San Laureano, la de la Quinta Angustia del Carmen, y otras más. Algunas tardarían décadas en poder reanudar la realización de su estación de penitencia. Para colmo, se efectuó un expolio selectivo por las tropas francesas de cuanto pudieron acarrear. [...] Otras hermandades vieron cómo los invasores se llevaban sus pasos, archivos, etc., como le sucedió a la de la Santa Cruz en Jerusalén (Romero Mensaque, 2003: 87).





Figura 5: La Hermandad de la O discurre por el puente de barcas para cruzar a Sevilla desde la orilla trianera.

En la madrugada de 1830 tuvo lugar un acontecimiento histórico para las hermandades del barrio de Triana, ya que por primera vez una cofradía del arrabal, la Hermandad de la O, cruzaba el río por el puente de barcas para realizar su estación de penitencia a la Catedral como el resto de hermandades sevillanas [Fig. 5]. En 1845 lo hicieron la Esperanza de Triana y el Cristo de la Sangre y la Virgen de la Encarnación, antecedente de la actual hermandad de San Benito; y en 1846 la del Cachorro (Moreno, 1944: 102).

La Regencia de María Cristina y Espartero estuvo marcada por un sistema de alternancia en el gobierno entre los partidos liberal y conservador. Precisamente en los períodos progresistas (1835-37 y 1840-43) se llevó a cabo una nueva desamortización que, aunque no iba dirigida contra la Iglesia en su totalidad, supuso una merma económica para las cofradías ya que se ordenó la expropiación de las propiedades y disolución de las órdenes religiosas por Mendizábal en 1836 y, más tarde, del clero secular en 1841.

Todos los cambios políticos nacionales y locales tuvieron alguna incidencia en la vida de las cofradías sevillanas. Con los gobiernos reformistas, progresistas, liberales o revolucionarios coincidieron épocas donde descende la vida y la presencia de las cofradías en la calle, mientras que, con los gobiernos absolutistas, moderados o conservadores el efecto fue justamente el contrario (Sánchez Herrero, 1999 c: 68-69). No obstante, cabe decir que, dentro de las posibilidades y las crisis económicas, las hermandades sevillanas siguieron acometiendo proyectos de la misma majestuosidad y boato que los realizados durante el siglo XVII.



En 1848 se producirá uno de los grandes hitos que permiten entender el auge y esplendor que ha alcanzado la Semana Santa sevillana. Con la llegada de los duques de Montpensier y el asentamiento de su corte en Sevilla, paralela a la de la reina Isabel II, refuerzan el proceso de recuperación que habían iniciado las cofradías poco antes (García Gómez, 2008: 69 y Pastor, Robles y Roldán, 2011: 204). Fue una relación en la que las hermandades se beneficiaron del mecenazgo de los duques para enriquecer su patrimonio y, al mismo tiempo, los duques fraguaban una imagen de poder y prestigio en la alta sociedad sevillana, que buscaba imitarlos a su vez favoreciendo a distintas corporaciones [Fig. 6].



Figura 6: La Hermandad de Monserrat fue una de las que más se benefició del trato con los duques de Montpensier, nombrados hermanos mayores perpetuos. Financiaron muchas de las nuevas piezas del paso de palio.

Una de las manifestaciones que refleja la participación de la nobleza y burguesía en las hermandades desde poco antes de 1850 hasta la década de los setenta del siglo XX fue el préstamo de alhajas a las vírgenes para su salida procesional por parte de las familias destacadas. Fue tal su importancia, que el coste de las joyas prestadas era considerado como el nivel social de la hermandad, en lugar del patrimonio que esta atesoraba (Moreno, 1997: 387).

El desarrollo vivido por las hermandades en el período isabelino no debe entenderse solo como la consecuencia de la instalación de la corte de los Montpensier en Sevilla. Muchas de ellas pedían el ingreso como hermanos o la asistencia a los cultos de los duques, seguramente como método para revalidar su importancia o carácter aristocrático en un momento donde cada vez cobraban más importancia aquellas de corte popular. Sin embargo, la estabilidad que alcanzaron las hermandades, lo que les permitía efectuar su salida procesional de manera más regular, también se debió a la consolidación de un nuevo modelo económico que cada vez dependía menos del sector agrario (Romero Mensaque, 2003: 96-101).

El culto externo de las hermandades adquirió tal suntuosidad que, poco a poco, fue adquiriendo un carácter turístico-mercantil, atrayendo a los viajeros por el pintoresquismo de la estética romántica [Fig. 7]. El ayuntamiento y las cofradías se beneficiaron de ese carácter de espectáculo para reportar beneficios económicos: el consistorio daba una subvención a las cofradías para que pudieran salir y propiciar así que el incipiente turismo que atraían dejara ingresos en la ciudad (García Gómez, 2008: 70 y Pastor, Robles y Roldán, 2011: 205).

No obstante, la Revolución de 1868 “la Gloriosa”, que supuso el destierro de la reina Isabel II, y la crisis de la I República trajeron consigo una época difícil para toda España que, por tanto, también afectó a la Semana Santa.

Pérdida de enseres y de templos como resultado de la invasión napoleónica o de la Revolución de 1868 que derribó algunas de las iglesias donde residían las cofradías más representativas de la ciudad, como fue el caso de San Miguel (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 203).



Figura 7: Imagen de un numeroso público que presencia la procesión del paso de misterio de la Hermandad de Monserrat.



## I.5. EL RENACER DE LAS COFRADÍAS (SIGLOS XX- XXI)

El siglo XX para las hermandades sevillanas estuvo lleno de luces y sombras, ya que en él se desarrollaron períodos de gran bonanza y prosperidad, pero también alguno de los peores de su historia. Ha sido el siglo que ha definido por completo la Semana Santa que conocemos en la actualidad.

En los años comprendidos entre el término de la I República (1874) y el inicio de la II República (1931) las hermandades sevillanas apostaron por la recuperación de su pasado histórico. También es el momento en el que, como fiel reflejo de la dualidad social entre lo conservador y lo liberal, se van a definir hermandades serias, con nazarenos de túnica negra de cola, y otras caracterizadas por su idiosincrasia alegre y popular, de barrio, con túnica de capa. La Hermandad de la Macarena, gracias a la revolución estética promovida por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, fue el prototipo costumbrista a seguir por el resto de corporaciones [Fig. 8]. Y precisamente este carácter popular fue lo que propició una nueva época de esplendor en la década de los 20, con la fundación de nuevas hermandades y la ampliación de los días de la Semana Santa que contaban con procesiones en la calle (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 238-239).

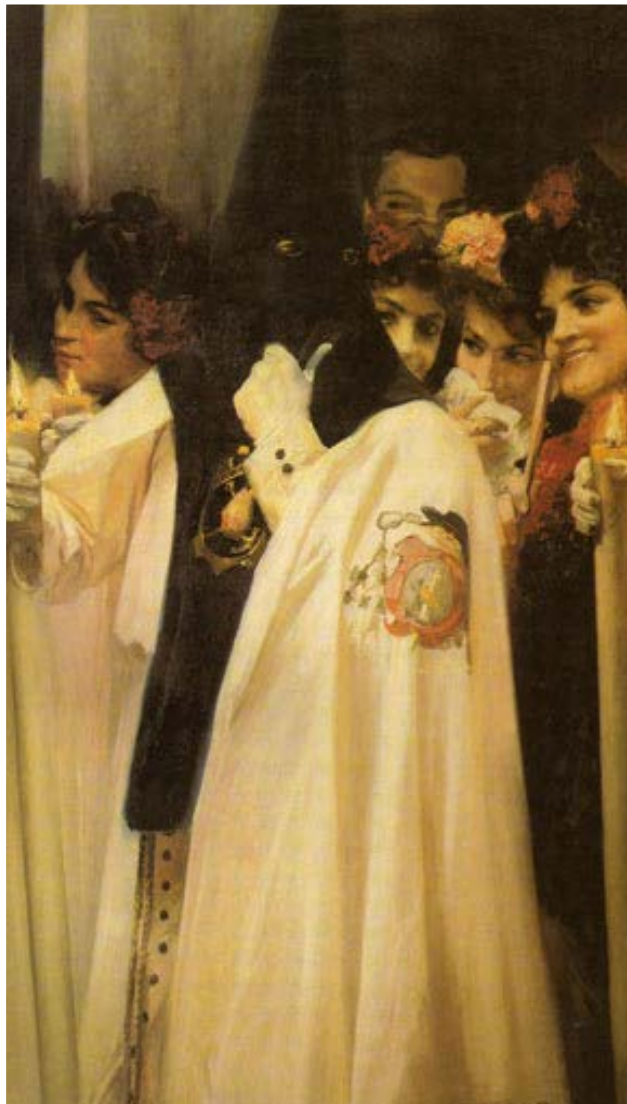


Figura 8: Juan Manuel Rodríguez Ojeda creó una nueva indumentaria para la figura del nazareno de corte costumbrista con el uso de la capa como elemento diferenciador, que fue asociada desde entonces con las cofradías de corte más popular.





Figura 9: Plano con la situación de los pabellones creados ex profeso para la exposición iberoamericana en 1929.

El primer gran hito del siglo en Sevilla fue la Exposición Iberoamericana, que finalmente se celebró en 1929, pero que supuso en toda la década de los 20 una revolución en la ciudad, que transformó parte de su entramado urbanístico y se preparó para las visitas que se esperaban con el gran acontecimiento [Fig. 9]. Esto estuvo acompañado por un desarrollo de las cofradías, embriagadas de la evolución y los cambios promovidos en el ámbito civil, encargándose nuevos diseños e iniciando nuevos proyectos artísticos.

Como fue desarrollado anteriormente, algunas imágenes de la Virgen realizaban la estación de penitencia bajo palio, pero lo más habitual era que quedara inserta en un *Calvario*, paso de misterio compuesto por un crucificado, la Virgen María y otros personajes como San Juan o la Magdalena. Sin embargo, a finales del siglo XIX y, sobre todo, en la década de 1920, se produce un auge de los pasos de palio, deshaciendo los calvarios o realizando una imagen nueva de la Virgen para ocupar unas segundas andas. Esto puede estar motivado por la búsqueda de realzar la importancia de las imágenes titulares como figuras centrales de los pasos, tomando mayor fuerza por separado que juntas (Moreno, 1944: 115-119).

En este momento comienza a definirse el paso de palio tal y como lo conocemos en la actualidad, dejando atrás las escuetas andas que servían para procesionar a las imágenes a modo de altares itinerantes. Se fraguó un modelo que se caracteriza por la simbiosis artística de bordados, orfebrería, cera, flores, música y escenografía o puesta en

escena. La Virgen continúa siendo el centro de atención de la composición desde la que se articula el resto de elementos, pero la importancia de éstos se equipara a la imagen llegando en algunos momentos a eclipsarla [Fig. 10].



Figura 10: Palio rojo de la Hermandad de la Macarena, bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que procesionó entre 1908 y 1941. Sobre este modelo se han creado multitud de variaciones para otras hermandades, estando todavía vigente en la actualidad.



Desde la segunda mitad del siglo XIX, tras los cambios operados en la celebración de la Semana Santa tras la llegada de los Montpensier a Sevilla, las imágenes, de ser objetos solamente devocionales se convirtieron en objetos de exhibición, y una de las preocupaciones fundamentales fue hermopearlas, es decir, ajustarlas a las modas del momento, acercándolas de esta manera al espectador (Sánchez Rico, 2019: 128).

Esta revolución en torno a la modernización de la Semana Santa, pero sobre todo y concretamente en la figura mariana, trajo consigo el nuevo modelo estilístico de la Virgen castiza que “[...] responde a un concepto de belleza que contrasta con la de siglos pasados, aunque en realidad no es más que la exaltación de la belleza popular frente a la aristocrática” (Sánchez Rico, 2019: 59). Aunque tuvo su primera manifestación con la repolicromía que realizó el escultor José Ordoñez en 1913 a la imagen de la Esperanza de Triana, fue en 1920 cuando se desarrolló y popularizó a manos del escultor-imaginero Antonio Castillo Lastrucci.



Las hermandades vivieron un nuevo revés en su historia con la II República en una ciudad muy politizada y dividida en dos bandos. Entre 1931 y 1933 la ciudad estaba regida por un gobierno de izquierdas. Ante el progresivo avance del laicismo y los ataques perpetrados a iglesias e imágenes en 1932, donde muchas perecieron a causa de incendios [Fig. 11], las derechas programaron un boicot contra la República que se manifestó con la ausencia de cofradías en la calle (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 281).

Figura 11: Virgen de la Hiniesta tras el incendio provocado en la Iglesia de San Julián en 1932.



Como bien señala David Freedberg en su libro *El poder de las imágenes*, el iconoclasta le concede al simulacro un valor que en algunos casos es superior al que le da el mismo devoto. Por eso intenta destruirlo, porque piensa que de esa manera se termina con la realidad que representa. He ahí la causa de estos ataques que humanizarían aún más las tallas con las que se identificaba un pueblo que asistía atónito a este proceso irreversible (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 282).

No obstante, esto no quiere decir que todos los republicanos fueran anticlericales o estuvieran en contra de las cofradías. La cuestión de las creencias religiosas en Sevilla nunca ha sido, ni es aún hoy en día, un tema sencillo, sino más bien lleno de contradicciones ya que se entiende que la devoción no está reñida con los ideales políticos, aunque esta idea sea difícil de entender para los foráneos.

La causa del resentimiento social y de rechazo hacia la religión católica y su clero pudieran estar vinculadas, desde el siglo XIX, al proceso desamortizador, y en particular a la imagen de un amplio sector de religiosos entregados a los más pudientes ante el colapso económico que supuso dicho golpe casi letal. Por otro lado, la religiosidad de los grupos populares se distanció cada vez más respecto a los modelos de la ejemplificada por los burgueses, muy emparentada con los recibidos de la espiritualidad francesa. A ello habría que unir un cierto carácter de repulsa ante un clero no autóctono, con cultura y formas de vida muy dispares a las andaluzas, que era visto por los estratos más populares no como pastores sino como rectores que ejercían dictados muchas veces poco asumibles. Se trata de un apartamiento de las mayorías con respecto a una religiosidad primero *afrancesada* y después *castellanizante* que en nada tenía en cuenta las peculiaridades de la *inculturación de la fe* en el pueblo andaluz y, en este caso, sevillano (Romero Mensaque, 2003: 141).

Con el alzamiento nacionalista y el comienzo de la Guerra Civil fueron provocados nuevos asaltos e incendios en iglesias por parte de grupos exaltados, provocando grandes pérdidas en las cofradías. En este contexto, las hermandades procedieron a retirar del culto a las imágenes y resguardarlas de las formas más diversas para proteger su patrimonio y devociones, desde habitaciones falsas en casas de hermanos hasta guardadas en cajas o emparedadas [Fig. 12].



Figura 12: Virgen de la Amargura embalada en un cajón de madera en 1936.

En Sevilla el régimen franquista se instauró en los primeros momentos, lo que a pesar de la quema de iglesias como las de Omnium Sanctorum, San Marcos, San Román, Santa Marina, San Gil, San Roque, San Bernardo, Santa Ana y la O, se tradujo para las cofradías en pocas pérdidas patrimoniales en los años posteriores debido a la pronta implantación de los sublevados. Las celebraciones de la Semana Santa durante la Guerra Civil estuvieron marcadas por la precariedad debido a las pérdidas sufridas por los incendios provocados en 1936, solventándolo con el préstamo de enseres entre cofradías, imágenes provisionales y mucha imaginación en el montaje de los pasos (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 324).

A partir de este momento se vivió una situación similar a la vivida con el asentamiento de los Montpensier en la ciudad: el gobierno de derechas dictatorial se benefició de la popularidad de las hermandades para hacerse respetar por el pueblo a cambio de procurar beneficios económicos y protección a las hermandades para prosperar y recomponerse [Fig. 13] (García Gómez, 2008: 89-90).

La religión católica se unió al poder triunfante, tras la persecución a la que se vio sometida en el régimen anterior. Poder religioso y poder político unidos: nacía el nacional-catolicismo por el que se unían símbolos e ideas, y por el que un dictador militar presidiría procesiones o entraría aclamado bajo palio en las iglesias (Pastor, Robles y, Roldán, 2011: 320).

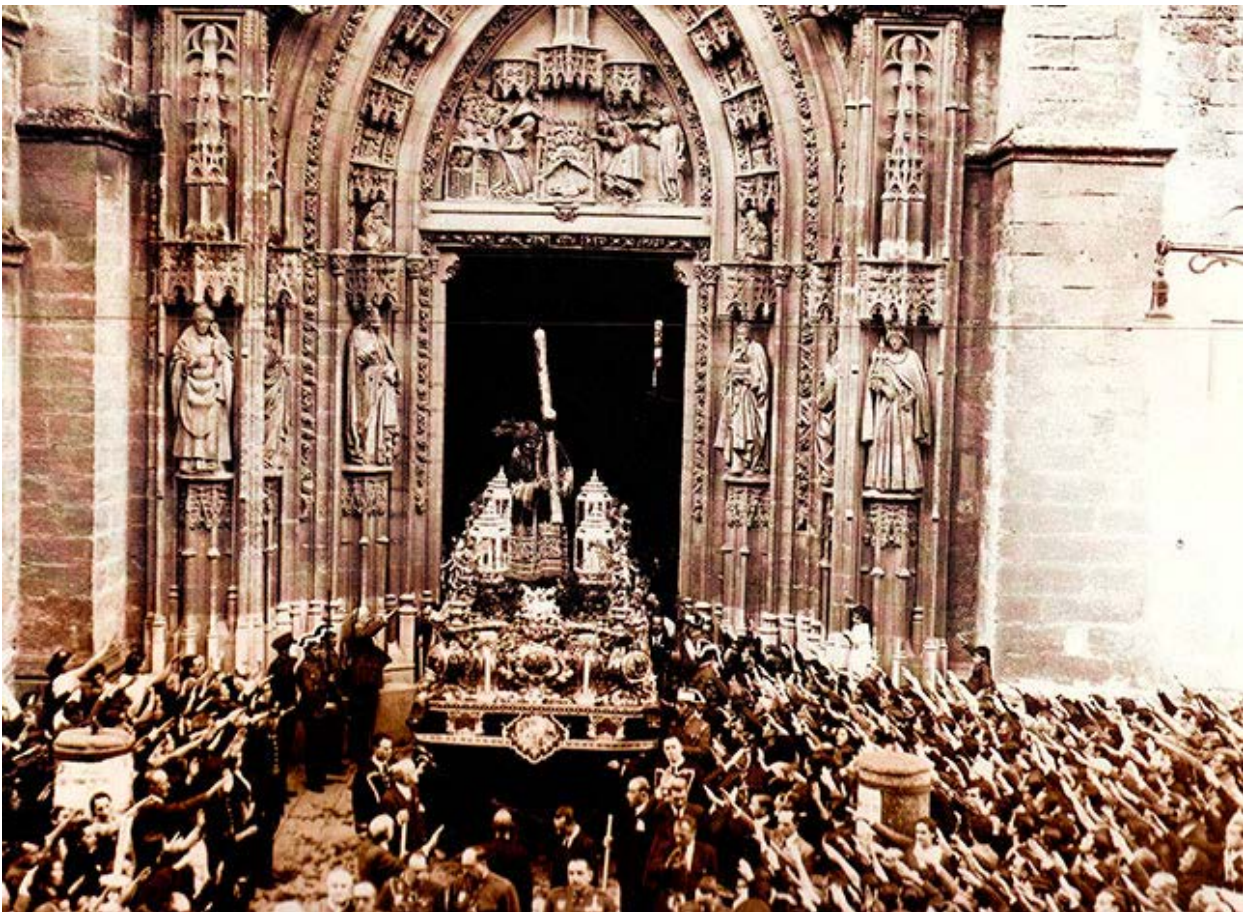


Figura 13: Salida extraordinaria del Gran Poder en 1939 como acción de gracias por el fin de la contienda. Se aprecia en la fotografía cómo el público congregado realiza el saludo fascista a la salida de la imagen de la Catedral.

En 1937 el Cardenal Pedro Segura y Sáez ocupó la sede de Sevilla. Fue una figura que destacó por su defensa acérrima del decoro en todos los aspectos de la vida y por la enemistad pública que le profesaba tanto a Franco como al partido de la Falange española (García Gómez, 2008: 91 y Pastor, Robles y Roldán, 2011: 320-321).

García Gómez (2008, 94-95) y Pastor, Robles y Roldán (2011: 340) describen la repercusión que tuvo el Concilio Vaticano II (1962-65) en la ciudad de Sevilla, presidida en aquel momento por el arzobispo Bueno Monreal. Las grandes reformas promulgadas en este Concilio destacaban la Eucaristía y los Sacramentos en detrimento de las imágenes y devociones populares procurando una religión más intelectual y sin tantos elementos accesorios. Esto desorientó en muchos aspectos a unas cofradías con costumbres y liturgias muy arraigadas en el pasado y habituados a las solemnidades y grandes montajes efímeros.

Si un concilio como el de Trento fue el encargado de darle alas a la Semana Santa recién nacida, otro llegaría con el objetivo de cortar ese vuelo. El Concilio Vaticano II supuso un duro golpe para la manera de vivir la religiosidad popular según Sevilla. El lujo, el brillo de la liturgia, el esplendor de los enseres casaban mal con esta nueva forma de entender la religión (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 318).

Fue una época dura para las hermandades en la que se temió por su propia supervivencia. A la animadversión de los detractores del franquismo, que identificaban a la Semana Santa con el régimen, debido al nacional-catolicismo potenciado en años anteriores, había que sumar la nueva visión austera que promulgaba la Iglesia, que era totalmente contraria al concepto barroco de la fiesta. Para dar solución a esta problemática se celebró un Sínodo Diocesano en 1973 en el que se acordó potenciar una mayor formación religiosa en los miembros de las distintas hermandades y limitar las manifestaciones religiosas externas e internas y los estrenos innecesarios (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 318-19 y 341).

Al calor del Concilio Vaticano II se funda la hermandad de la Sed en 1969, tratando de aunar la tradición con los preceptos eclesiásticos de dicho Concilio. El mismo año también se fundó la hermandad de la Resurrección, recuperando la salida procesional de este misterio pascual por las calles de Sevilla.

En la década de los 80, con la transición española, se produjo un cambio de mentalidad en la Semana Santa, ya que esta se desvinculó totalmente del franquismo y volvió a ser una celebración popular donde encontraban cabida todos los ciudadanos.



Ahí está una de las claves de la Semana Santa, que es una fiesta hecha por y para el pueblo aunque los distintos regímenes por los que ha pasado la ciudad, y España entera, se hayan empeñado en apropiarse de sus señas de identidad (Pastor, Robles y Roldán (2011: 352).

En ese momento se consagró la Semana Santa como un fenómeno de masas con gran participación de los ciudadanos. En cuanto a la vida interna, las hermandades fueron vistas como un lugar de prestigio y ascenso social para muchas personas y gracias a la gestión de los palcos y sillas colocados en la carrera oficial en Semana Santa por el Consejo de Cofradías se consiguió una estabilidad económica en las cofradías que se tradujo en un progresivo aumento de la inversión en el patrimonio (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 363).

La constitución del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, el 31 de diciembre de 1954, se puede interpretar como uno de los momentos más destacados de la reciente historia y sociología de las corporaciones sevillanas en dicho ámbito. Organismo rector, coordinador, organizador, y a la vez estructura protectora de las hermandades, fue, desde sus comienzos, un fundamental foro en que aquéllas dirimían sus problemas y encontraban soluciones (Romero Mensaque, 2003: 161).

Al igual que ocurriera con la exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla se preparó a fondo para renovar, actualizar y modernizar la ciudad para acoger la Exposición Universal de 1992 [Fig. 14]. El proyecto fue acogido como una nueva oportunidad de crecimiento y transformación que localizaran a Sevilla en el mapa internacional, superando todas las expectativas previstas con un éxito rotundo.

Figura 14: La Exposición Universal de 1992 supuso una gran modernización de la ciudad. Como muestra esta imagen panorámica del enclave de los pabellones situados en la Isla de la Cartuja.



Las cofradías se unieron al acontecimiento con la celebración de un Santo Entierro Magno<sup>6</sup> en la jornada del Sábado Santo para conmemorar el V Centenario de la Evangelización de América que fue seguido por una gran cantidad de turistas y cámaras de televisión que cubrieron el evento por primera vez para toda España.

Como apuntan Pastor, Robles y Roldán (2011: 366-367) las mejoras e inversión en la tecnología necesaria para realizar las retransmisiones de las hermandades a finales de siglo y, sobre todo, a principios del siglo XXI, lograron acercar la Semana Santa al gran público. También provocó determinados cambios en la fiesta como la búsqueda del espectáculo en la plaza de la Campana, ya que era en el inicio de la carrera oficial donde estaban situadas las cámaras, un mayor control de horarios y del comportamiento de los cortejos y la reducción de algunos sectores de público en determinadas jornadas o tramos horarios, especialmente en la Madrugada.

La masificación, que comenzó en los 80 y se desarrolló en los 90, trajo consigo una mercantilización de la fiesta, comercializándose productos relacionados con la Semana Santa como libros y trabajos discográficos. Además, en la primera década del siglo XXI se sumó el fenómeno de Internet, con la creación de páginas webs y la proliferación de blogs dedicados al mundo cofrade.

En la madrugada del año 2000 se produjeron avalanchas de personas que frenaron y partieron los cortejos procesionales en varios puntos del centro de la ciudad simultáneamente, sin resolverse aún cuál fue su origen. Romero Mensaque (2003: 179) propone que uno de los causantes es la trivialización de la fiesta, utilizándola como telón de fondo en películas o libros, como es el caso de la película *Nadie conoce a nadie* estrenada en 1999 y de la que se cree que fue tomada la idea para los sucesos transcurridos en la noche del 21 de abril de 2000. Su repercusión en los años posteriores en medidas de seguridad, así como las duras críticas por no conocerse los datos de la investigación oficial, el intento de silenciamiento por parte de las instituciones o el descenso de la participación de las personas, ponen de manifiesto la importancia de este hecho para la Semana Santa del siglo XXI. Este suceso puso en peligro su continuidad y aún hoy en día no se ha recuperado totalmente, como demuestran los nuevos altercados producidos en la Semana Santa de 2017 en los que se repitieron las estampas de miedo y pánico en las calles.

---

<sup>6</sup> El Santo Entierro Magno es organizado por la Hermandad del Santo Entierro, participando en su desfile procesional por la carrera oficial una selección de pasos de otras hermandades con idea de recrear la Pasión de Cristo.

Por otro lado, el nuevo siglo ha traído consigo la creación e incorporación de nuevas hermandades, casi todas provenientes de los barrios periféricos al centro de Sevilla, y la casi plena incorporación de la mujer a las cofradías, que vieron limitada su participación a principios del siglo XX y prohibida más tarde por el cardenal Segura. Pastor, Robles y Roldán (2011: 370) y García Gómez (2008: 103) planteaban en sendos estudios el posible estancamiento de la Semana Santa en la primera década del siglo XXI, ya que a pesar de que se calculaba que unas cien mil personas pertenecían en ese momento a hermandades de penitencia con la participación en la estación de penitencia de unas sesenta mil, estos datos solo representaban un quince por ciento de la población sevillana. Esta paralización podía estar debida, según estos autores, a los roces de las cofradías con la autoridad eclesiástica, la mercantilización superficial, la falta de formación intelectual y religiosa y el enfrentamiento de una supuesta modernidad con la tradición que representan las hermandades.

Sin embargo, en los últimos años se están produciendo unos índices de participación ciudadana que han obligado incluso a replantear la seguridad civil por parte de los estamentos oficiales. La salida extraordinaria de la Esperanza de Triana en noviembre de 2018 supuso un hito en la historia de la Semana Santa, contando con una participación sin precedentes en los últimos quince años de entre 280 000 y 285 000 personas [Fig. 15] (Parejo, 2018). Esta participación masiva no debe entenderse como algo puntual, ya que en los últimos años ha aumentado el número de personas que se congregan en torno a las hermandades, ya sea perteneciendo a ellas o como meros espectadores. Sobre todo, hay que destacar este incremento en las hermandades de corte más alegre o popular, en muchas de las cuales la participación de las bandas de música que acompañan a las imágenes ha sido crucial y han llegado a constituirse como un verdadero fenómeno por sí mismas.

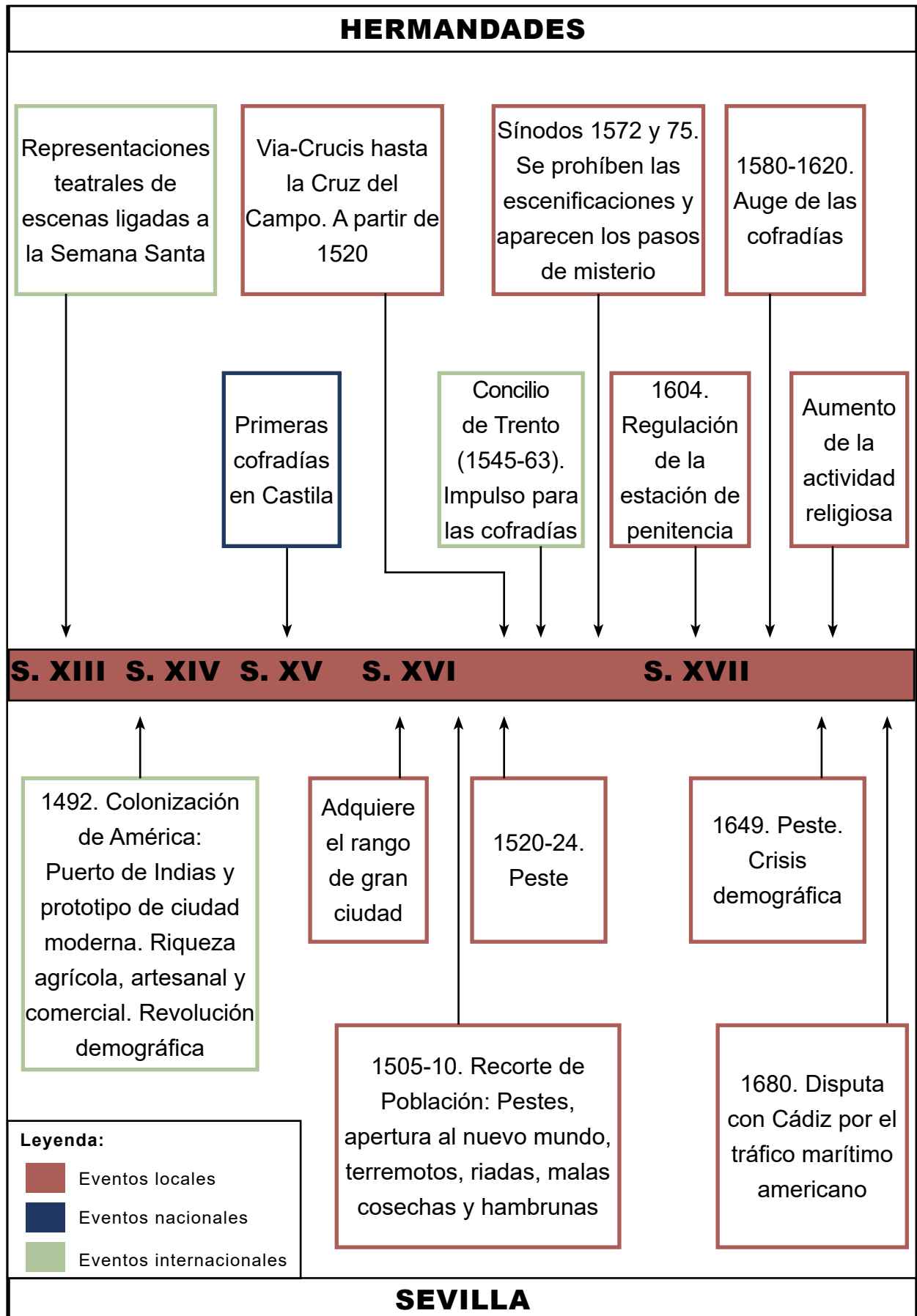
Figura 15: Imagen de la plaza del Altozano al paso de la Esperanza de Triana en la procesión extraordinaria de 2018, que refleja la alta participación de la población en este tipo de actos.



Palomares (2017) realiza un estudio del impacto socioeconómico que tiene la Semana Santa en la ciudad de Málaga cuyas conclusiones pueden extrapolarse a la ciudad de Sevilla. La Semana Santa se constituye como una de las grandes celebraciones de la ciudad, siendo un factor muy importante en relación a la economía, consiguiendo la generación de empleo en el sector servicios, aumento de la actividad hotelera y otros ámbitos de la economía local. En este sentido, Gómez (2017) analiza las cifras más importantes de la Semana Santa sevillana: 1 700 calles principales ocupadas en los recorridos de las cofradías, 143 bandas de música que acompañan a 139 pasos llevados por 5 123 costaleros, más de 76 000 nazarenos. Un impacto económico de más de 300 millones de euros y casi el 100% de ocupación hotelera.







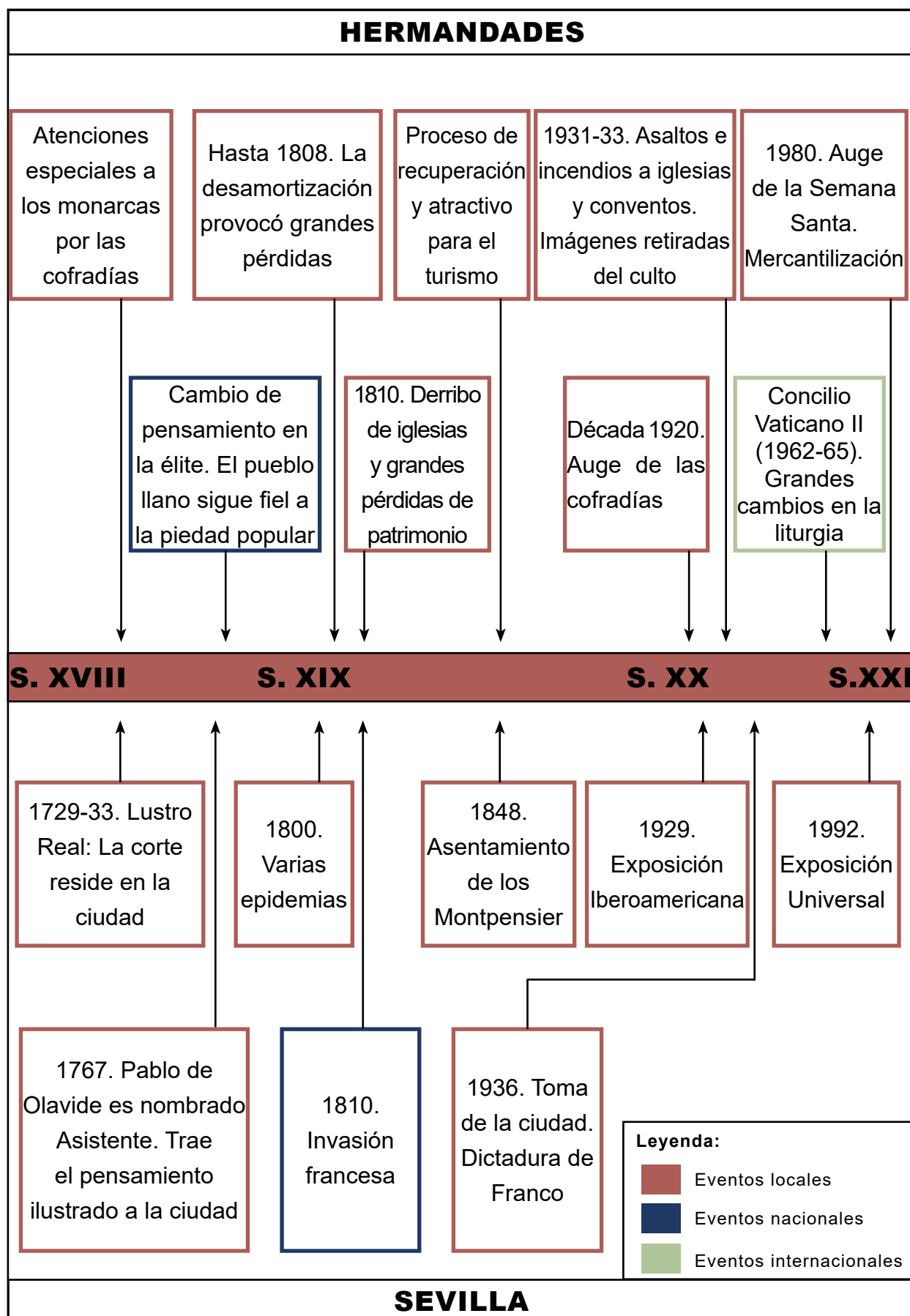


Tabla 2: Línea del tiempo que refleja los acontecimientos más importantes de la ciudad de Sevilla y sus hermandades.



## **II.EL CULTO A LA DIVINIDAD: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR**





## II.1. DE LO INTANGIBLE A LO TANGIBLE

En la religión cristiana, el Antiguo Testamento condena el culto a las imágenes de manera extensa, siendo el episodio más ejemplificador el rechazo del culto a los ídolos por el pueblo de Israel: “No te harás imagen de escultura, ni figura alguna de lo que hay arriba, en los cielos, ni abajo, sobre la tierra, ni de cuanto hay en las aguas, abajo de la tierra. No las adorarás ni les darás culto [...]” (Ex 20, 4-5 y Dt 5, 8-9).

Su incorporación se produjo de manera muy paulatina principalmente por dos hechos: el peligro de caer en la idolatría hacia ellas, condicionado por la tradición judía de los primeros cristianos, y la situación de inestabilidad de estas comunidades debida a las persecuciones y escasez de recursos. No obstante, en la época paleocristiana aparecen las primeras representaciones pictóricas de escenas bíblicas utilizadas para mostrar de manera didáctica pasajes como Jonás en el vientre de la ballena, Noé en el arca del Diluvio, Daniel en el foso de los leones, los mancebos en el horno, etc.

El hecho de que Dios se encarnara en la Virgen María y adquiriera una naturaleza humana fue una de las justificaciones que se utilizaron para poner fin a la prohibición de crear iconos o imágenes.

El pueblo sencillo de Roma, cultivado en una cultura icónica, introdujo así las primeras manifestaciones plásticas religiosas, usando las formas contemporáneas pero dotándolas de un nuevo contenido. Desde la clandestinidad, colaboraron estrechamente el artista como ejecutor material, el sacerdote como inspirador de ideas y el fiel adinerado como patrocinador (Campa, 2008: 362).

Desde el siglo VI hay una diferencia de posturas en el valor dado a las imágenes entre Oriente y Occidente. Para los primeros, su soporte material adquiere el propio carácter sagrado, mientras que los segundos las entienden como un vehículo que canaliza la piedad de los creyentes hacia la divinidad. Sin embargo, en algunos casos los fieles occidentales llegaban a divinizar las propias representaciones, lo que provocó que a comienzos del siglo VIII surgiera un pensamiento partidario de su eliminación, debido a los excesos que las habían convertido en objeto de culto y veneración (Torquemada y Alejandre, 2001: 261).

Esta corriente iconoclasta tuvo otro momento álgido en el siglo XVI con la propagación del protestantismo. La negación y destrucción de los calvinistas y luteranos de las imágenes estaba motivada por el rechazo a la tradición de la Iglesia que las respaldaba y promovía. Esta respondió como acto de desagravio reparándolas y reafirmandose en su uso como una vía más eficaz que la oratoria o los textos sagrados para formar y orientar espiritualmente a una sociedad religiosamente supersticiosa (González Sánchez, 2017: 43-77).

La imagen, inseparable de la Palabra de Dios, traduce las palabras a un lenguaje plástico de belleza, que tiene la ventaja que impresiona el corazón antes que a la inteligencia, y tiene un gran poder para mover la voluntad. La imagen es teología visual: anuncia a través de formas y colores lo que el Evangelio proclama por la palabra [...] (Campa, 2008: 363).

Martínez-Burgos (1990) recoge el proceso en el que la Iglesia católica apoyó y fomentó el uso de las representaciones artísticas y la predicación como medio de difusión e instrumento de lucha contra la corriente de pensamiento iconoclasta. Ya que los protestantes del siglo XVI utilizaron los mismos recursos que los iconoclastas de los siglos VIII y IX, la Iglesia católica tomó en el Concilio de Trento los mismos argumentos que utilizara en el Concilio de Nicea para refutarlos<sup>7</sup>, replanteándose los excesos en el culto de las imágenes y exigiendo el decoro necesario para representar los temas sagrados. Este concepto de decoro pasó de estar relacionado con la dignidad y rango del personaje a adquirir un significado religioso, marcado por la moral establecida por las convenciones sociales. Del mismo modo, en este Concilio se recordó el tipo de veneración que se debía dar a los personajes sagrados: latría (Dios), hiperdulía (Virgen) y dulía (santos e imágenes).

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión de los santos, honor a las reliquias, y uso legítimo de las imágenes [...] de suerte que deben ser absolutamente condenados; como anti-quísimamente los ordenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles [...] Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba

---

<sup>7</sup> “[...] primero, que son la *biblia pauperum*, segundo, que actúan en la *memoria* y tercero, que sirven de *excitatio*, de ejercicio para la mente humana” (Martínez-Burgos, 1990: 42).



pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que colocaban su esperanza en los ídolos [...]; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes (Concilio de Trento, Sesión XXV. En López y Latre, 1847: 328-330).

En este sentido, la iglesia española defendió que si las imágenes guardaban el pretendido decoro seguirían teniendo la carga devocional necesaria para desempeñar el cometido para el que fueron creadas. Esta función estaba basada en los sentidos, por lo que debían realizarse imágenes bellas para atraer la devoción del creyente. La belleza de la imagen: “[...] causa deseo de virtud y aborrecimiento de vicio, mueve a ejemplo y ejerce al mismo tiempo, una acción purificadora” (Martínez-Burgos, 1990: 268).

Estas representaciones se realizaron de manera humanizada para reforzar la función pedagógica y catequizante marcada por el Concilio de Trento, que disponía de las artes plásticas como métodos para la predicación. “La imagen no sólo representa a la divinidad sino que la refleja. En consecuencia, triunfa la iconodulía” (González Gómez, 1999 b: 119).

Por último, para intensificar esta humanización de lo divino, en ocasiones, podía cobrar vida. “Desde la Antigüedad movimiento y vida se han considerado dos caras de la misma moneda: aquello que se mueve, vive; y, por el contrario, la vida se prueba con el movimiento” (Cornejo, 1996: 241).

Una de las maneras para conseguir este realismo fue la aplicación de color, que se venía utilizando desde la estatuaria egipcia, griega y romana (Gómez Espinosa y otros, 2004: 90) y también fue utilizada en la pintura de caballete con distintos acabados para marcar la diferencia entre los personajes divinos y los mortales

La policromía, por tanto, es un elemento clave en cuanto a dotar de espíritu al personaje. Mediante su ejecución, el artista imprime vida a la obra en madera, permitiendo caracterizar al personaje según su edad, condición o escala social, destacando en muchas ocasiones las ricas y acordes texturas de las telas representadas. Con la ayuda de la práctica y destreza polícroma, así como con la variedad de recursos técnicos existentes, se consiguen distintos acabados en las carnaciones que plasman las edades del ser humano, desde la niñez, pasando por la madurez, hasta la vejez (Fernández Paradas, 2016a:108).

La sofisticación en la búsqueda del realismo llegó a extremos tales que se adoptaron mecanismos que buscaban dotar de vida a la escultura. Como por ejemplo la Virgen de los Reyes de Sevilla, que cuenta con un mecanismo interno hoy en día inutilizado que le permitía realizar algunos movimientos con la cabeza en ceremonias litúrgicas concretas. Laguna (2013 y 2017) explica este dispositivo que se compone de un vástago cilíndrico en posición horizontal que se conecta a una rueda dentada con una correa. Se encuentra alojado a la altura de la espalda y cerrado con una tapa, que debía permanecer abierta para ponerlo en marcha.

Sin embargo, a partir del siglo XVII las imágenes tomaron movimientos más sutiles que tan solo eran perceptibles por el devoto que la contemplaba de manera continuada. En este grupo podemos incluir a las imágenes de candelero, que estudiaremos más adelante, que solo disponen del rostro y manos tallados y se sirven de un armazón articulado para configurar el resto del cuerpo. Estas articulaciones permiten que la escultura adopte distintas posiciones de los brazos: “Los suficientes como para que los devotos identifiquen subliminalmente el binomio “movimiento igual a vida”, tan importante en la concepción realista de la imaginería barroca” (Cornejo, 1996: 243).

En esta línea se encuentra la proliferación de imágenes marianas de esta tipología en la geografía andaluza, que además cuentan con un gran ajuar de ropa que son colocadas durante el año según las festividades o tiempos litúrgicos. Es otro ejemplo del intento de lograr el mayor realismo posible para vincularla al devoto.

## II.2. ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DOLOROSA Y SU REPERCUSIÓN EN SEVILLA

Algunos investigadores han situado la primera representación de la Virgen de la que se tiene constancia en las Catacumbas de Santa Priscila, en Roma. Generalmente las primeras imágenes marianas son datadas tras el Concilio de Éfeso, convocado por el emperador Teodorico II en el año 431, en el que se definió a la Virgen María como verdadera Madre de Dios, lo que es de vital importancia para comprender el auge de su devoción y, por tanto, sus innumerables reproducciones en el arte desde entonces.

Entre los siglos V y XIII, aparecía mayoritariamente entronizada. No obstante, el arte bizantino amplió y asentó las bases para las representaciones marianas más importantes: la *Odegetría*, Virgen de pie con el Niño en el brazo izquierdo; la *Blanquernitissa*, orante con los brazos extendidos; la *Theotocos*, sentada de frente con el Niño en el regazo bendiciendo; y la *Deesis*, en el calvario junto a San Juan.

En el siglo VIII la Virgen figura por primera vez como dolorosa<sup>8</sup> al pie de la cruz en un fresco de Santa Maria Antiqua en el Foro Romano [Fig. 16]. “Se la representa en pie, cubierta por manto – maphorion o palla – purpúreo, con la mirada fija en el Varón de



Figura 16: La primera aparición conocida de la iconografía de la Virgen dolorosa en las representaciones artísticas está ligada al momento de la Pasión de la crucifixión.

<sup>8</sup> La Virgen dolorosa es la iconografía mariana que representa los momentos correspondientes a la Pasión de Jesús, entre el Prendimiento (madrugada del Jueves Santo) y la Resurrección (Domingo de Pascua).

Dolores y las manos cubiertas sobre la boca, como para reprimir un grito de angustia” (Campa, 2008: 366).

En el siglo XIII la literatura y la piedad cristiana transformaron la rigidez teológica de la Pasión de Cristo: “A la Passio Domini, la Pasión del Señor, corresponderá la Compassio Mariae, la con – pasión de María. << Los dolores de Jesús eran mis dolores, porque su corazón era mi corazón>>, reveló la Virgen a Santa Brígida” (Trens, 1947: 195). Con ello, los fieles asimilaron el papel de la Virgen como Corredentora, por lo que rápidamente se institucionalizó la fiesta de los Dolores en la Edad Media (González Gómez, 1999 a: 115). En España se introdujo la celebración de la misa dedicada a los Dolores de la Virgen en época muy temprana, siendo el documento más antiguo de la primera mitad del siglo XV.

La devoción a Nuestra Señora de los Dolores surge y florece junto a la práctica del Vía Crucis. Este ejercicio piadoso, conmemorativo de la pasión de Cristo, fue difundido en Andalucía por el Beato Álvaro de Córdoba, al volver de Tierra Santa en 1420 (González Gómez , 1999 a: 116).

Como tema iconográfico la Virgen de los Dolores nace cuando se le colocó la espada en el conjunto de la *Piedad*, la Virgen con Cristo muerto en sus brazos tras ser descendido de la cruz, que algunos autores sitúan en Alemania y otros en Holanda en torno a los siglos XIII-XIV (Trens, 1947: 205 y Fernández Paradas, 2016a: 78).

Como escultura, la Virgen de los Dolores deriva de los Calvarios y de la Piedad, aislada ya la figura mariana y añadiéndole a veces unas espadas. De esa forma, el devoto sentimiento del pueblo pudo considerar y meditar a sus anchas la doliente soledad de la Madre de Dios (Martínez Alcalde, 1995: 271).

La espada única comenzó a multiplicarse lentamente. Desde el siglo XIII comienzan a venerarse los cinco dolores de la Virgen, que fueron aumentando hasta los 150 y finalmente se fijaron en el número de siete en el siglo XV, correspondiéndose a las siete alegrías de la Virgen (Trens, 1947: 224).

En el siglo XVI se expande el culto a la Virgen de los Dolores por toda Europa, difundida por la orden de los Siervos de María (Servitas). En los siglos XVII-XVIII vivió su punto álgido en España un tipo iconográfico relacionado con la advocación de los Dolores, la Virgen de la Soledad que “[...] arrodillada y con las manos unidas o apoyadas en el pecho, contempla arrobada los clavos y la corona de espinas” (Fernández Paradas, 2016a: 81).

El Concilio de Trento dio un empuje total a la devoción mariana, con el reconocimiento por parte de la Iglesia de pasajes de los evangelios apócrifos y el fomento de su culto como la mediadora entre el hombre y Dios. Del mismo modo se impulsó que las escenas pasionistas fueran interpretadas por imágenes procesionales, ya fueran realizadas con un sentido de narración literaria o como representación escénica. Por ello, tuvieron una mayor expansión las imágenes creadas para itinerar sobre andas que aquellas que estaban reservadas solo para ser veneradas en el templo (González y Roda, 1999: 110-111).

Para ejecutar estas representaciones, los imagineros<sup>9</sup> sevillanos se asesoraron histórica, iconográfica y teológicamente con especialistas y consultaban los textos bíblicos, evangelios canónicos y apócrifos, escritos de los santos padres... (González y Roda, 1999: 108).

Desde la Edad Media, la Iglesia tuvo un gran interés en la propagación del uso de la imagen para educar en los dogmas religiosos a unos fieles en su mayoría analfabetos. El acercamiento al pueblo se daba en muchas ocasiones con asociaciones con elementos paganos, ya asimilados previamente. En esta línea se puede explicar la fuerza de la devoción mariana en Andalucía, correspondiéndose con la devoción a la diosa madre que se desarrollaba en las distintas culturas que han pasado por esta tierra (Fernández de Paz, 2000: 98). Desde las primeras civilizaciones, incluidas las sociedades del sur de la Península Ibérica, se ha dado culto a la diosa Madre Tierra, ya que era la que aseguraba la regeneración y la vida, por encima incluso de la divinidad Solar, impuesta en la mayoría de las civilizaciones por el estamento sacerdotal. Se adoraba al Sol a través de lo que generaba en la Tierra, por lo que esta adquiriría el papel de mediadora (Hernández Lázaro, 2018: 27 – 28). En la religión cristiana, a falta de una diosa, se tomó la figura de la Virgen María para encauzar este culto.

En Sevilla, algunos testimonios sitúan la existencia de la Virgen de la Antigua en la Gran Mezquita en la época árabe, algo incompatible cronológicamente con los rasgos estilísticos de esta pintura. Puede entenderse que la expansión del culto a la Virgen se produce tras la conquista cristiana, siendo fomentado principalmente por el rey Fernando III “el Santo” de Castilla y León y su hijo Alfonso X “el Sabio”. La tradición popular ha creado multitud de leyendas sobre la intercesión de la Virgen de los Reyes en la conquista de Sevilla, situándola incluso en la comitiva real en su entrada a la ciudad en lo que sería

---

<sup>9</sup> “La palabra imaginero, según el Diccionario de la Lengua Española, es <<Estatuario o pintor de imágenes>>. Como a su vez la palabra Imagen, tiene como segunda acepción la de <<Estatua, efigie o pintura de Jesucristo, de la Virgen o de un santo>>, se deduce que el Imaginero es aquel que hace esculturas, efigies o pinturas sagradas” (Gañán, 1999: 24).



## II. EL CULTO A LA DIVINIDAD: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR

la primera procesión tras el período musulmán. Junto con ella, un grupo de imágenes de similares características, denominadas como vírgenes fernandinas, fueron las primeras en ser ubicadas en los nuevos templos.

El impulso definitivo que provocó el auge del marianismo fue desencadenado por las disposiciones del Concilio de Trento, entre las que se encontraban la conveniencia de la imaginería, de las procesiones y del culto a la Virgen María. Esta época estuvo marcada por aspectos conceptuales muy complejos, como la virginidad de María, su Inmaculada Concepción, su Asunción o su papel como mediadora y corredentora que, a su vez, generaron una gran cantidad de advocaciones que trajeron consigo sus respectivas representaciones iconográficas. De hecho, la ciudad hispalense tuvo un gran peso para la aprobación del decreto de uno de los dogmas más importantes para el cristianismo, la Inmaculada Concepción de la Virgen María, defendiéndolo entre una gran polémica buena parte de la población y hermandades de la ciudad desde principios del XVII.



Figura 17: Las primeras representaciones de la figura de la Virgen María dolorosa en Sevilla se encuentran formando parte de los conjuntos góticos de la Pasión de Cristo.

Las primeras representaciones dolorosas de la Virgen en Sevilla se encuentran dentro de escenas de la Pasión de Cristo, como el Entierro de Cristo de Pedro Millán de 1490 [Fig. 17], hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; la Piedad del retablo mayor de la catedral de Sevilla de Pedro Dancart que comienza a ejecutarse en 1482; o el conjunto fundacional de la hermandad de los Servitas, una Piedad de pequeño formato cercana a la producción de Jorge Fernández en torno al siglo XVI. No se pueden aportar

datos de cuándo comienza a representarse la iconografía de la dolorosa de forma aislada, pero si hay constancia documental de que en 1605 la Virgen del Rosario de Montesión fue la primera que ocupó el altar mayor de un templo en Sevilla (Macías, 2015).

Como detallamos anteriormente, a partir del siglo XV se comienza a desarrollar el culto a la Virgen de los Dolores y durante el siglo XVI Sevilla desarrolló la Semana Santa como expresión plástica y dramática de la Contrarreforma. Por ello, no es de extrañar que las hermandades penitenciales comenzaran a incluir entre sus titulares a la Virgen María en sus misterios dolorosos, como atestigua su incorporación en la procesión penitencial de la hermandad de la Vera Cruz en 1536.

Fue habitual también que hermandades fundadas en torno a una imagen letífica de la Virgen la utilizaran tanto para la procesión de gloria como para la penitencial cambiando sus ropajes, como parece que ocurrió en la Soledad de San Lorenzo. En otros casos, tenían una escultura “de dolor” que solo se utilizaba en Semana Santa, como la hermandad de los Negros, que contaba desde su fundación con la Virgen de los Ángeles como titular de gloria, utilizando una dolorosa en los desfiles procesionales cuando la cofradía adquiere el carácter penitencial y, con el tiempo, comienza a darle culto continuado durante el año y pasa a tener la misma advocación (Moreno, 1997); o la hermandad de la O, cuya dolorosa no tuvo retablo estable hasta 1826 y hasta 1863 no toma el nombre de Nuestra Señora de O en sus dolores (Hermandad de la O, s.a.).

Con el auge e importancia que fue adquiriendo la Semana Santa, fue habitual que las hermandades cuyo origen era el culto a una imagen letífica, incluyeran una dolorosa cuando se adquiría el carácter penitencial y esta pasara a ser titular e incluso llegase a adoptar la advocación de la primera. Algunos ejemplos son la Hermandad de la Hiniesta, que en 1565 aprueba sus reglas en las que la dolorosa toma el nombre de la gloriosa, que la tradición sitúa en Sevilla en 1380 (Hermandad de la Hiniesta, s.a.); la Esperanza de Triana, fundada como hermandad de luz con título de la Esperanza en 1418, que se fusiona en 1616 con la de las Tres Caídas de Nuestro Señor, pudiendo ser en este momento cuando la efigie mariana pasase a ser dolorosa (Hermandad de la Esperanza de Triana, s.a.); la hermandad del Cachorro, que añade en 1750 el carácter penitencial y encarga una dolorosa que tomará de la gloriosa la advocación de Patrocinio (Hermandad del Cachorro, s.a.); o la Virgen de la Estrella, cuya hermandad de luz se funda en 1560 y en 1674 se fusiona con la hermandad de las Penas y redactan nuevas reglas (Hermandad de la Estrella, s.a.). Históricamente la Virgen de la Estrella se había atribuido a Martínez Montañés, aunque no encajaba estilísticamente con su producción. En la restauración efectuada por el IAPH, que contó con un amplio estudio artístico, se documentó que no había sufrido grandes transformaciones, datándola en torno a 1665-1709



y atribuyendo su autoría a Luisa Roldán. Esta cronología da pie a pensar que fue realizada tras la fusión de la hermandad de la Estrella con la de las Penas, lo que reforzaría la teoría del cambio de imagen letífica a dolorosa.

El paso de palio fue una de las creaciones clave para la configuración iconográfica mariana dentro de la procesión penitencial, concebido entre finales del siglo XVI y principios del XVII. En él no se pretende representar una escena concreta, sino que dentro del conjunto se evoca la propia calle de la Amargura en la que la Virgen va detrás de su Hijo (Hernández Lázaro, 2018: 67).

[...] está generalmente asumido que, al mismo tiempo que quedaba definido el modelo iconográfico de la Dolorosa a finales del siglo XVI, tomó cuerpo la idea de un palio para cubrirla. [...] Evidentemente, en Sevilla se consumaba el atrevimiento, porque no solo la Virgen iba vestida lujosamente, sino que además iba bajo palio, lo cual era contrario a la liturgia ortodoxa, porque la rigurosa jerarquía entendía que, como tabernáculo, el palio debía reservarse para Dios (Hernández Lázaro, 2018: 111).

Hernández Lázaro (2018: 55) propone dos teorías que pueden explicar la invención del paso de palio: una de reconocimiento de la dignidad de la realeza, por el origen del dosel que cobijaba el trono de los reyes; y otra de adoración a la divinidad, como recuerdo a los tabernáculos o palios que se colocaban por los pueblos asiáticos sobre las deidades en los establecimientos efímeros, recogido por la Biblia. En cualquier caso, ambas posibilidades pueden ser factibles ya que en conclusión se rinde pleitesía a la Virgen María en relación a su divinidad y realeza.

Ha sido tal el desarrollo hasta nuestros días y el apoyo al culto mariano que se ha convertido en la devoción por antonomasia de la ciudad, llegando a incorporar a petición de la Hermandad de San Bernardo el título de mariana a su escudo el 22 de noviembre de 1946 como reflejo de esta devoción, permaneciendo hasta nuestros días como “Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica, Invicta y Mariana ciudad de Sevilla”.

El marianismo en Sevilla es proverbial y absolutamente palpable. Está en el pueblo llano, más o menos consciente de lo trascendental pero que comprende y asume con verdadero entusiasmo el misterio de María, al fin y al cabo mujer también del pueblo y por lo tanto más cercana a lo cotidiano, a nuestra vida terrenal que el mismo Cristo [...] (Márquez, 1995: 17).

## II.3. LAS REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS MARIANAS DE VESTIR EN LA ESCUELA SEVILLANA

### II.3.1. Antecedentes

El revestimiento con telas de las efigies religiosas se venía haciendo desde la antigüedad, con algunos ejemplos destacados como la procesión en honor a la diosa Atenea, a la que se le ofrecía una nueva túnica cada cuatro años en la procesión de las Panateneas en Atenas [Fig. 18].



Figura 18: La entrega del peplo en la procesión de las Panateneas es un ejemplo de las ofrendas textiles utilizadas en la antigüedad para revestir a las deidades, como también ocurría en la cultura egipcia.

## II. EL CULTO A LA DIVINIDAD: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR

En los comienzos de la religión cristiana hubo un predominio de la pintura en las representaciones artísticas, por lo que estos revestimientos se aplicaron con planchas de metales nobles, características del arte bizantino, como paso previo al uso de las prendas de vestir. En España este hecho se extrapoló a algunas esculturas góticas, como la Virgen de la Sede de Sevilla [Fig. 19], que está recubierta de planchas de metal plateado en sus ropajes (Prieto, 2014).



Figura 19: La Virgen de la Sede preside el altar mayor de la Catedral de Sevilla.



El origen de las representaciones marianas realizadas ex profeso para ser vestidas es todavía confuso. Durante mucho tiempo, los especialistas databan su aparición en el período barroco, en torno a la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, algunas fuentes lo ponen en tela de juicio ya que existen ejemplos anteriores como el de la Virgen de los Reyes de Sevilla [Fig. 20], presumiblemente del segundo cuarto del siglo XIII, puesta al culto por Fernando III tras la conquista de la ciudad junto con otro grupo de imágenes de características similares, denominadas vírgenes fernandinas.



Figura 20: La Virgen de los Reyes es una de las primeras imágenes vestideras de la ciudad.

Está concebida sedente, articulada y para ser revestida, originalmente a la usanza francesa. Hay investigadores que defienden que no se debe entender como un caso excepcional en la historia del arte, sino que se debe plantear la hipótesis de la aparición de imágenes de vestir anteriormente al período barroco como hace, por ejemplo, Triguero (2017: 136) que considera como antecedentes a las esculturas religiosas autómatas alemanas y francesas.

Estas articulaciones [de la Virgen de los Reyes], “coyunturas” o “goznes” de las fuentes del siglo XVII, son unos pasadores de madera que permiten el engranaje del brazo en el hombro, del codo y de la muñeca, también flexionar las rodillas y en la cadera adoptar posición sedente o erguida, como muestra la documentación gráfica y fotográfica de la restauración de 1980. Mecánicamente sus antecedentes más remotos pueden encontrarse en esculturas egipcias y romanas de pequeño formato –muñecas– y en otras posteriores con articulaciones en las muñecas y brazos que facilitan el vestirlas y su torso está anatomizado como otras esculturas del siglo XIII (Laguna, 2017: 624)

Tradicionalmente se ha identificado a la Virgen de los Reyes con la que nombra el rey Alfonso X el Sabio en la Cántiga de Santa María 295, en la que un rey “[...] no sólo se limita a componer trovas en honor de la Virgen, sino que adornaba las imágenes de Nuestra Señora con ricas vestiduras y coronas de pedrería que, en los días de sus festividades, cambiaba por otros atuendos y tocados más fastuosos y nobles” (Palomero, 1983: 18).

Algunos autores apuntan a que la acción de vestir a las imágenes con tejidos comenzó a realizarse como método de reparación y actualización de las esculturas góticas para humanizarlas y provocar un aumento en la devoción de aquellas que empezaban a quedar relegadas a un segundo plano. Esto pudo ser consecuencia del cambio de los gustos estéticos, que provocó que las representaciones marianas medievales quedaran anticuadas para la época, por lo que se tomó como un proceso natural el que éstas fueran revestidas. “De esta manera consiguieron modernizar una imagen en vías de una mayor humanización de lo sagrado que convierte lo sacro en humano y la divinidad en un bien propio del pueblo” (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 28). Esta acción está relacionada con las donaciones de prendas textiles, en su mayoría mantos, o el dinero necesario para sufragar su realización. Normalmente estas ofrendas eran realizadas por parte de la alta sociedad como acción de gracias a las imágenes de su devoción, quedando registradas en algunos inventarios y libros de cuentas.

En Sevilla, sin embargo, el que las primeras imágenes que llegaron a la ciudad en el siglo XIII fueran de vestir hace plantear la hipótesis de que pudieran marcar un precedente

y fueran un modelo a seguir para las de nueva factura. Encontramos algunos ejemplos como son la Virgen de la Hiniesta gloriosa, la Virgen del Amparo o la Virgen del Carmen realizada en alabastro que actualmente se encuentra en una de las capillas laterales de la parroquia de San Lorenzo, todas ellas con los ropajes tallados pero, como reflejan algunos grabados, revestidas posteriormente con prendas textiles al gusto barroco.

La tarea de sobrevestir estas esculturas tuvo en muchos casos consecuencias irreparables ya que fueron mutiladas y desbastadas para eliminar algunas zonas de los ropajes e incluso se tallaron nuevas partes como las manos. Este pudo ser el caso de la Soledad de San Lorenzo, que según documenta Cañizares (2014: 97) cuenta con restos polícromos en el torso que apuntarían a que en origen fuera una escultura de bulto redondo y se adaptara para ser sobrevestida. El mismo autor recoge que la hermandad de la Soledad de Marchena toma como modelo en su fundación a la de Sevilla en todos sus aspectos, como se plasma en un documento de un escribano público sevillano en 1568. Por tanto, al encargar dicha hermandad una talla dolorosa de la tipología de vestir en contrato de 1570, es de suponer que la de la Soledad de Sevilla se presentase vestida ya en ese año.

### II.3.2. La tipología de escultura de candelero

Probablemente estas adaptaciones de las esculturas de bulto redondo para ser sobrevestidas, entre las que se encuentran la realización de nuevos brazos articulados o el añadido de estructuras portantes para dar altura, provocaran que las nuevas imágenes se realizaran directamente con estos elementos cuando eran pensadas exclusivamente para ser vestidas. Esto se convirtió en algo común en España en el último tercio del XVI y hoy en día es el prototipo de escultura de vestir en Andalucía [Fig. 21].

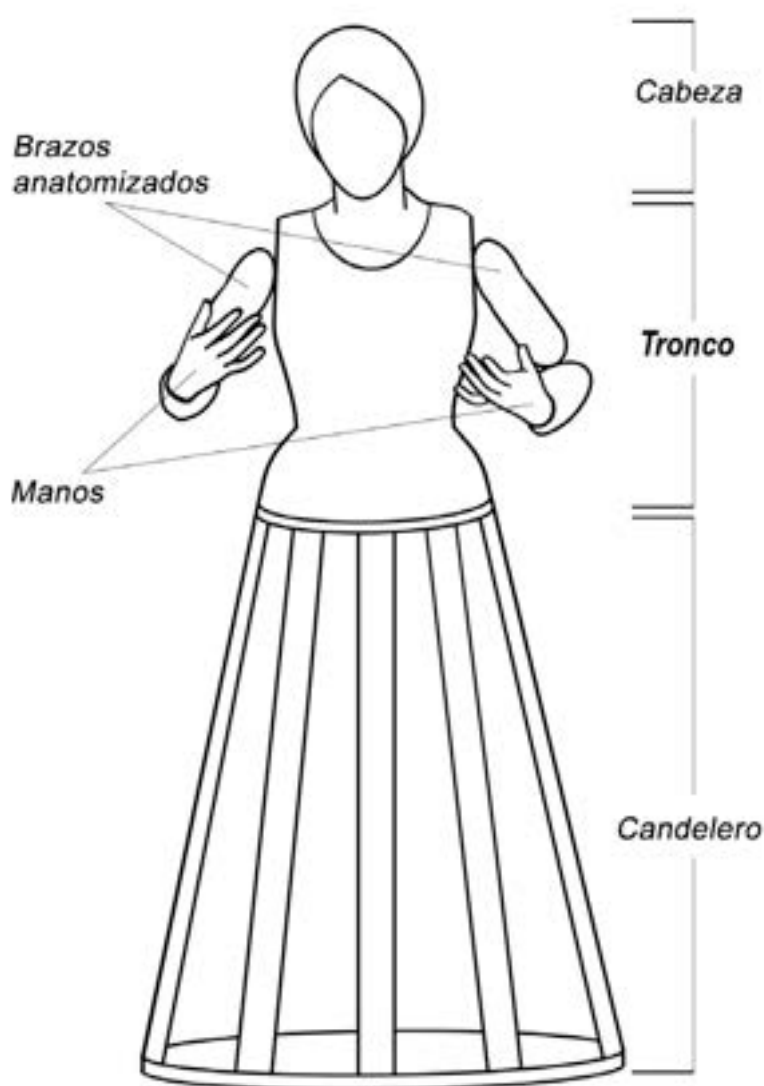


Figura 21: Gráfico que muestra las distintas partes que componen una imagen de candelero.

[...] una imagen de vestir consta en Sevilla de cuatro partes perfectamente diferenciadas: una cabeza formada por el rostro y el cuello; un tronco tosco y apenas detallado que, según los casos, se prolonga hasta el pecho, la cintura o las caderas; dos brazos articulados y sin anatomizar que terminan en manos de talla y un bastidor troncocónico, conocido en los ambientes cofradieros como candelero, que forma la parte inferior del cuerpo de la Virgen (Palomero, 1983: 26-28).



La simplificación de las formas del cuerpo provoca que no cuente con la unción religiosa necesaria para que atraiga a la devoción. Esto se logrará con la indumentaria que la completa, que trataremos más adelante. Por tanto, debemos entenderlo como un binomio indisoluble en la que la escultura no está completa sin sus ropajes. La utilización de brazos que pudieran adaptarse a distintas posiciones para facilitar las tareas de la vestimenta tiene un precedente en los cristos articulados utilizados en las teatralizaciones del descendimiento de la cruz. Fernández González (2012) realiza un estudio sobre esta tipología, siendo el ejemplar más antiguo conservado en España el Cristo de los Gascones de Segovia, del siglo XIII. Normalmente solo tienen articulados los hombros, aunque hay ejemplos que también tienen movilidad en las rodillas, cuello, dedos, caderas... Algunos presentan las articulaciones enmascaradas con materiales normalmente textiles para camuflarlas y asemejar la piel humana.

Hasta la primera mitad del siglo XVI las imágenes solían tener tamaño académico y estaban realizadas en materiales poco pesados, como la pasta de madera o el papelón, lo que permitía su manipulación por pocas personas. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo las nuevas tendencias estilísticas que introdujeron el naturalismo en la producción artística local provocaron que alcanzaran el tamaño natural y un mayor peso al ser realizadas en madera (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 70 y García Gómez, 2008: 31). Este material fue escogido debido a sus propiedades versátiles, su bajo peso y la facilidad para ser enmascarado con materiales ricos, que eran asequibles en la ciudad puerto de Indias, a pesar de no ser abundantes en las cercanías del foco de producción (Gañán: 1999, 22). La imagen de vestir, además, era un alivio en el peso total de la escultura, ya que la estructura del candelero en comparación con los ropajes tallados suponía una gran merma del mismo.

No obstante, el aumento de tamaño y el cambio de material supondrían por sí mismos un incremento del peso en comparación con las livianas esculturas realizadas en pasta, lo que hizo necesario un mayor número de personas para portarlas, que a su vez tuvo como consecuencia el aumento de las andas procesionales. Está documentado el estreno de unos respiraderos de plata para la Virgen del Silencio en 1590, lo que plantea la hipótesis de que ya existieran portadores internos que ayudaran a los externos a llevar las andas (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 113).

Según detalla Triguero (2017: 139-140), en las primeras imágenes los brazos se realizaban con lienzo y estopa, como atestigua el contrato de ejecución de la Soledad de Marchena mencionado anteriormente. Este sistema favorecía las labores de la vestimenta, pero no contaba con la consistencia necesaria para sostener elementos en sus manos y poder mantener la posición, cambiándose en el siglo XVII por el conocido como de *ga-*

*lleta* o *gozne*. Éste se documenta por primera vez en el contrato que acuerdan Juan de Mesa y la Hermandad del Amor para la hechura de un crucificado y una Virgen de vestir, fechado en Sevilla el 13 de mayo de 1618: “[...] yo sea obligado y me obligo a haser y acabar en toda perfesión y a bista de maestros que lo entiendan [...] una hechura de ymagen de Nuestra Señora que sea de altura de dos baras con sus manos y brazos de goneses, hasta medio cuerpo de escultura la cual a de ser de tristeza [...]” (AHPSE 1.2.1. Protocolos notariales, 1189-P, fol. 173 rº-174rº).

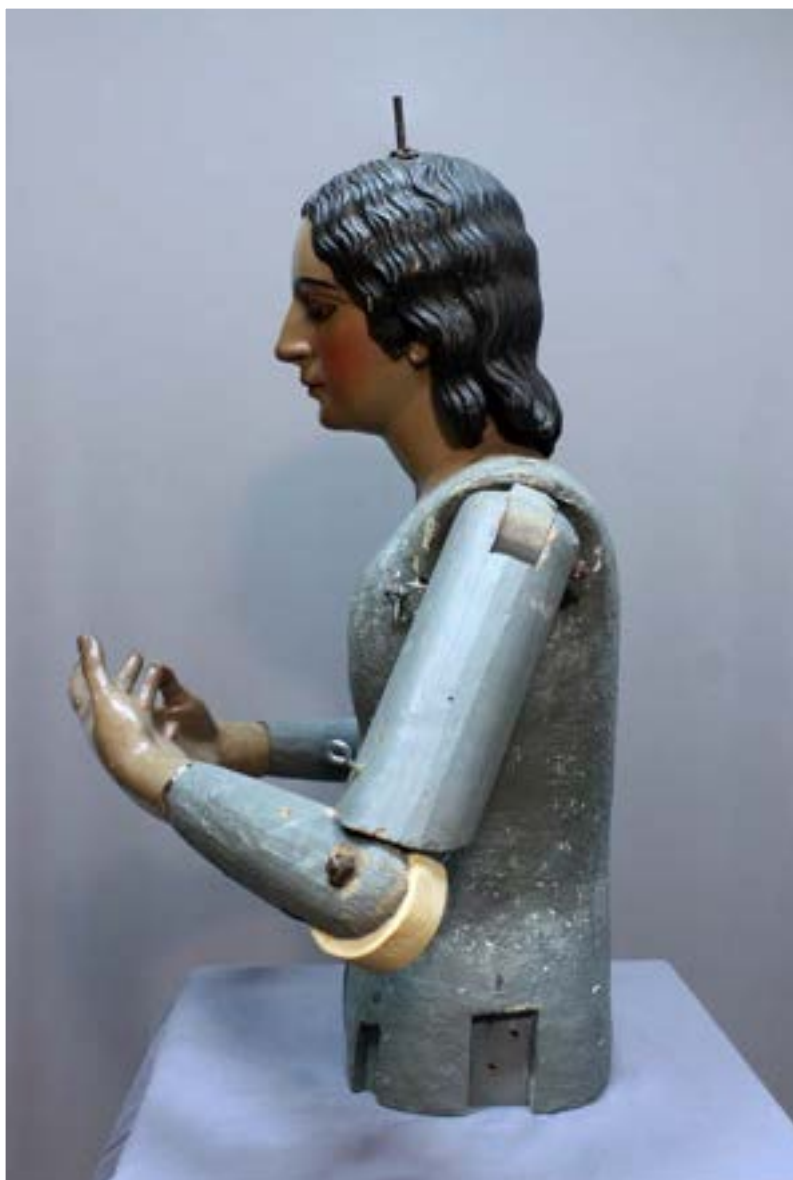


Figura 22: Brazos con articulaciones de galleta en el hombro y codo.

La articulación de galleta o gozne [Fig. 22] consiste en una pieza plana cilíndrica, acoplada al brazo o al hombro, que encaja entre otros dos planos cilíndricos colocados en el otro extremo. Están perforados en su parte central para albergar un perno de madera o metal que los ajusta y permite un movimiento en forma de bisagra.

La incorporación de estas articulaciones, más resistentes, son coetáneas al primer documento gráfico que se conserva de un palio anclado a la mesa de las andas en 1611, apreciándose en él que la Virgen porta un manto largo que cae por la parte trasera, o la documentación de los primeros mantos bordados, como el de la Esperanza de Triana de 1623 (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 116). El uso de prendas textiles como éstas

de mayor envergadura, cuyo peso probablemente no pudieran soportar los brazos de lienzo y estopa, favorecería que se buscaran nuevas soluciones.

Si atendemos al aspecto formal de las esculturas debemos tener en cuenta que, como apunta Martín González (1991), Sevilla desarrolla en gran medida todas las artes a partir de la segunda mitad del siglo XVI, llegando a ser la escuela sevillana uno de los focos más destacados de la escultura española gracias al refinamiento y gran perfección de sus representaciones. Algunos de los motivos para este florecimiento pueden ser el desarrollo gracias al comercio con América, lo que atrajo a muchos artistas extranjeros que introdujeron las nuevas formas del Renacimiento italiano y flamenco en la ciudad, y el fomento por parte de la Iglesia del uso de las representaciones artísticas tras el Concilio de Trento.

Se suele considerar la llegada, en 1553, de Isidoro de Villoldo, discípulo de Berruguete, como el origen fundacional de la escuela sevillana de imaginería. Su participación en el retablo mayor de la Cartuja marcaba la llegada de una nueva influencia, la castellana, que tendría su más claro exponente en el escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, imaginero formado en la tradición clásica italiana que llegó a la ciudad en 1557 procedente de Ávila” (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 84-85).

Precisamente fue en este momento cuando se asentó el modelo iconográfico de la Virgen de candelero debido al auge de las procesionales penitenciales, también fomentadas en dicho Concilio. En ellas, el acabado polícromo coincide con las partes terminadas, rostro y manos, denominándose encarnaduras o encarnaciones “[...] técnicas de enmascaramiento que con un fin naturalista, realista, incluso a veces morboso, quieren imitar con la mayor fidelidad posible la tonalidad, color y a veces hasta la textura de la piel humana” (Gañán, 1999: 159). Tradicionalmente han sido realizadas con pintura al óleo, tomando las de la escuela granadina tonalidades más claras que las castellanas y situándose la sevillana en un punto intermedio. Podía ser realizada con terminación mate, al pulimento o mixta, dependiendo del brillo que se le quisiera aportar en el resultado final.

Predominan las encarnaciones mate, sobre todo en la primera mitad del siglo [XVII], pues así podían obtener efectos naturalistas de transparencia y matizar todos los pormenores, según la condición de los representados y de acuerdo con el realismo imperante. Se utilizaban también las encarnaciones mixtas realizadas con pulimento (a efectos de conseguir una mayor resistencia) y acabados en mate, a efectos de obtener un resultado más naturalista. En algunas imágenes de encarnación mate encontramos los ojos realizados con pulimento con intención de crear un efecto próximo al natural, para lo que se recurría también a la inclusión de ojos de cristal. Y se desprecian las policromías brillantes, que tanto desagradaban al sevillano Pacheco, por él calificadas de platos vidriados, presumiendo de haber sido el primero en dejar de usarlas, aunque eso no sea totalmente cierto, dado que desaparecieron de Castilla unos años antes que de Andalucía (Gómez Espinosa y otros, 2004: 96).

En este período se utilizaron multitud de elementos postizos para dar más realismo a las esculturas, de los cuales los más comunes en las imágenes marianas serán las pestañas, ojos de cristal y lágrimas. Muchos de ellos fueron añadidos con posterioridad para modernizar las efigies anteriores, retocándolas y provocando que sea difícil datar cuándo se introduce su uso en la imaginería. González Zancada (2020) apunta que los ojos de cristal, ya usados en la estatuaria egipcia y romana por medio de pastas vítreas, fueron los primeros elementos postizos en introducirse en época barroca gracias al desarrollo de la técnica del vidrio soplado, que permitía recrear el globo ocular con gran transparencia y, por tanto, se trataba de un simulacro que se acercaba mucho a la realidad.

El primer método usado para realizar los ojos es aquel llamado “de tapilla” que usara Gregorio Fernández: se cortan con un diamante cuartos de esfera de vidrio que se incrustan desde el exterior en la cuenca, pegándose después los párpados. Pero desde la segunda mitad de siglo en Génova y Nápoles se desarrollará una nueva técnica donde se incluyen los vidrios desde el interior mediante una ventanita superior que después se tapa. El método definitivo serán las esferas (a veces medias como en el San Francisco de Asís (1663) de Pedro de Mena) de vidrio soplado que se incluyen desde el interior de la cabeza al cortarse la mascarilla de esta tras el enyesado y volverse a pegar. Este método evitará las fisuras y grietas del resto, pero corre el peligro de que el ojo se cuele en el hueco. Además, permitirá el ahuecado de la boca para tallar la lengua e integrar dientes (González Zancada: 2020).

Otros de los postizos más utilizados son las pestañas de pelo natural, que se unen en una tira de lienzo o papel y se adhieren normalmente al párpado superior, aunque encontramos ejemplos donde también se encuentran en el inferior, como la Virgen de la Esperanza de la Yedra de Jerez de la Frontera (Cádiz).

Por último, González Zancada (2020) atribuye a Pedro de Mena la introducción de las lágrimas realizadas en vidrio, cera o barniz en las representaciones marianas dolorosas, imitando las gotas de resina utilizadas por Gregorio Fernández para recrear la sangre en sus imágenes cristíferas.

Conocer con exactitud cuándo fueron ejecutadas la gran mayoría de las imágenes marianas de candelero sevillanas es una labor complicada, ya que actualmente la mayoría de ellas presentan un aspecto desvirtuado con respecto al original debido a los retoques y reparaciones que han sufrido. Por este motivo, y como desarrolla García Gómez (2008: 47), existe una gran problemática en su atribución y autoría, ya que pocas están documentadas antes del siglo XIX, apareciendo en los archivos las cartas de pagos o encargo, pero no los autores que las realizan. Hasta hace poco los expertos las consideraban imágenes de segundo rango, llamadas incluso “maniqués” como también expone Triguero (2017: 135), ya que eran difíciles de conservar y algunas de ellas han sufrido tantas remodelaciones que es aventurado asignarlas a su escultor original [Fig. 23].



Figura 23: Fotomontaje de las distintas intervenciones realizadas a la Esperanza de Triana. De izquierda a derecha: imagen en ¿su estado original? (atribuida a Juan de Astorga, aunque algunas teorías recientes también la asignan a la producción de Juan Bautista Petroni); intervención de Gumersindo Jiménez de Astorga tras un incendio en 1889; intervención de José Ordoñez en 1913; intervención de Antonio Castillo Lastrucci en 1929; y la última, de Luis Álvarez Duarte en 1981.



## II. EL CULTO A LA DIVINIDAD: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR

A falta de dicha documentación, expertos en la materia discuten, por aproximaciones estilísticas, sobre cuál es la imagen mariana dolorosa más antigua que procesiona en la Semana Santa de Sevilla. Unos se decantan por la Virgen de la Soledad de San Lorenzo, mientras que otros afirman que se trata de la Virgen del Rosario de Montesión [Fig. 24], compartiendo ambas imágenes los rasgos propios del siglo XVI.



Figura 24: Triguero (2017: 139-140) destaca la morfología de las manos de la Virgen del Rosario, de tipo “tenedor”, característica de las imágenes realizadas en este momento.

Sanz (1983) realiza un recorrido histórico por la ejecución de las representaciones marianas sevillanas datando a comienzos del siglo XVII a imágenes, como la Virgen de Monserrat, Virgen del Socorro de Juan de Mesa en 1618, Virgen del Valle de Juan de Mesa de 1620 y en fecha próxima Virgen de la Victoria y Mayor Dolor de la Carretería [Fig. 25] de Alonso Álvarez Albarrán en 1629.

En la segunda mitad del siglo XVII tuvo una gran importancia el taller de Pedro Roldán, al que se le han venido atribuyendo tradicionalmente imágenes de gran importancia como la Virgen de la Esperanza Macarena y la Virgen de la Estrella [Fig. 26], también atribuidas ambas a su hija Luisa Roldán *la Roldana*, la Virgen de la Amargura y la Virgen de Regla.

Aunque la autoría de las imágenes recaiga sobre su escultor, cabe destacar que estos no podían policromarlas debido al rígido sistema gremial al que pertenecían, que reglamentaba todos los procesos de ejecución. Es conocido el caso de Francisco Pacheco, pintor que policromaba las esculturas de Juan Martínez Montañés, pero en la mayoría de los contratos no se recoge quién debía ejercer esta labor, por lo que se trataría de una

decisión del maestro escultor. En muchos casos la policromía, como estrato final, es la que aporta a la imagen los elementos claves para encumbrarla o, por el contrario, puede desmerecer todo el trabajo anterior, por lo que el resultado final debería entenderse como una obra conjunta entre dos artistas: el escultor y el pintor.



Figura 25: *Virgen del Mayor Dolor en su Soledad*.



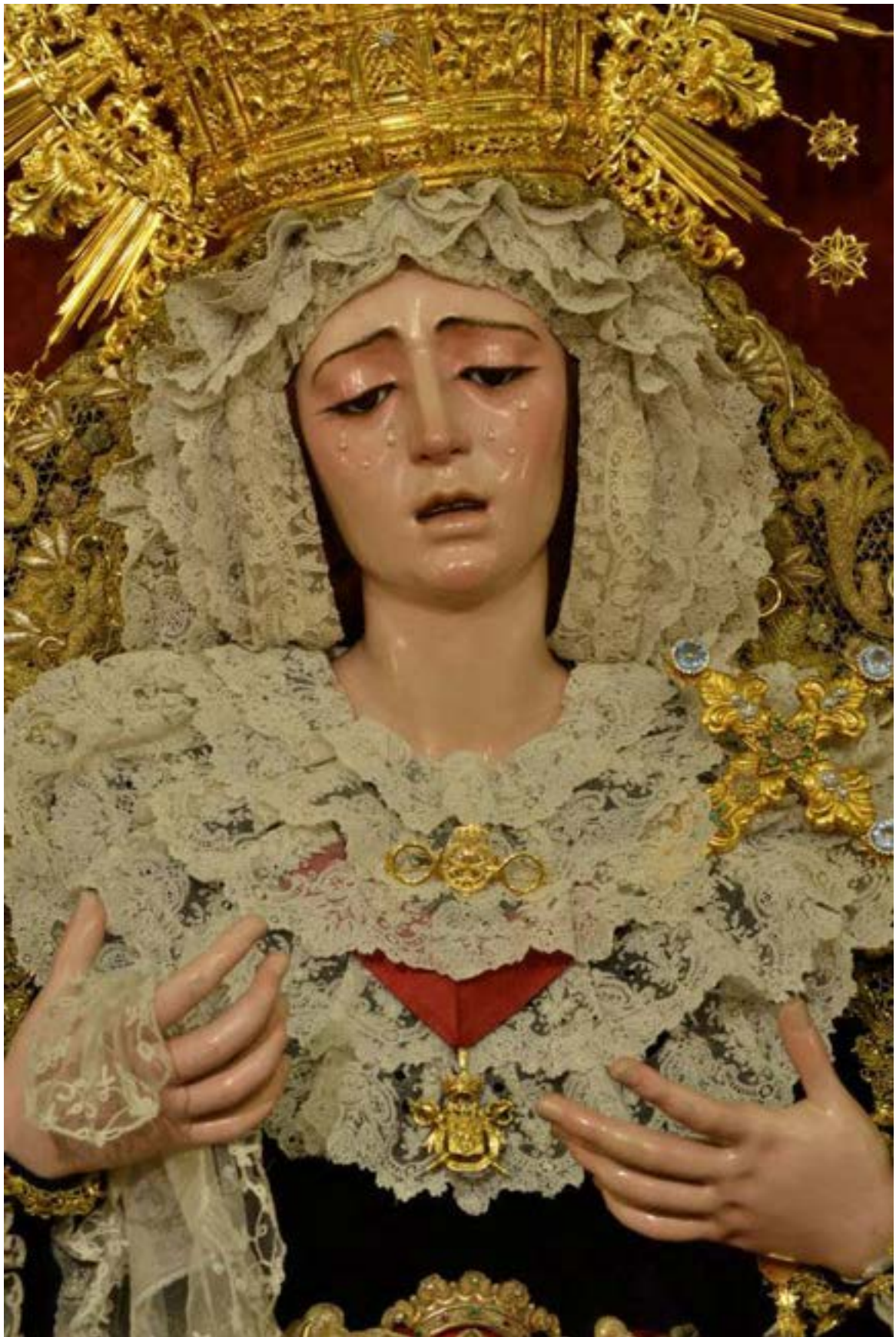


Figura 26: *Virgen de la Estrella*.

### II.3.3. Abolición de los gremios: el escultor como artífice total

El sistema gremial fue suprimido bajo el mandato de Carlos III. En 1771 Sevilla quedó bajo la tutela de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Madrid. En estas escuelas se reglamentó las enseñanzas artísticas del país formando a los artistas “[...] en disciplinas como el dibujo, la anatomía, la geometría, el modelado, la simetría..., mientras que por otro lado las técnicas escultóricas y las de policromía, propias de la Imaginería, irían quedando relegadas a los talleres que sobrevivieron, siendo ésta la razón por la cual en el XIX, y vistos bajo la mirada de los Académicos, se les considerarán artesanos” (Gañán, 1999: 60).

Con la supresión de los gremios, que eran los encargados de velar por la calidad de las obras, los propios autores eran los que tomaban las decisiones en todo el proceso de producción lo que ocasionó un abaratamiento de los costes, un proceso de seriación, disminución de tamaños y la total ejecución de la obra, escultura y policromía, por el mismo artífice (Gañán, 1999: 12).

Según orden del monarca Carlos III en 1777 se decreta el estilo y materiales que deben usarse en las creaciones artísticas, tratando de desterrar la madera como soporte y llegando incluso a mandar destruir obras realizadas en este material. Sin embargo, en las imágenes esta premisa fue más difícil de ejecutar por su valor devocional, afectando en mayor medida a los retablos y pasos procesionales. Además, cabe destacar que a pesar de la preferencia por la piedra este material es impensable para una imagen procesional por su peso, que haría inviable su manipulación y su uso devocional.

Con la Ilustración, la corte borbónica trajo consigo el estilo neoclásico imperante en el arte francés. Los escultores académicos trataban de minimizar y ordenar las formas barrocas, intentando adaptar los nuevos lenguajes a la temática religiosa. Sin embargo, esto no fue apoyado por el estrato popular, que mantuvo su gusto por el estilo barroco (González Gómez, 1999 a: 112-113 y Fernández Paradas, 2016a: 234).

[La realidad de la escultura religiosa decimonónica] gira en torno a su falta de eficacia, a una carencia de los artistas por encontrar ese equilibrio entre lo artístico/estético y lo devocional y cada cual da sus razones y los medios para subsanar los errores, porque de error se va a tratar siempre el resultado del producto religioso (Fernández Paradas, 2016a: 239).

El estilo neoclásico no aportó grandes cambios en las dolorosas de candelero, tan solo una leve “contención emocional” y empalidecimiento de la policromía. En este período se ejecutaron imágenes como la Virgen de Loreto en 1717, la Virgen de las Aguas [Fig. 27] de Cristóbal Ramos en 1772 y en 1798 se acuerda buscar escultor para realizar la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso. Recientemente se ha atribuido a la Virgen de la Encarnación a la producción de Blas Molner en torno a 1780 y 1793 (Comas, 2021).



Figura 27: La producción de Cristóbal Ramos aunó la tradición escultórica de la escuela sevillana con el academicismo del siglo XVIII en obras que cuentan con una gran aceptación popular.

Los siguientes cambios se dieron a principios del siglo XIX con el romanticismo, estilo artístico en mayor consonancia con la manera en que entendía la ciudad su Semana Santa.

El gusto por los sentimientos y por lo emotivo se instala en este movimiento que no se somete, como la Ilustración que lo precedió, a los dictados de la Razón. Frente a la frialdad neoclásica, el ardor de la sensual, de lo sensitivo y de lo sentimental. No hace falta decir que estos valores entroncan con la cosmovisión barroca que provocó el auge de la Semana Santa durante el siglo XVII. Esta fiesta, como es más que evidente, está más hecha para lo romántico que para lo neoclásico. Y por eso resurgió en estos años proclives a la búsqueda de las identidades, al nacionalismo de lo particular frente al despotismo centralista de la Ilustración (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 204).



Este estilo artístico tuvo uno de sus máximos exponentes en Juan de Astorga [Fig. 28]. Representó a la Virgen con una belleza ideal, exaltando su feminidad y un dolor “letífico” que materializa muy bien el ideal religioso del sevillano, por lo que hoy en día sigue siendo un modelo de referencia para la ejecución de las nuevas imágenes marianas. (Martínez Alcalde, 1995: 311, 321 y Ruiz Alcañiz, 1986).



Figura 28: La *Virgen de la Esperanza* de la Hermandad de la Trinidad es considerada en Sevilla como una de las mejores obras de Juan de Astorga.

En el s. XIX se generó una gran producción y restauración de imágenes, necesarias tras los incidentes que originó la entrada de las tropas francesas en Sevilla. Triguero (2017: 142) especifica que algunas de las intervenciones de este siglo también estuvieron encaminadas a eliminar las espigas de madera o pasadores metálicos de los brazos por tornillería metálica y tuercas de palomilla, que facilitaban un mejor ajuste y afianzamiento de las articulaciones.

### II.3.4. Producción de imaginería en el siglo XX: adaptación de un modelo fijado

A principios del siglo XX, concretamente en la década de los 20, Sevilla se transformó para la celebración de la Exposición Universal de 1929. Siguiendo las corrientes artísticas imperantes en el panorama internacional, el regionalismo buscó en la historia local elementos identitarios que adaptó a un nuevo lenguaje. Si la arquitectura tomó referencias del pasado islámico de la ciudad, las cofradías sevillanas elegirían el modelo barroco para renovarse.

Sin embargo, también se produjo la creación de un nuevo modelo iconográfico, la Virgen castiza, que utilizaba los rasgos femeninos más comunes entre las mujeres sevillanas de las clases populares. Esto, aparte de ser un ejemplo de valoración y exaltación de lo autóctono, supone el máximo exponente de humanización de lo divino, ya que trata de representar a la Virgen María como una mujer terrenal con el objetivo de acercarla a los fieles.

En esta línea deben entenderse los besamanos, que en 1925 realiza por primera vez de manera pública la Esperanza Macarena. Emula al acto de pleitesía de besar la mano a la realeza, en el que la imagen abandona su altar, en un plano superior que se debe extrapolar con lo divino, para bajar al suelo y situarse al mismo nivel terrenal que los fieles. Para esta nueva función cultural muchas imágenes sufrieron adaptaciones estéticas y estructurales para modificar su posición corporal. Se introdujeron cuñas, en principio de manera provisional en la base y más tarde modificando el candelero, para producir un quiebro y cambiar la posición a la altura de la cintura o caderas que la inclinaba hacia delante.



Figura 29: Brazos con articulaciones de foso y bola en el hombro y el codo.

Además, también comenzó a introducirse paulatinamente un nuevo sistema de brazos con las articulaciones en forma de *foso* y *bola* (Triguero, 2017: 142-143). Este sistema, que es el que sigue utilizándose mayoritariamente hoy en día, consta de un perno de madera acabado en forma de esfera que sale del hombro y se introduce en una cavidad creada entre dos piezas en la terminación del brazo que abrazan la esfera [Fig. 29].

Esta tipología de articulación, cuyo uso documenta Fernández González (2020) en el Cristo de Tordesillas y el de Nava del Rey realizados por Gregorio Fernández en el siglo XVII, permite una rotación total en todas las articulaciones, aportando una gran versatilidad a la hora de colocar los brazos y las manos en distintas posiciones.

Fue después de la Guerra Civil, y en la década de los cincuenta, cuando se vivió el punto álgido de producción de imágenes procesionales para reponer las devociones perdidas o reparar las que habían sido dañadas durante los sucesos bélicos. Las nuevas esculturas fueron realizadas para sustituir las anteriores, por lo que en su mayoría se optó por copiarlas en mayor o menor medida. No obstante, se puede apreciar en algunos autores una tendencia a la producción en serie o repetición de los mismos modelos en sus obras, al igual que un empobrecimiento en cuanto a la calidad de materiales y técnicas escultóricas. Esto pudo deberse a la ingente cantidad de trabajo y la falta de abastecimiento de materias primas.

Las nuevas imágenes realizadas en sustitución de las perdidas en la contienda, siguen en mayor o menor medida los rasgos formales de las esculturas desaparecidas, constituyen ya de por sí, un primer paso en la implantación de esta estética, pues al período barroco pertenecía la mayoría de las imágenes que se perdieron. En cualquier caso, la ideología del nuevo régimen político que sale de la Guerra Civil propugna una vuelta decidida a los valores de la tradición a todos los niveles y desde luego, por lo que se refiere a la escultura religiosa estos no eran otros que los desarrollados en la época barroca (Martín de Soto, 2014: 91).

En el período de posguerra tendrán que reinventarse semanas santas completas en toda Andalucía, tomando muchas de ellas la sevillana como referencia no solo por su tradición de siglos, sino también debido a que la mayoría de artistas y artesanos en activo se encontraban en esta ciudad. Este hecho provocó que se perdieran muchas de las singularidades que diferenciaban a las distintas localidades.

Son los años en los que el nacional-catolicismo marcaba las pautas del reloj, y en los que se fomentaba todo aquello que fuera típico español, acometiendo duramente contra tradiciones locales. Sevilla, los toros, las gitanas y la Macarena se convirtieron en puntos de referencia obligada. La televisión y la radio ejercieron una profunda campaña de difusión, que además fue exaltada por las propias relaciones entre la Semana Santa sevillana y lo más nutrido de la farándula, el espectáculo y el mundo del toreo, que habitualmente dirigían sus plegarias hacia alguna imagen de la capital hispalense (Fernández Paradas, 2017: 71).

Muchos de los escultores de posguerra tuvieron una formación académica, perteneciendo muchos de ellos a la sevillana Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel



de Hungría, fundada en 1940. Desde 1943 hasta 1976 estuvo en activo la sección de Imaginería Polícroma Juan Martínez Montañés, que otorgaba el título de *Maestro Imaginero* una vez era cursada (Gañán, 2017: 65). Sin embargo, la mayoría de los que acababan su formación tenían que presentarse a concursos de ámbito local y nacional para revalidarla. Estos artistas se desvincularon de la estética contemporánea, situación sin precedentes en la escuela escultórica sevillana, probablemente como señala Roda (1999 b: 231), por ser una época marcada por el antifiguratismo y la deshumanización que no encajaba con el prototipo que buscaban las hermandades.

Parte de los escultores españoles se aliaron con la tradicional forma de concebir la escultura caracterizada por las notas realistas, académicas y, en definitiva, figurativas. Otro sector, sin embargo, comenzó a acercarse primero tímidamente, más tarde con decisión, hacia los nuevos materiales, a las formas de expresión más cercanas a lo vanguardista hasta desembocar en la abstracción (Díaz Vaquero, 1995: 28).

Destacan en este período Antonio Castillo Lastrucci [Fig. 30] (González Gómez, 2009), Antonio Illanes Rodríguez [Fig. 31], y José Rodríguez Fernández Andes [Fig. 32], que utilizaron un estilo neobarroco propio del movimiento regeneracionista imperante desde principios del s. XX.



Figura 30: Virgen de la O, Antonio Castillo Lastrucci, 1937.

Figura 31: Virgen de las Tristezas, Antonio Illanes, 1942.

Figura 32: Virgen de la Piedad, Fernández Andes, 1945.



La estética de las Vírgenes neobarrocas se presenta, en líneas generales, imbuida sobre todo de un cierto <<preciosismo>> que muchas veces esconde la falta de un estudio serio de la obra. Esto lleva a ciertos prejuicios en su valoración ya que en muchos casos es verificable el comentario de que <<todas parecen iguales>> (Díaz Vaquero, 1995: 97).

Más avanzado el siglo, podemos señalar la producción de Sebastián Santos Rojas [Fig. 33], icono sevillano de la producción de esta época que se caracterizó por una idealizada belleza; Luis Ortega Bru [Fig. 34], (Rodríguez Gatús, 1995 y Luque y otros, 2011) con imágenes de gran fuerza expresiva; Antonio Bidón Villar; Francisco Buiza (Martínez Leal, 2000); José Paz Vélez y Antonio Eslava Rubio. A todos ellos debemos sumar a Luis Álvarez Duarte [Fig. 35], que comenzó a trabajar a mediados del siglo XX y a su producción se deben multitud de obras que se encuentran repartidas por toda la geografía andaluza, siendo uno de los profesionales más prolíficos de nuestra época. A ellas hay que añadir un gran número de intervenciones en las que modificó obras originales tanto de otros autores como de su propia manufactura.



Figura 33: Virgen de los Dolores, Sebastián Santos Rojas, 1955.

Figura 34: Virgen de la Salud, Luis Ortega Bru, 1977.

Figura 35: Virgen del Rosario, Luis Álvarez Duarte, 2007.

Díaz Vaquero (1995: 34 y 55) expone las dos vertientes que se desarrollan en el ámbito religioso con respecto a las nuevas tendencias artísticas tras el Concilio Vaticano II: la escultura que sigue los parámetros tradicionales y la que incorpora nuevos conceptos. Hasta hace pocos años esta situación dual a la hora de encargarse una imagen de nueva factura seguía produciéndose. Generalmente, la Iglesia tiende a adquirir obras seriadas

de baja calidad o encargar originales a escultores que se decantan por manifestaciones que pueden encuadrarse en el arte contemporáneo, mientras que las hermandades suelen elegir a imagineros que realizan obras basadas en los parámetros tradicionales. Sin embargo, se atisba una tendencia por parte de las hermandades a encargar obras relacionadas con aspectos más contemporáneos, sobre todo en lo relativo a lo pictórico, conviviendo con los encargos con directrices de rasgos tradicionales o continuistas que se habían producido hasta ahora.

El peso de los siglos pretéritos es mucho y variado, conllevando que en la mayoría de los casos sea incapaz de producirse una evolución mínima con nuevos lenguajes, sino que, además, se está produciendo una involución en el propio arte, donde los imagineros son más barrocos que los propios de los siglos XVII y XVIII. Esta situación impide el propio desarrollo del arte de la imaginería, quedando anclada en la propia tradición formal compositiva y pictórica, propias de otras épocas (Fernández Paradas, 2016a: 323).

### II.3.5. La revaloración de la imaginería sacra en el siglo XXI

La producción de imaginería en la actualidad se ha visto cuestionada por algunos sectores artísticos por estar anclada en el pasado, a pesar de que algunos autores han tratado de aportar nuevas visiones contemporáneas que dotaran de mayor modernidad a la tradición barroca.

Realmente, es totalmente desconcertante, a la par que anacrónico, que la escultura barroca siga siendo un producto estrella en plena sociedad de masas, apostando por formas, planteamientos y técnicas propias de una particular cosmovisión del mundo de tiempos pretéritos, y cuyas reformulaciones, adaptadas a nuevos tamices, pasan por ser sugerentes fenómenos históricos-sociales (Fernández Paradas, 2017: 1).

Gutiérrez Álvarez (2017: 212-214) expone que, aunque por lo general las imágenes actuales siguen las formas propias del barroco, se están introduciendo otras fuentes de inspiración como la estética renacentista. Sin embargo, estas corrientes estilísticas son utilizadas como modelos que se actualizan, en diferente grado según el autor, para modernizarlas dándoles un punto de vista distinto que las acerque a la actualidad.

Las policromías adquieren un tono de piel más bronceado en la actualidad que en otras épocas, debido en parte a la percepción y las connotaciones sociales que ello implica entendiendo esta evolución como un cambio en los cánones de belleza de la sociedad de cada época y exportado a la imaginería (Gutiérrez Álvarez, 2017: 214).

En la actualidad, muchos imagineros se consideran a sí mismos autodidactas, aunque es improbable debido a la dificultad técnica de los procesos necesarios para realizar una imagen. Fernández Paradas (2017: 97) expresa que en muchas ocasiones los artistas confunden ser autodidactas con ausencia de formación reglada. Sin embargo, la búsqueda de las innovaciones o actualizaciones comentadas anteriormente pueden deberse, precisamente, a una mejor y más variada formación de los nuevos imagineros. Algunos de ellos tienen un aprendizaje muy completo que incluye la formación universitaria en el Grado en Bellas Artes o escuelas donde se imparten ciclos relacionados con la formación artística, que normalmente complementan con el paso por un taller de un maestro reconocido.

Fernández Paradas (2017: 19) aporta una idea con respecto a la problemática que se encuentran los escultores imagineros para ser considerados como artistas contemporáneos: el hecho de que la imaginería tenga naturaleza figurativa. Esta afirmación está



Figura 36: Juan Manuel Parra combina obras de marcado corte tradicional con creaciones cercanas al hiperrealismo que pueden relacionarse con la producción de Ron Mueck.

muy ligada a la relación que tuvo en el siglo XX el arte contemporáneo con el anti-figurativismo. No obstante, habría que tener en cuenta la devaluación que ha heredado esta profesión desde que en el siglo pasado se generara la gran producción de imágenes para reponer las pérdidas tras la Guerra Civil. En ese momento, se realizaron obras de calidad cuestionable y proliferaron muchos trabajadores al que habría que preguntarse si se les puede calificar como artistas, ya que su producción es estéticamente limitada. Esta situación llevó a equiparar el trabajo de los imagineros con la producción de un artesano y no con el trabajo intelectual que ejecuta el artista.

Afortunadamente esta situación está siendo superada poco a poco por artistas jóvenes, realizando trabajos de gran calidad que están revalorizando la escultura sacra y dándoles el lugar que se merece dentro de la producción artística contemporánea [Fig. 36].

La imaginería procesional, no sólo ha sido capaz de reinventarse y adaptarse a los gustos, modas y tendencias artísticas de cada momento, sino, y lo que es más importante, ha sido capaz de aportar nuevos lenguajes expresivos, formales, conceptuales y estéticos e iconográficos, que es lo que realmente la sitúa dentro de la consideración como obra de arte contemporáneo [...] (Fernández Paradas, 2017: 15)

El hecho de que los artistas estén utilizando materiales alternativos a la madera como pastas, resinas y fibras sintéticas desde el siglo XX, pone de manifiesto la búsqueda de la evolución que se vive en la actualidad en la escultura sacra. Por contrapartida se encuentra por ejemplo el caso de Melchor Gutiérrez Sanmartín, con varias obras realizadas para León, al que utilizar la resina de poliéster como soporte le ha supuesto grandes críticas y ha restado valor a su obra dentro de las propias instituciones para las que ha trabajado. El artista propone un material nuevo, más estable, más barato y más ligero, pero que no puede competir con la nobleza que se le ha impuesto en la actualidad a la madera, aunque en su origen surgiera como un material optativo a la piedra para aligerar su peso y precio (Gutiérrez Álvarez, 2017: 217).

Por otro lado, son ya muchos los imagineros que han desechado el uso de nuevos materiales ya que no están seguros de su estabilidad y preservación en el futuro. Muchas de las obras realizadas a mediados del siglo XX ya presentan graves problemas de conservación provocados por los materiales de baja calidad utilizados y técnicas tanto de construcción como de policromías no ortodoxas, lo que ha supuesto que muchos de los artistas contemporáneos apuesten por la utilización de los materiales y técnicas tradicionales, revalorizándose así la importancia del conocimiento de las artesanías implicadas en el proceso creativo.

Las imágenes de candelero presentan pocos cambios estructurales con respecto a las realizadas desde el siglo XVI. En la actualidad solo se han implementado algunas mejoras técnicas como la utilización de muelles para apretar los tornillos en las articulaciones de los brazos con el sistema de *fosa y bola* y la separación entre el tronco y el candelero, que se unen mediante tornillería metálica, de manera que puedan transportarse con mayor facilidad y facilitar su sustitución si fuera necesario.

A pesar de lo que podría pensarse, la producción de esculturas religiosas no se ha visto mermada. Hoy en día, la sociedad hace uso de la propia imaginería en redes sociales y medios de comunicación, de manera que la propagación de la misma se da en un sector más amplio. De hecho, las redes sociales están siendo utilizadas por muchos imagineros como escaparate de su obra debido a la gran capacidad de difusión e inmediatez. Esto, a su vez, genera que los propios artistas tengan más fácil el acceso a las fuentes



de inspiración y que se diluya el concepto de escuelas locales de escultura (Gutiérrez Álvarez, 2017: 207).

No en vano, en su capacidad camaleónica, la escultura barroca que ya tenía como muy bien aprendido eso de las masas, y la sociedad, se ha sumado otro tanto, y se ha convertido en 2.0, y tiene perfil en todas las redes sociales y, además, se ha cansado de la oscuridad de las naves de las iglesias, prestándose a verse como una obra de arte, sin más, que puede ser adquirida y consumida desde una galería de arte hasta en una exposición (Fernández Paradas, 2016a: 16).

Aunque la mayoría de las obras de imaginería son adquiridas para el culto, se está desarrollando la progresiva aparición de esta tipología en ferias contemporáneas o instituciones museísticas. Esto puede ser debido a un proceso de revalorización que ha vivido la escultura sacra a nivel internacional en los últimos años, lo que ha permitido el incremento tanto de su interés como de su valor económico.

Rodríguez Domingo (2016) desarrolla esta cuestión. En la primavera de 2014 coincidieron el centenario de la publicación de la primera monografía de Pedro de Mena con la presentación al público de dos bustos atribuidos a dicho imaginero y que fueron adquiridos por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, lo que llamaba la atención por el sistemático rechazo de la historiografía anglosajona a la escultura policromada española.

Algo había cambiado en el severo juicio que la religiosidad hispana, reflejo de una sociedad intolerante y fanática, merecía a ojos de la mentalidad protestante. Quedaba definitivamente sancionado el proceso de valorización internacional de la imaginería barroca española que tan solo unos años antes se había iniciado (Rodríguez Domingo, 2016: 31).

Años más tarde, el revuelo y éxito total de la muestra *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700* organizada entre 2009 y 2010 por la National Gallery de Londres puso de manifiesto el interés del público por este tipo de representaciones. El diseño expositivo buscaba evocar la experiencia mística del creyente, inédita en el público anglosajón, con salas en penumbra y una iluminación específica de las piezas para crear una atmósfera íntima. “[...] se aspiraba a lograr un doble objetivo: la aproximación comprensiva hacia las formas de la espiritualidad católica y el valor de los recursos materiales de alta cualificación” (Rodríguez Domingo, 2016: 35).

El comercio de las esculturas policromadas ha estado relacionado con el mercado hispano, teniendo unos precios acordes a dicho entorno hasta 2009. En el período de crisis



económica, los museos se vieron obligados a reducir sus inversiones en adquisiciones, a pesar de la oferta de piezas de calidad puestas a la venta, que encontraron salida en el mercado internacional. Algunas empresas, como Coll&Cortés, han tratado de equiparar el valor cultural dado a la imaginería con respecto a la pintura española del mismo período, estando en gran desagravio si la comparamos, por ejemplo, con la escultura italiana o francesa (Rodríguez Domingo, 2016: 37).

En la actualidad, se está siguiendo esta inercia cultural con el objetivo de poner en valor a los grandes autores de la imaginería sacra, con ejemplos como las exposiciones recientemente dedicadas al 450 aniversario del nacimiento de Martínez Montañés en su localidad natal, Alcalá la Real, en 2018 y que se mostró en Sevilla en 2019, o la dedicada a Pedro de Mena en el Palacio Arzobispal de Málaga en 2019.



**III. EVOLUCIÓN DE LA INDUMENTARIA  
DE LAS DOLOROSAS EN LA  
SEMANA SANTA DE SEVILLA**





## III.1. LA REGULARIZACIÓN DE LAS VESTIMENTAS EN EL SIGLO XVI

El arte de los Países Bajos fue una referencia para el desarrollo artístico español desde el siglo XV debido a que en ambos lugares la corte era la misma y, por tanto, todo lo referente a modas y estilos artísticos tenía una evolución equiparable.

En las pinturas flamencas de la Pasión de Cristo era habitual que los personajes secundarios fueran vestidos con atuendos coetáneos a los utilizados por las clases populares. Por este motivo, no es de extrañar que se escogieran para las representaciones de la Virgen las prendas que utilizaban la realeza y los nobles, ya que eran los ropajes de mayor calidad, y que estos se vieran influenciados por los cambios de moda que se sucedían en la propia corte. Está avalado iconográficamente ya que la Virgen era representada como reina de cielo y tierra, por lo que los vestidos de la realeza reforzaban dicho mensaje.

La realeza de la Virgen no sólo debía reducirse al signo del vestido y de la corona que ciñe sus sienes, sino que se debía manifestar en el aire grave y solemne del cuerpo, en la majestad de su aplomo, el reposo de sus movimientos y el porte aristocrático. Lo vulgar, lo plebeyo no cabía en ellas, tampoco el desbordamiento expresivo (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 73).

Sin embargo, esta riqueza con la que se vestía a las imágenes entraba en contradicción con el mensaje de pobreza promulgado en el Evangelio, lo que supuso un enfrentamiento que vivió su momento álgido a mitad del siglo XVI. Martínez-Burgos (1989 y 1990) recoge la disputa previa al Concilio de Trento de 1545, en la que la Iglesia católica trataba de enfrentar las críticas de los protestantes sobre los abusos en cuanto a las celebraciones y ritos. En dicho Concilio, la Iglesia defendió el uso de las imágenes y la validez de las ceremonias, delegando su control en los obispos, que lo reafirmaron en sucesivas constituciones sinodales.

[...] la procesión, como elemento canalizador de la fiesta religiosa, se convierte en un vehículo especialmente didáctico y propagandista que polariza, desde los primeros años de la centuria, un interés constante por parte de los obispos (Martínez-Burgos, 1989: 82).

Debido a la importancia que adquirieron estas procesiones, dichos sínodos se ocuparon, entre otros motivos, de regular la corrección en el uso de los elementos ornamentales: el atavío del templo, del entorno urbano y de las imágenes de vestir. Éstas últimas se fueron desarrollando conforme la propia procesión se iba engrandeciendo, de manera que las cofradías, el pueblo y la nobleza competían en su aderezo<sup>10</sup> alcanzando grandes cotas de ostentación que no estaban bien vistas por la Iglesia y que, como consecuencia, esta intentó frenar.

[...] de cara a la imagen procesional lo que se quiere evitar es esa cotidianeidad excesiva en la que caían las imágenes sagradas al revestirlas de unos vestidos, posturas y aderezos que recordaban demasiado a modas concretas, haciendo peligrar la línea divisoria entre lo divino y lo meramente terrenal (Martínez-Burgos, 1989: 87).

Con las normativas de los sínodos diocesanos<sup>11</sup> no se pretendía erradicar la costumbre de vestir las imágenes, sino evitar que fueran enojadas y aderezadas sin decoro, entendido este como la correcta presentación con respecto al estatus y rango de la figura evocada. La prueba está en que uno de los aspectos en los que se hacía hincapié era en que tuvieran sus propios vestidos y no fueran prestados por las damas. En muchas ocasiones esta censura desarrollada por los obispos quedó en un plano teórico, ya que en la realidad la propia Iglesia favorecía estas prácticas porque ejercían una fuerte atracción devocional para los devotos.

En el Capítulo V *Como se han de vestir y aderezar las imágenes de nuestra Señora o de otras santas* en el Título *De Religiosis domibus* del Sínodo de 1604 convocado por el Cardenal Niño de Guevara en la ciudad de Sevilla se especifica:

[...] mandamos, que las imágenes de nuestra Señora, o de otras santas, que se tuvieran de sacar en Procesiones, o tener en los altares de las Iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras, echas decentemente para aquel efecto; y cuando no las tuvieran propias, los Sacristanes las vistan con toda honestidad; y en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos, ni arandelas, ni con hábito indecente; lo cual

---

<sup>10</sup> “Adorno, compostura, referido al arreglo personal. El término también se aplicaba a un conjunto de alhajas a juego para las damas, compuesto generalmente de pendientes, broche o joya, collar, brazaletes u otro tipo de alhajas ricas dependiendo de la época [...]” (Tejada, 2006: 24-25).

<sup>11</sup> La Constitución Sinoidal de Toledo de 1536, promulgada por el Cardenal Tavera, fue la primera en realizar esta serie de recomendaciones: “«...las imágenes que hallaren que no estén honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares, o las que sacan en procesiones, las hagan poner decentemente, y donde hallaren aparejo para ello procuren de las mandar hacer todas de bulto, para que puedan estar sin ponerles otras vestiduras»” (Martínez-Burgos, 1989: 88).



mandamos se cumpla, so pena de cuatro ducados por cada vez que se quebrantare [...] (Arzobispado de Sevilla, 1609).

La Iglesia aconsejaba que las imágenes fueran ataviadas de manera honesta y decente para que sirvieran como ejemplo moralizante. Esta regulación se efectuó en tres vertientes: el vestido, las posturas y los aderezos (joyas y peinados). “No se censura la imagen en sí misma sino la visión que de ella tengan los demás, puesto que se reconoce que muchas de ellas mueven más a liviandad y pecado que a buenos sentimientos” (Martínez-Burgos, 1990: 274).

Por todo lo anterior, podemos decir que la manera de vestir a las imágenes es el resultado de la combinación de los usos y costumbres seguidos por los devotos y las directrices emanadas de las normativas eclesiásticas. La Iglesia marcó unas pautas a seguir que pretendían delimitar esta actividad para así evitar excesos y construir una apariencia apropiada de la figura representada. Sin embargo, la reiteración de estas normas hace pensar que estas eran desobedecidas sistemáticamente.



## III.2. SIGLOS XVI- XVII. LA MODA HABSBURGO

Albaladejo (2014: 131-132) expone la estrecha vinculación que tuvo la dinastía Habsburgo con la religión cristiana, teniendo una especial relevancia el culto a la Virgen María, en quien confiaron como intercesora y beneficiaria en sus victorias en los territorios gobernados. Esto se manifestó, entre otras maneras, en el uso de la moda cortesana para el atuendo de las primeras representaciones marianas en el siglo XVI. La utilización de estos ropajes propició también una identificación en el sentido opuesto: la figura femenina de la nobleza era equiparada con la Virgen y, por tanto, se convirtió en una manera de hacer propaganda y manifestación del poder de la corona por su relación con la Iglesia.

Era tanta la importancia que se daba al vestido y el atavío, que los reyes incluso tuvieron que legislar mediante prohibiciones para contener el derroche de dinero que destinaban los nobles a adquirir los tejidos y complementos. Sin embargo, la reiteración de estas disposiciones con el fin de frenar el despilfarro manifiesta que fueron sistemáticamente desobedecidas (Bernis, 1962: 7-13).

Bernis (1962: 17-19) recoge las distintas prendas del traje o saya femenino de la época Habsburgo [Fig. 37], que se componía de una falda de forma cónica denominada *basquiña* (normalmente dividida en dos en la parte delantera); el *cuerpo* o *jubón* prenda que cubría el torso quedando muy ajustada a modo de corpiño con un talle muy alto y terminaba en la parte baja delantera en forma de pico; y se completaba con doble manga, una interior ajustada al brazo y otra exterior abierta que se prendía en el antebrazo llamada *brazal* o *manga perdida*. El jubón se podía rematar en la parte superior con la *gorguera*, normalmente realizada en un tejido fino o encaje, usada en las imágenes religiosas para enmarcar el rostro pasando a denominarse rostrillo.

Este atuendo fue el utilizado para las representaciones marianas de gloria completado con el manto colocado desde los hombros o la cabeza, que junto con el verdugado dieron una silueta piramidal. Algunas imágenes como la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla), la Virgen del Rocío de Almonte (Huelva) [Fig. 38] o la Virgen de Setefilla de Lora del Río (Sevilla) mantienen hoy en día esta impronta estética con modificaciones en algunos de sus elementos.



Figura 37: En este retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia se pueden distinguir todos los elementos que componían el traje femenino de la época habsburgo en el s. XVI.



Figura 38: La estampa de Ntra. Sra. del Rocío muestra la indumentaria propia de la corte Habsburgo que seguía luciendo la imagen en el siglo XVIII y que en la actualidad mantiene con algunas variantes.



Sin embargo, las imágenes de las dolorosas tomaron como referencia el atuendo de las viudas de la corte. Fernández Merino (2012), Romero (2012 y 2013) y Prieto (2013) realizan sendos estudios sobre la gestación y evolución del uso de esta indumentaria que llegó a convertirse en una iconografía propia vinculada a la advocación de Soledad.

[...] se consiguió un tipo iconográfico de la Soledad de María lo suficientemente cercano y reconocible para los fieles, que entienden al ver sus ropas la “doble viudez” de María que es viuda de san José y a la vez de su propio Hijo en el Calvario como Esposa Mística de Dios y al mismo tiempo cumple la función buscada por los religiosos de la época de transportar visualmente al espectador a la escena representada para conmover vivamente sus sentimientos y hacer más eficaz la oración (Fernández Merino, 2012: 44).



Figura 39: A partir del siglo XV fue habitual que los artistas representaran la figura de la Virgen María con la vestimenta utilizada por las viudas de la corte.

Existen antecedentes pictóricos, provenientes en su mayoría de Flandes, donde se representa a la Virgen con ropas de viuda, por ejemplo, la *Piedad* de Roger van der Weyden para la Capilla Real de Granada, entre 1435 y 1438 o el *Políptico del Juicio Final* del mismo autor, entre 1444 y 1450; la *Pietá* de Ercole de Roberti fechada en 1482 de la Walker Art Gallery de Liverpool [Fig. 39]; o algunas obras del primitivo flamenco Dirk Bouts como la *Lamentación de Cristo*, entre 1455 y 1460. En todas ellas la Virgen María es revestida con túnica y manto amplios de color negro y paños blancos ceñidos a modo de toca que enmarcan el rostro y evitan que se vea el pelo.

Según relata Romero (2013: 90), la reina Isabel de Valois habría heredado un cuadro de la *Soledad de María* que probablemente trajo consigo a España al contraer matrimonio con Felipe II, aunque este no aparece en el inventario realizado con los bienes trasladados. En el momento de la fundación del Convento de la Victoria de Madrid de frailes mínimos, Fray Simón y el padre Diego de Valbuena, confesor de la condesa de



Ureña<sup>12</sup>, pidieron este cuadro de la Virgen arrodillada. La condesa les recomendó pedir una reproducción en su lugar y el fraile prefirió, ya que iba a ser copiado, realizar una talla de bulto para sacarla en procesión, cuya ejecución se encargó a Gaspar Becerra (Fernández Merino, 2012: 37-38).

Hasta ahora se ha venido aceptando por los historiadores que esta fue la primera imagen de la Virgen con iconografía de dolorosa realizada para ser vestida en España, tallada en 1565 [Fig. 40]. La Condesa de Ureña [Fig. 41] fue la que decidió que fuera ataviada como una viuda de la época [Fig. 42], siendo la promotora en el uso de las prendas de luto en las dolorosas, ya que esta costumbre se extendió por los conventos españoles de frailes mínimos, tomando importancia hacia la mitad del siglo XVII y manteniéndose hasta prácticamente el siglo XVIII (Prieto, 2013; Romero, 2012: 55 y 2013).



Figura 40: Pintura devocional que reproduce la imagen de la Virgen de Ureña ataviada con la vestimenta propia de las viudas. Victoria de Madrid.

Figura 41: Pintura de la Condesa Mariana de Austria vestida de luto tras la muerte de su marido Felipe IV.

Vista la implicación y cuidado que mostraba la condesa de Ureña en el desarrollo de la obra, el Provincial determinó que la misma doña María diese su parecer en cuanto al vestido que resultaría adecuado, a lo que la condesa respondió: <<Cierto que supuesto que este misterio de la Soledad de la Virgen parece que quiere decir cosa de viudez, que si se pudiese vestir como viuda, de la manera que yo ando, que me holgaría, porque tuviese yo también parte en esto, y pudiese servir a N.S. con un vestido, y tocas como estas mías>> (Fernández Merino, 2012: 42).

<sup>12</sup> “María de la Cueva y Álvarez de Toledo nace en 1490 [...]El rey Enrique IV había creado también en 1462 para el segundo señor de Osuna el condado de Ureña, referido a la localidad de Ureña, en Valladolid, título al que accedería doña María al contraer matrimonio en 1536 el día de San Marcos con el cuarto conde de Ureña, don Juan Téllez-Girón” (Fernández de Merino, 2012: 30).

Fernández Merino (2012: 72- 110) explica los pormenores de esta indumentaria de viuda<sup>13</sup>. Entre las prendas interiores se encontraban la *camisa*, que era la única que estaba en contacto con el cuerpo y lo cubría desde los hombros hasta más abajo de las rodillas. Se realizaban en lienzo, lino, estopa o algodón blanco y solían adornarse en los puños y escote, ya que eran las zonas que podían verse bajo las prendas exteriores. Sobre la camisa se colocaban las *enaguas*, utilizándose entre tres y cuatro, realizadas normalmente con los mismos tejidos que la camisa. El largo dependía del vestido exterior y su perímetro rondaba los tres o cuatro metros, fruncidos y recogidos en dos partes en la cintura, evitando el centro delantero, ya que el vientre debía verse totalmente plano. Terminaban en un amplio volante o varios montados unos sobre otros para dar aún más vuelo, pudiendo coserse unos gruesos cordones en los bajos para dar consistencia y rigidez y estando adornados por si se veían al recoger las faldas del vestido.

Las sucesivas capas de enaguas colocadas una sobre otra cumplían la doble función de ocultar y proteger las piernas de la dama y de ir sumando volumen al ruedo inferior de las faldas para conseguir la forma acampanada o cónica que dictaba la moda (Fernández Merino, 2012: 74).

A continuación, se utilizaba el *verdugado* o *verdugo*<sup>14</sup> [Fig. 43], “[...] prenda interior armada generalmente con cinco verdugos que aumentaban de tamaño según se alejaban de la cintura para formar la silueta cónica que estuvo en boga durante el siglo XVI” (Fernández Merino, 2012: 76). Estos aros, que normalmente se realizaban en mimbre o cañas, se cosían en un principio directamente a la falda y se forraban en un tejido de material y color diferente, pero evolucionó hasta ser una prenda independiente. Sobre él, se disponía el *manteo*, confeccionado en tejidos ricos y adornados en los bajos para lucirlo cuando se levantaba la falda.

<sup>13</sup> Fernández Merino (2012: 61-63) data el uso del traje de luto con tocas largas en la corte por la reina Catalina de Alencastre, abuela de Isabel la Católica, a la muerte del rey en 1406, tal vez adaptando las prendas habituales de las viudas de Castilla.

<sup>14</sup> En 1468 doña Juana de Avis y Aragón quedó embarazada estando casada con Enrique IV de Castilla, hermano de Isabel la Católica, apodado “el impotente”. Para ocultar el embarazo recurre a la invención del verdugado, que le aportaba una silueta abombada y hueca (Fernández Merino, 2012: 75).



Figura 44: Verdugo de imagen de vestir del siglo XVI-XVII.

En cuanto a las prendas exteriores se utilizaba el *monjil*, que apareció en el siglo XV y fue utilizado para el luto ya que era un vestido amplio, con mucho vuelo y despegado del cuerpo, que podía llevar manga corta, larga, ajustadas o perdidas. En el siglo XVI se definen dos tipologías: el monjil redondo, que llegaba casi hasta el suelo y tenía unas mangas amplias y redondeadas que se ceñían al puño, y el monjil tranzado [Fig. 44], que se dividía en un jubón y una falda o basquiña. El jubón estaba confeccionado para hacer el torso totalmente plano y acababa normalmente con un pico pronunciado en la cintura y se utilizaba una manga ajustada que cubría el brazo y una exterior perdida. Este tipo de manga y el uso de una larga cola que arrastraba por el suelo hicieron que se considerara al monjil tranzado más lujoso y solemne, por lo que fue utilizado para los lutos más ampulosos.

Sobre el monjil se utilizaban dos *tocas* blancas realizadas en materiales finos como el algodón, lienzo, beatilla, lino, bofetán, anjeo, holanda, cotonía o canequí. Lo usual era usar una toca corta, ajustada a la cabeza o sobre los hombros envolviendo los brazos hasta los puños, donde se ceñía con una cinta negra; sobre ésta se disponía una segunda más amplia que rodeaba la cabeza, se prendía bajo la barbilla y caía sobre el vestido [Fig. 45]. La longitud de esta segunda toca estaba relacionada con la alcurnia de la propietaria, siendo más larga cuanto más rango social tenía la señora. Las tocas se fueron modificando según el gusto de la época, apareciendo la que se ajustaba al peinado de papos<sup>15</sup>. Del mismo modo, se utilizó un pequeño volante de tela o puntilla fruncida, similares a los utilizados en los cuellos y puños, que se denominó *rostrillo* (Fernández Merino, 2012: 102).

Por último, las viudas utilizaban un *manto* de tejido grueso para salir de casa. Era corriente que estos mantos se prendieran en mitad de la espalda, a la altura de los hombros, de manera que disminuía el largo del manto. De aquí pueden provenir el denominado pellizco antequerano, y es la misma solución que se adopta para la Virgen del Rosario de Montesión desde la década de 1920.

Existían mantos con larga cola destinados a los ampulosos lutos que obligaban a arrastrarlos por el suelo en lugar de ser recogidos por las criadas, y otros más cortos casi semicirculares, utilizados con prendas más sencillas como el monjil redondo [...] Solían confeccionarse en géneros bastos y pesados como el anascote o

<sup>15</sup> “1530 – 1540. – En esta década la novedad más importante fue la transformación sufrida por las tocas fruncidas, las cuales tomaron dos protuberancias laterales, dando nacimiento a la españolísima toca de papos. Estas protuberancias aparecieron por exigencias de un nuevo peinado típicamente español, peinado que originaba a los lados de la cabeza dos abultados moños de pelo rizado” (Bernis, 1962: 43-44).



carisea, el perpetúan y la sempiterna, cuyos nombres recordaban la gran duración de los lutos, la anasaya y la estameña (Fernández Merino, 2012: 103).

En el caso de las imágenes de la Virgen, este atuendo se completaba con la corona, símbolo de la realeza de María. Este tema comenzó a aparecer en el siglo XIII, pero se consolidó en el s. XVI por la difusión que tuvo el rezo del rosario, que recoge la coronación en su quinto misterio. Por tanto, la corona era uno de los atributos marianos, a pesar de que hasta 1954 no se aprueba el Dogma de la Realeza de María. En Sevilla se utilizaron coronas de tipo imperial<sup>16</sup>, tomando los imperiales forma bulbosa e incluyendo en la crestería elementos heráldicos. Así mismo, se incorporó un aro o ráfaga que rodeaba la corona a modo de resplandor (Hernández Lázaro, 2018: 168 y Sánchez, Bejarano Ruiz y Romanov, 2015: 90).

El uso de este atuendo de viuda para la iconografía mariana dolorosa fue extendido por toda la geografía española vinculado a la devoción a la Virgen de la Soledad, difundida por los frailes mínimos mediante estampas y copias pictóricas o escultóricas. En Sevilla, hubo presencia de esta orden en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria situado en el barrio de Triana a principios del siglo XVI. Ninguna de las hermandades fundadas en él tenía como titular a la advocación de Soledad, lo que no implica que la comunidad de frailes no tuviera alguna representación de la misma que copiara el modelo madrileño citado anteriormente.

---

<sup>16</sup> Este tipo de corona se compone de un aro o diadema ajustado a la cabeza, una parte superior que a partir del siglo XVII se convirtió en unas bandas cruzadas, llamadas imperiales, y una ráfaga o aureola (Sanz, 1983: 133).



Figura 44: La infanta Margarita Teresa de Austria vestida de luto por la muerte de su padre Felipe IV. Su indumentaria se compone de un monjil tranzado que consta de basquiña fruncida en la cintura, jubón plano acabado en pico en el vientre y dos mangas superpuestas, una ajustada al brazo y otra perdida, que se complementa con un largo manto que parte desde la cabeza. El luto obligaba a que todas las prendas fueran de color negro, y solo estaba permitido el uso de algunas piedras como el azabache para las joyas, como se refleja en los grandes pendientes que porta la infanta.





Figura 45: Detalle de un retrato de la reina regente Mariana de Austria donde se observan las dos tocas utilizadas en el de traje de luto, una ajustada al rostro y las mangas y otra suelta prendida a la barbilla y que caía sobre el vestido. En ocasiones las señoras ceñían esta segunda toca al jubón para remarcar su silueta.



Figura 46: La imagen de la Parroquia de la Magdalena sigue el prototipo de la Virgen de la Soledad de Madrid, con los ropajes tallados y enriquecidos con la técnica polícroma del estofado.

Algunos historiadores han identificado la *Virgen de la Antigua y Siete Dolores y Compasión* de Pedro Roldán como una de las primeras representaciones escultóricas que siguió esta iconografía en la escuela sevillana, arrodillada con las manos entrelazadas y realizada en talla completa.

Existen dos teorías respecto a esta imagen. La primera de ellas estima que el escultor copiaría este modelo del taller granadino de su maestro Alonso de Mena. La segunda, que se inspiró en una imagen anterior que tuviese la ahora extinta hermandad y que seguía el prototipo castellano de la vestimenta de dolorosa<sup>17</sup> [Fig. 46] (Roda, 1995: 50-52).

La evolución de la vestimenta mariana a partir de esta época es complicada, ya que estuvo marcada por los gustos populares que fueron introduciendo variaciones de manera progresiva, pero no de forma uniforme en todas las dolorosas. Además, se produjo un cierto inmovilismo en algunas imágenes que tardaron en adaptarse a los cambios que se vivían en ese momento en la corte. En el siglo XVII muchas imágenes seguían vestidas a la moda de la corte de Felipe II.

En Sevilla, la gran evolución de la vestimenta de las imágenes producida en el siglo XX no permitió que se conservaran ejemplos de este tipo de indumentaria que podamos estudiar en la actualidad. Sin embargo, en las distintas estampas y grabados podemos apreciar cómo era el atuendo que lucían las distintas dolorosas sevillanas en estos siglos. Ejemplo de ello es la ilustración del libro de reglas de la Soledad de San Lorenzo de 1555-57 [Fig. 47], que sigue el modelo de las pinturas pasionistas flamencas, apareciendo la Virgen sentada al pie de la cruz con los brazos extendidos, vestida con amplia túnica y manto negros y con una toca blanca que enmarca el rostro y llega hasta la

<sup>17</sup> Los investigadores Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero han afirmado que la obra de Roldán es la Virgen de los Dolores que recibe culto en la Parroquia de Santiago de Sevilla, y no como se venía aceptando tradicionalmente la talla que se encuentra en la Iglesia de la Magdalena de la misma ciudad, que pertenecería con anterioridad a la Hermandad de la Antigua y Siete Dolores y Compasión y sería el modelo en el que se inspirase el escultor.

altura del pecho. A pesar de que aparece inserta en un paisaje, a modo naturalista, probablemente este fuera el aspecto que presentase la talla en el siglo XVI. En el dibujo de Lucas Valdés de 1686 del palio que albergaba esta imagen [Fig. 48], porta también una segunda toca que llega hasta los pies y se aprecian dos cintas negras que caen desde los hombros y manto negro largo, portando una corona sobre su cabeza y en sus manos una corona de espinas

Aspecto similar presentaba la Virgen de la Concepción del Silencio, como queda patente en el dibujo a plumilla de su palio de 1611-17 [Fig. 4], en el que la Virgen lleva en sus manos una toalla y aparece una media luna a sus pies. En una pintura anónima entre 1619-1632 aparece con el mismo atuendo, añadiendo una corona de espinas depositada sobre la toalla [Fig. 49].

Carrero Rodríguez (1991: 355) recoge la descripción que se hacía de la indumentaria de la Virgen de Mayor Dolor y Traspaso en 1618: “[...] con su mongil, manto, tocas y paño de manos [...]”.

En una vitela del libro de reglas de la hermandad la O [Fig. 50], posterior a 1685, se puede apreciar que la imagen porta toca de papos ceñida con una cinta negra que cae por la parte delantera sobre los hombros y otra que cubre casi hasta los pies, donde aparece el bajo negro de la saya. Se completa con manto negro, toalla con un plegado en espiguilla, corona y ráfaga que la circunda.



Figura 47: La Soledad inserta en un paisaje naturalista, que conecta directamente con las escenas pictóricas flamencas de la Pasión.

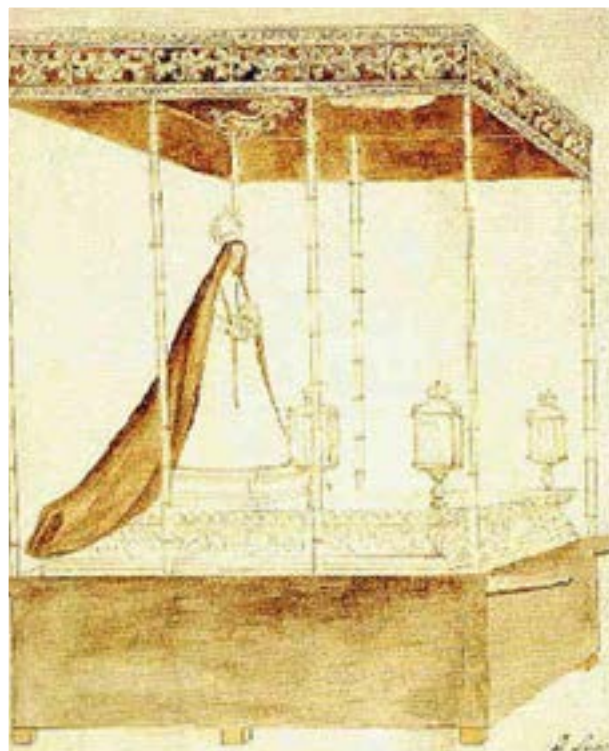


Figura 48: Este dibujo de la Soledad es una de las primeras representaciones gráficas que se conservan de un palio sevillano.



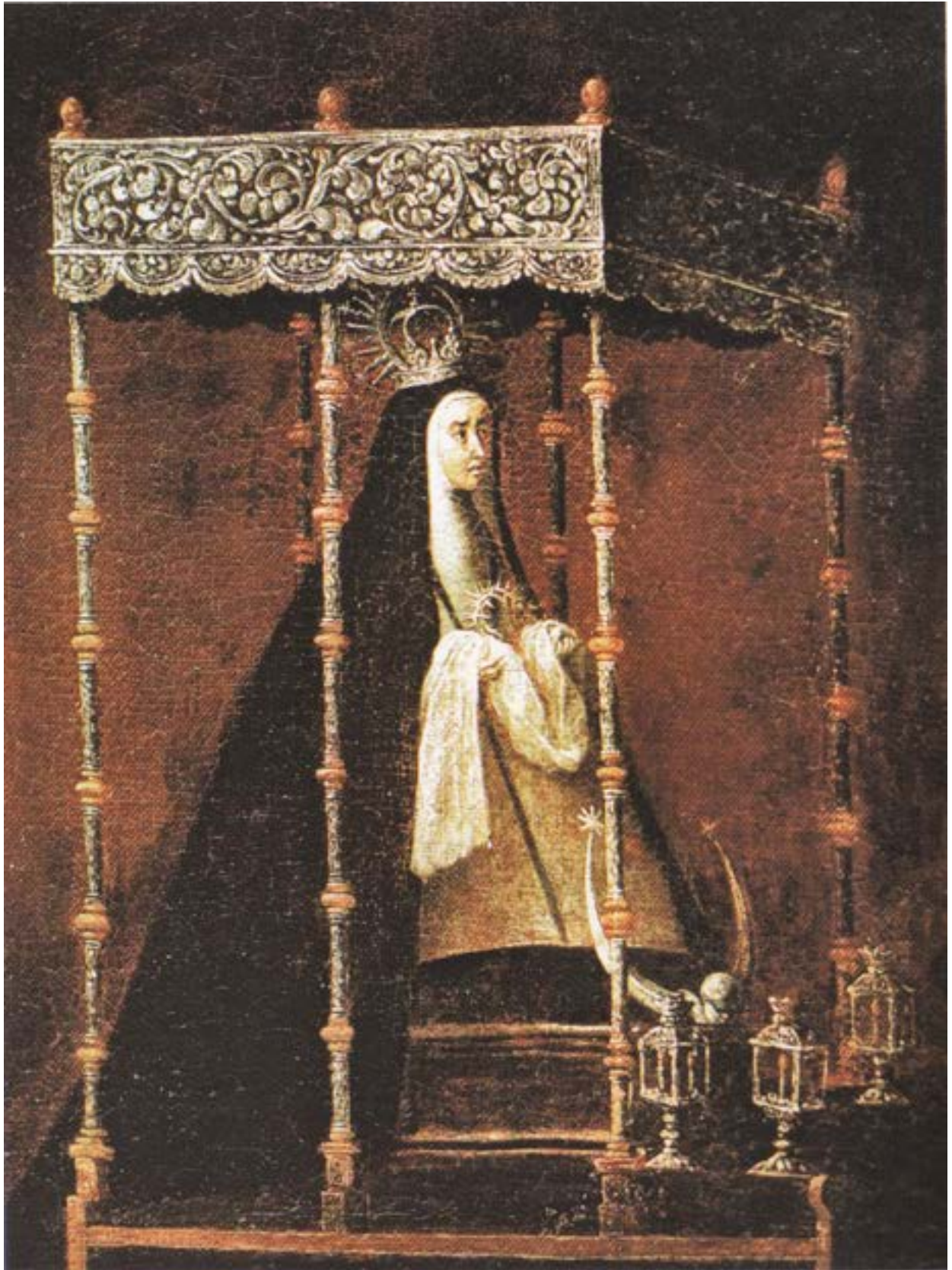


Figura 49: Virgen de la Concepción del Silencio bajo palio entre 1619 y 1632.





Figura 50: Virgen de la O bajo palio, posterior a 1685.

Del atuendo de viuda se generó otra nueva iconografía, la de *sacerdotisa*<sup>18</sup>, utilizada por la mayoría de hermandades sevillanas. A pesar de que en los inventarios del ajuar<sup>19</sup> no se describe con exactitud las piezas que conformaban esta iconografía, podemos apreciarla en los grabados y representaciones de los siglos XVII y XVIII, como la pintura de Nuestra Señora de los Ángeles del simpecado de la hermandad de los Negritos, del siglo XVIII [Fig. 51].

Se aprecia a la Virgen vistiendo saya negra sobre la que está dispuesta una toca enmarcando el rostro y un alba blanca que cubre casi hasta los pies, manto negro y estola negra sobre los hombros. Porta varios elementos de orfebrería, como son la corona, una ráfaga en forma de ocho que la circunda, media luna a los pies y un cáliz que sostiene en sus manos.

Se trataba de mostrar a la Dolorosa en calidad de correparadora, corredentora y mediadora coadjutora de la humanidad, entregando al Padre, como virgen sacerdotal los padecimientos de y por su Hijo, el eterno sacerdote [...] No en vano, las toallas que antaño portaba Nuestra Señora se encargaban de potenciar dicho contenido e igual que las mencionadas mártires de los mosaicos bizantinos presentaban con reverencia sobre el blanco manípulo, envueltas las manos, los instrumentos del sacrificio, convertidos ya en las más preciosa ofrenda a su Señor, la Madre de Dios lleva a menudo los de Jesús (González Isidoro, 2014: 687-688).

Esta iconografía surge de la confusión generada en el uso de las cintas negras que sujetaban las tocas a la frente, se anudaban en la nuca y se dejaban sueltas hacia delante como elemento decorativo (Fernández Merino, 2012: 109). Con la pérdida del uso civil de las tocas, comenzaron a incorporar los elementos de la pasión, ya fueran bordados o en orfebrería, a dichas cintas y, al añadirse encajes a las tocas, se confundieron estas con albas y roquetes sacerdotales, lo que conllevó que las cintas se convirtieran a su vez en estolas, ornamento sagrado que consiste en una banda textil cuyos extremos tienen forma trapezoidal y que se coloca sobre los hombros. Además, como expone González Isidoro (2014) el uso de las prendas sacerdotales tenía un significado propio, ya que la largura del roquete indicaba el rango social de la persona que lo utilizaba, y

---

<sup>18</sup> “[...]era una creencia muy arraigada en el pasado, aunque la Iglesia oficialmente no lo haya reconocido como dogma de fe. En el cristianismo el sacerdocio del Señor se comparte a través del sacerdocio común de los fieles, aunque la tradición lo afirma también de la Virgen María, que se ve como un sacerdote sacrificador y paralelamente a los ministros de la Eucaristía” (Jiménez Sampedro, 2004: 613; González Isidoro, 2004).

<sup>19</sup> “Conjunto de alhajas, ropa blanca, vestidos, muebles, enseres para la casa y adornos que la mujer aportaba al matrimonio” (Tejada, 2006: 34).



la Virgen, como madre de Cristo y esposa mística del Espíritu Santo, debía utilizar una prenda equivalente a su estatus.



Figura 51: La Virgen de los Ángeles es representada como sacerdotisa, luciendo una estola sobre sus hombros y sosteniendo en sus manos un cáliz.



### III.3. SIGLO XVIII. INFLUENCIAS FRANCESAS DE LA CASA BORBÓN

El siglo XVIII se desarrolló entre el mantenimiento de algunos aspectos de la moda de los Habsburgo y la incorporación de tejidos, joyas y bordados<sup>20</sup> más elaborados siguiendo las influencias francesas traídas por el nuevo monarca Borbón, Felipe V.

La corte francesa de Luis XIV, con epicentro en Versalles, influyó en la indumentaria de toda Europa, cuyos monarcas intentaron frenar los grandes gastos que acarreaban los costosos tejidos y complementos mediante una fuerte legislación. En España, vestir a la moda francesa no solo suponía una moda, si no un signo de prestigio que significaba pertenecer a la clase social más alta.

En los paseos se mezclaban los vecinos, el pueblo con sus basquiñas, sus tocas y sus sombreros de tres picos, y los carruajes que arrastraban a paso lento junto a las señoras empolvadas y escotadas (Plaza, 2009: 28).

La nueva moda trajo consigo la búsqueda de la excentricidad con unas formas más simples que el barroco anterior, utilizando una gama muy extensa de colores claros y materiales pesados. La mujer enfatizó su silueta con amplios escotes, cinturas de avispa y anchos *paniers* o *tontillos* bajo las faldas.

El <<panier>> o tontillo, que se puede considerar heredero del guardainfante y el sacristán, llegó a París procedente de Inglaterra en 1719 a través de un vestuario teatral. [...] se fabricó en un primer momento con hierro o madera pero estos pesados materiales se cambiaron por las ballenas más ligeras y dúctiles. El <<panier>> era redondo y estaba formada por cinco o seis aros unidos por una tela encerada. Más adelante su forma se alteró dejando emerger todo el volumen hacia las caderas (Rosillo, 2018: 182-183).

---

<sup>20</sup> “Desde el punto de vista técnico un bordado es toda labor de aguja que se realiza sobre un tejido o materia penetrable para aplicarle una decoración. Para que haya bordado es indispensable el empleo de hilo y aguja. El hilo es el elemento esencial y básico de la decoración bordada y en un principio fue de lana, después de seda, y en todos los tiempos, con mayor o menor profusión, de oro y de plata. Por su parte, la aguja también es indispensable ya que es el instrumento que aplica el hilo en la tela mediante una determinada técnica: el punto” (Díaz Alcaide, 1992: 262).



Figura 52: Detalle de una pintura de Goya que nos muestra la indumentaria propia de la mujer española en el siglo XVIII, luciendo basquiña negra y mantilla blanca.

El patrón francés constaba de una falda almidonada y una sobrefalda abierta en la parte delantera, que en España fue sustituida por la *basquiña*, sobre todo a finales del siglo XVIII, prenda que los extranjeros consideraban característica del atuendo nacional. “La basquiña no era más que una saya larga que se colocaba sobre el resto de la ropa y que las mujeres usaban exclusivamente para salir a la calle.” (Plaza, 2009: 31). El atuendo de las españolas se completaba con el uso de la mantilla<sup>21</sup>, ya fuera blanca o negra, con la se cubría el rostro [Fig. 52].

La mantilla fue hasta mediados del siglo XIX una pieza básica en el ajuar de cualquier mujer española, que al menos tenía una. Su uso se generalizó desde el siglo XVI, siendo extensivo a todas las clases sociales. Junto al rosario y el abanico, la mantilla era un atuendo obligado para salir a la calle ya que solamente las solteras podían llevar la cabeza descubierta, aunque lo normal era que también la lucieran, al igual que las niñas pequeñas (Rosillo, 2018: 54-55).

A finales de siglo el escote comenzó a abrirse paulatinamente. Las inglesas comenzaron a cubrirlo con una tela rectangular denominada *fichú*, que estaba confeccionada con un paño fino blanco y se colocaba por encima o por debajo del corpiño [Fig. 53]. Esta prenda pasó a Francia y de ahí a toda Europa.

<sup>21</sup> “El encaje se incorporó como remate de la mantilla de seda o la de terciopelo, bordeando la prenda o montada a modo de volante. Desde fines del XVIII el encaje se apoderaría de toda la prenda, abandonando sus extremos hasta invadir con sus motivos toda la mantilla. Alcanzaría un aspecto vaporoso, ligero y más sensual, al incorporar otros tejidos para montar los encajes como el tul” (Plaza, 2009: 60-61).





Figura 53: El *fichú* fue una prenda muy utilizada para cerrar los escotes de los vestidos.



Las gasas, las sedas o las blondas de encajes se dispusieron sobre los hombros para cerrar con naturalidad los escotes. El fichú, no era más que una especie de pañoleta, que las españolas utilizaban para mostrarse en público, cubriéndose cuellos y hombros y evitando de esa forma cualquier tipo de comentario o acusación indebida en aquella sociedad pudorosa, ignorante e inquisitiva (Plaza, 2009: 75).

Los cambios provenientes de la moda francesa introducida en España por el nuevo monarca borbón al inicio del siglo XVIII influyeron en la evolución que despojó a las imágenes de la Virgen del atuendo monjil e hicieron prevalecer el de reina. Sin embargo, todas estas transformaciones no se produjeron de manera uniforme en todos los casos. La vitela de Tortolero de la Virgen del Loreto del libro de reglas de la hermandad de San Isidoro de 1788 e incluso el grabado de la Virgen de los Ángeles de la hermandad de los Negritos realizado por Molina en 1803 reflejan a ambas vestidas aún con el atuendo de viuda de la corte Habsburgo.

Se popularizó el uso de bordados, antes reservados a las ciudades y monasterios más importantes. Según detalla Díaz Alcaide (1992), Sevilla era una de las ciudades en las que el bordado español había adquirido un gran auge desde el siglo XVI, relacionados tanto con la indumentaria civil como con las piezas destinadas al culto religioso. Con la llegada del nuevo monarca francés, el bordado evolucionó hacia una técnica de realce para conseguir grandes relieves y tuvieron un gran desarrollo las técnicas de cartulina y la aplicación de lentejuelas y pedrería. Los adornos de encajes de oro o plata y la aplicación de estrellas metálicas o grecas bordadas no fueron utilizados para las dolorosas de manera más regular hasta que la nueva dinastía en el trono trajo consigo otros usos y costumbres en el atavío de las viudas de luto.

Estos cambios propiciaron que se olvidara el significado de duelo en la vestimenta de las dolorosas y comenzaran a tener un carácter propio, respetando solo el uso de los colores blanco y negro, añadiendo las decoraciones mencionadas anteriormente. El vestido monjil que utilizaban hasta este momento las imágenes marianas empezó a llamarse *saya*<sup>22</sup> y se pasó de los tejidos de paño primitivos al terciopelo, tejido muy apto para el bordado. En algunas ocasiones se eliminó la toca larga conservando solo la que enmarcaba el rostro, mientras que otras veces las tocas tomaron una longitud tan larga que fueron confundidas con las sayas y comenzaron a exornarse.

Muestra de todo lo anterior es un grabado de 1751 de la Virgen de la Piedad de la hermandad de la Mortaja [Fig. 54] con toca enmarcando su rostro y manto bordado de

---

<sup>22</sup> “La definición de saya que nos proporciona el diccionario de Autoridades no nos deja muy clara su diferencia con la basquiña [...]. La única parece estribar en que la basquiña tiene cola y la saya no” (Rosillo, 2018: 223).

estrellas, imagen similar a la que muestra la Esperanza Macarena en la vitela de un libro de reglas de 1720 [Fig. 55], donde también se aprecian bordados con los símbolos de la Pasión en la cinta que ciñe la toca. En un grabado de 1773 de Francisco Gordillo se observa a la Virgen de la Piedad Servita [Fig. 56] con el remate del manto y el bajo de la saya decorados, pero no se distingue con claridad si se trata de encaje metálico o bordados.

Por su parte, la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso aparece en el grabado de Braulio Amat de 1784 [Fig. 57] del altar de novena del Gran Poder despojada de la toca larga, luciendo solo la que enmarca el rostro y con el manto decorado con una greca bordada y un lazo ceñido a la cintura, estampa muy similar a la que luce la Virgen de las Lágrimas en un grabado de 1800 [Fig. 58]. Del mismo modo, en la vitela del libro de reglas de 1790 de la hermandad de Columna y Azotes [Fig. 59], se ve a la Virgen de la Victoria luciendo solo la toca corta y un terno negro bordado con cenefa perimetral y salpicado de estrellas.

Otro de estos cambios se manifestó en el paso del *forro*<sup>23</sup> negro al de color blanco para los mantos, muy usuales en el luto de la nobleza inglesa, francesa o italiana (Fernández Merino, 2012: 104). La utilización del forro blanco en los mantos, que cumplían además una función estética ya que eran utilizados para enmarcar visualmente y reforzar la silueta de la saya, puede coincidir con la entrada de la corte borbónica en España, ya que los testimonios gráficos que se conservan muestran su uso cuando ya se utilizan bordados en las sayas y mantos. Prueba de ello son algunas de las ilustraciones anteriores [Fig. 57-59].

Las decoraciones de blondas de encaje de oro y plata, conocidas como puntas de España, fueron utilizadas en el siglo XVIII como remate de los mantos, disponiéndose vueltas hacia el exterior. Su uso y colocación, entendida iconográficamente como la plasmación de “la mujer vestida de sol” que describe el apocalipsis y que se ha equiparado con la Virgen María, derivó en la aparición de la ráfaga de hombros, que a mediados de siglo adoptó la forma de ocho circundando también la corona. Estas ráfagas eran utilizadas en origen tan solo por las imágenes marianas de gloria, pero las clases populares comenzaron a equiparar a ellas a las dolorosas, y se generalizó el uso de las ráfagas en ambas<sup>24</sup>. Algunos ejemplos de esto son los grabados mencionados ante-

<sup>23</sup> “Tejido ligero y fino, generalmente de seda, que iba cosido por el interior de las prendas o complementos con la misma forma de éstos, con el fin de reforzarlos o darles cuerpo” (Tejada, 2006: 253).

<sup>24</sup> Carrero recoge que en el siglo XVII la Virgen del Rosario de Montesión llevaba en los primeros años de su procesión “una ráfaga de sobremanto y el manto tenía una bordadura en oro en toda su circunferencia, único que había entonces en Sevilla” (1991: 279), mientras que documenta que en el mismo siglo la



riormente de la Virgen de la Piedad de la Mortaja de 1751 [Fig. 54], la vitela de un libro de reglas de 1720 de la Esperanza Macarena [Fig. 55], el grabado de la Virgen de los Ángeles de 1803 o el grabado de la Piedad Servita de 1773 [Fig. 56]. A ellos hay que sumar el grabado de Codina de la Virgen de Mayor Dolor y Traspaso de 1784 [Fig. 60].



Figura 54: La Piedad de la Mortaja luce un manto bordado de estrellas.

Virgen de Mayor Dolor y Traspaso “iba vestida con estola y ráfaga de plata que corría por el manto [...]” (1991: 357).





Figura 55: La Esperanza Macarena con elementos bordados en el manto y la cinta de la toca.



Figura 56: La Piedad Servita con decoraciones en los extremos del manto y la saya.





Figura 57: Virgen del Mayor Dolor y Traspaso





Figura 58: Virgen de las Lágrimas



Figura 59: Virgen de la Victoria





Figura 60: Se aprecia el atuendo de viuda de la corte Habsburgo de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, que se encuentra ya muy ornamentado, y la utilización de elementos iconográficos como la ráfaga y el puñal.

La eliminación del verdugado<sup>25</sup> en la Virgen del Amparo a partir de 1755, se tomará como modelo para presentar a las dolorosas con sayas más naturalistas en el último tercio del siglo, así como la pérdida de los brazales o mangas perdidas de los jubones. Esto se sumaba a la supresión de las tocas a mediados de siglo, que dejaron ver por primera vez las mangas a juego con el vestido, y que dieron paso a rudimentarios y escuetos *tocados* que enmarcaban el rostro y que mostraban por primera vez el cuello, realizados con blonda de encaje o mantilla fruncida levemente que caía sobre los perfiles del rostro y un escueto, sencillo y plano pecherín. Poco a poco, se fue disponiendo el tocado con mayor virtuosismo, con un fruncido más natural distribuido en el pecho de manera más suelta y desplazándose cada vez más hacia abajo. El uso del *fichú* por las españolas a finales de siglo para tapar los pronunciados escotes puede compararse con las soluciones aportadas en la zona del pecho de los primeros tocados. Esto, junto con la utilización de la mantilla, cruzada pueden ser las primeras influencias para el desarrollo que se produjo en el tocado en la zona del pecho.

En el libro de reglas de la hermandad del Gran Poder de 1792 [Fig. 61] se aprecia a la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso despojada de la toca, dejando ver el cuello, con un amplio pecherín de tiras plisadas. Luce un conjunto negro de manto con un salpicado de estrellas rematado con encaje de oro y una saya con un bordado que asciende desde el bajo en la parte delantera de la falda, fruncida en la cintura en tres grandes pliegues, y una doble manga, una ajustada y otra más amplia que recuerda a las mangas perdidas, pero de menor tamaño.

En un grabado del libro de reglas de la hermandad de la Exaltación de 1803 [Fig. 62] aparece la Virgen de las Lágrimas con un conjunto negro liso con la saya dispuesta mediante tableado y solo con las mangas ajustadas. La toca se ha cambiado por un paño que está colocado enmarcando el rostro, dejando ver el cuello pero sin cubrir el pecho. Del mismo año está fechado otro grabado de la Virgen del Valle [Fig. 63], en el que aparece con un conjunto oscuro con grecas bordadas en la que la saya se encuentra también fruncida en grandes pliegues y en el que la toca se ha sustituido por un paño rematado con puntilla de encaje fruncida que enmarca la cara y el pecho.

Por último, se aprecian características similares en el grabado de José María Martín de la Virgen de Loreto a pesar de datarse en 1844 [Fig. 64]. La imagen aparece vestida con un conjunto negro con grecas bordadas en el que la saya presenta grandes pliegues, y se enmarca el rostro con un paño que se cruza en el pecho, de forma más elaborada al

---

<sup>25</sup> En la moda civil, para desterrar los verdugados, contra los que no pudieron ni siquiera varias leyes, tuvo que entrar en España la moda francesa de faldas con multitud de pliegues de mano de María Luisa de Orleans, que tomó matrimonio con Carlos II en 1679 (Herrero, 2014: 237 y Rosillo, 2018: 53).



tratarse de mitad del siglo XIX, solución muy cercana al uso del fichú y la mantilla por la mujer española en su vida cotidiana [Fig. 65].

Simultáneamente se comenzó a incorporar otros elementos como puñales y corazones de orfebrería o joyas, lejos de la simplicidad del atuendo de las viudas, pero que completaban su sentido iconográfico. El enjovamiento de las imágenes está avalado por el Salmo (XLIV, 10): “De pie a tu derecha está la reina, enjovada con oro”. Tomaron de la tradición pictórica el símbolo asociado a la Virgen de los Dolores, el puñal clavado en el pecho o corazón con siete puñales como atributo principal en referencia a la profecía de Simeón a María en la presencia de Jesús en el templo: “Y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones” (Lc. 2,35). Esta pieza es portada por prácticamente la totalidad de imágenes en los grabados mencionados anteriormente.

La morfología de las coronas también evolucionó en este siglo, aumentando su tamaño y utilizando elementos vegetales como decoración, además los rayos de la ráfaga fueron rematados con estrellas. A finales del XVIII comienza a utilizarse la decoración propia del neoclásico, más simplificada y con motivos de óvalos, rosas y guirnaldas de laurel más pequeños (Hernández Lázaro, 2018: 168).



Figura 61: Virgen del Mayor Dolor y Traspaso.



Figura 62: Virgen de las Lágrimas.





Figura 63: Virgen del Valle.



NUESTRA MADRE Y SEÑORA DEL LORETO.

Figura 64: La Virgen de Loreto luce un tocado realizado con un paño rematado con encaje que se dispone en torno al rostro de manera similar a como las mujeres utilizaban la mantilla.





Figura 65: La mantilla era un complemento indispensable de la mujer española para su vida diaria.



### III.4. SIGLO XIX. LA IMAGEN DE LA VIRGEN COMO REINA

Con la llegada al trono de Carlos III de España (VII de Nápoles), y sobre todo con su sucesor Carlos IV en 1788, se originó el cambio hacia una mentalidad ilustrada. En este momento fue cuando se introdujo el neoclasicismo en España, repercutiendo en la moda con el abandono de una indumentaria vista como artificiosa, que enmascaraba y desvirtuaba la silueta femenina, para pasar a imitar a la estatuaria clásica, colocando el talle bajo el pecho, en lo que se denominó “corte imperio”, y utilizando el blanco y los crudos como tonos por excelencia en tejidos finos y vaporosos [Fig. 66].

Figura 66: La Condesa de Chinchón luciendo un atuendo de una marcada apariencia neoclásica.



El descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano a mediados del siglo XVIII, siendo rey de Nápoles Carlos VII, condujo paulatinamente a una vuelta a la Antigüedad clásica y su estética. Esta nueva inclinación unida al estallido de la Revolución Francesa, junto al enconado rechazo a todo lo anterior, fueron los motores de un cambio radical (Rosillo, 2018: 186-187).

La revolución francesa desencadenó una transformación en la sociedad que también tuvo su reflejo en la indumentaria femenina, donde las mujeres se despojaron de todo el lujo, exceso, ornamento e incluso prendas interiores. Se impuso un vestido enterizo de tejidos vaporosos que centraba su atención en la zona del busto, con un talle elevado prácticamente a la altura del pecho que marcó el patrón femenino hasta 1826, cuando la cintura se colocó definitivamente en su lugar natural añadiendo un cinturón sobre ella que a partir de 1828 adquirió forma apuntada en el frontal<sup>26</sup> (Plaza, 2009: 95-97 y 120). Sin embargo, durante la invasión francesa en España las mujeres siguieron utilizando su antigua indumentaria compuesta por basquiña y toca, aunque introdujeron y combinaron algunos elementos de la moda parisina.

Desde finales del siglo XVIII los vestidos eran decorados en el bajo de la falda y en las muñecas de las mangas, pero en siglo XIX estas decoraciones realizadas con galones, bordados y encajes comenzaron a extenderse por toda la parte frontal del vestido (Plaza, 2009: 102-103).

Tras la ocupación francesa regresó al trono Fernando VII, que en 1829 contrajo matrimonio con María Cristina de Dos Sicilias [Fig. 67]. Ella instauró de manera definitiva la moda parisina en la corte española con nuevos tocados, tejidos y el progresivo ahuecamiento de las mangas y aumento del vuelo de las faldas. La reina María Cristina también introdujo el color azul índigo como un símbolo de su propia imagen y de la regeneración española, color que fue rápidamente asimilado por la corte y, más tarde, utilizado por su hija Isabel II en numerosos retratos oficiales (Plaza, 2009: 131-134).

La gran aportación se encontraría en las faldas. Antes cortadas con entrepaños, fueron sustituidas por cortes tanto planos como plegados en cartuchos, añadiéndole volumen en la costura de la parte superior de la falda. De esta manera, además de aumentar el vuelo de su caída, le confería desde la cintura un volumen ligeramente campaniforme que redondeaba la figura (Plaza, 2009: 136).

Estos volúmenes hicieron necesario volver a utilizar las enaguas, provistas de volantes y encajes almidonados que ayudaban a aportar la silueta campaniforme de las faldas, que adquirieron su máxima amplitud en torno a 1860. La pesadez de estas enaguas supuso retomar el uso de los aros rígidos o cojines para ayudar a dar volumen a las faldas. Se vuelve por tanto a utilizar el miriñaque, pasando a llamarse *crinolina* (Plaza, 2009: 169-170). En esta época los tejidos se volvieron exquisitos y se usaban los hilos de oro

---

<sup>26</sup> En 1846 aparece la Virgen de la Concepción de la hermandad del Silencio con la cintura entallada por primera vez en la Semana Santa de Sevilla (Carrero, 1991: 345).

y plata para recamar la seda de Lyon, formando ramos de colores, palmas doradas adamasadas, etc.



Figura 67: La reina María Cristina de Borbón introdujo la moda parisina en la corte.





En torno a mitad del siglo XIX se crea en París un patrón “a la española” que incluía dos volantes o tiras de encaje negro dispuestos sobre las faldas, que fue bien acogido posteriormente por la sociedad femenina española<sup>27</sup> [Fig. 68].

La moda estaba asociada a la distinción social y, por tanto, el uso de las joyas estuvo vinculado a la élite. Sin embargo, el aumento de personas que podían costearlas y el desarrollo de nuevas técnicas que abarataban su coste, hicieron que fueran accesibles a un mayor número de personas.

Figura 68: La duquesa de Alba con indumentaria típicamente española: jubón amarillo con basquiña negra rematada por dos volantes de encaje negro ceñida con fajín rojo y una mantilla negra que cae desde la cabeza y se ciñe al talle.

La fuerte mutabilidad de la moda decimonónica nace como consecuencia de la reestructuración del equilibrio social. Hasta el siglo XIX la moda estaba limitada a aquéllos con recursos más altos, pero los cambios producidos en la estructura social, unidos a la consolidación de la Revolución Industrial y al interés que despertaron otras culturas, marcaron la constante fluctuación. La burguesía imita el ser

<sup>27</sup> Este modelo fue probablemente el que sirvió como inspiración para la realización de las sayas denominadas de “volantes” o “registros” que comienzan a utilizar las vírgenes en el siglo XIX. En este tipo de saya se disponían en paralelo al bajo sucesivas tiras de encaje (negros o realizados en oro o plata) que podían ser combinadas con elementos bordados.

y la apariencia de las clases superiores, y éstas cambian para distanciarse en un intento de no perder su identidad social (Mejías, 2009: 1).

El neoclasicismo recuperó estilos artísticos históricos teniendo como resultado una idealización de la Antigüedad Clásica. También las denominadas como joyas “a la antigua” se inspiraron en estos estilos predominando la regularidad y equilibrio formal, la unidad cromática y la utilización de materiales y técnicas como el camafeo, la pintura sobre porcelana, etc. El exotismo de África y el Extremo Oriente se sumaron como fuente de inspiración, enriqueciendo las joyas con gemas de menor valor como el topacio, amatista, turquesa, crisoberilo, aguamarina, azabache y coral. Sin embargo, estas nuevas tendencias, marcadas por los modelos franceses, no supusieron la erradicación de los estilos anteriores, sobre todo en España, donde se rechazaron las piezas más exóticas a favor de los registros barrocos autóctonos (Mejías, 2009: 2-3).

En cuanto a la indumentaria de las dolorosas de vestir, el estilo neoclásico con sus tejidos vaporosos de color claro no estaba en consonancia con el modelo utilizado hasta ese momento, por lo que lo poco que influyó en ellas fue en una pequeña elevación del talle imitando al corte imperio.

Siguiendo el desarrollo iniciado en el siglo XVIII, a principios del XIX aparecieron primitivos y rudimentarios tocados con los que comenzó a definirse el nuevo modelo iconográfico de la dolorosa sevillana, que se contrapuso al castellano del siglo XVI. En un principio eran tocados con poco desarrollo que se inspiraban en las mantillas que llevaban las damas en las ceremonias religiosas. En algunas ocasiones se dejaba ver el pelo, como muestran algunas fotografías de la Virgen del Rosario de Montesión [Fig. 69] o la Virgen de la O [Fig. 70] en su salida procesional, inconcebible en las imágenes antiguas por la moral que se imponía a las viudas, pero las imágenes dolorosas cada vez se separaban más de lo litúrgico y lo simbólico buscando la belleza formal antes que el decoro.



Figura 69: La Virgen del Rosario, al menos en la actualidad, no tiene pelo tallado, por lo que esta fotografía plantea dos hipótesis: que la imagen luciera peluca o que la oscuridad que enmarca el rostro se trate del hueco entre la cabeza y el encaje.



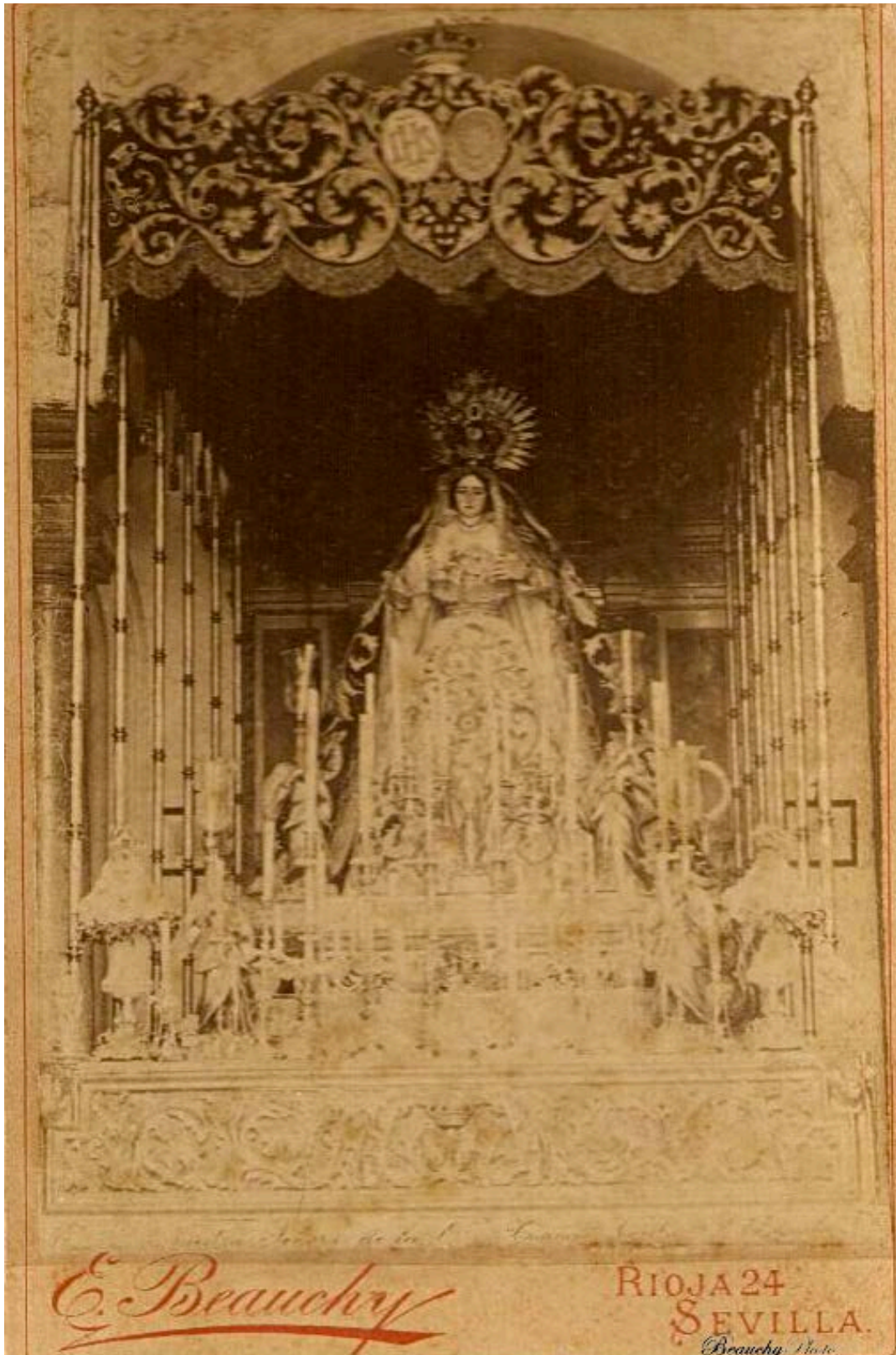


Figura 70: La antigua Virgen de la O con el tocado despejado dejando ver el pelo.



Figura 71: Se introducen colores como el morado o el azul en las prendas del atuendo de las dolorosas, que cada vez estarán más exornadas llegando a ocupar el bordado toda la superficie, como muestra esta pintura de la Virgen de la Merced de Pasión.





Figura 72: La reina Isabel II luciendo un vestido con bordados heráldicos de castillos y leones que más tarde donó a la imagen de la Virgen de los Reyes, confeccionándose a partir de él un conjunto de saya, manto y capa para la imagen del Niño.

Además, se comenzó a destacar la realeza de María más que la condición de viuda introduciendo tímidamente colores como el morado, azul oscuro y jacinto, reservando el luto para iconografías concretas como la Soledad<sup>28</sup>, como refleja la pintura del libro de reglas de la hermandad de Pasión, cercano a 1850, en el que la Virgen de la Merced luce saya morada [Fig. 71]. Esto no deja de ser un reflejo de la sociedad civil, ya que no es de extrañar que los primeros colores que utilizan las dolorosas al dejar el atuendo de viuda sean el blanco y el morado, incluso el azul, correspondiéndose a los colores que utilizaban las viudas al dejar el luto. Además, la utilización del color azul por la reina María Cristina, y posteriormente por Isabel II, pudo influenciar en que este color fuera rápidamente relacionado con la realeza.

Pasado el periodo de luto no era correcto vestir colores vivos y chillones y progresivamente se pasa a otros discretos colores. Ya al fin en el cuarto periodo, el color negro se sustituye con el blanco, gris, malva, violeta, morado, muy de moda este último color. Se empezará por los colores oscuros y se seguirá hasta terminar con los malva (Catalá, 2009: 4).

El bordado romántico aportó la consolidación del uso de una amplia gama de colores. Se inició a gran escala a mediados del s. XIX con Patrocinio López, las Hermanas Antúnez o Teresa del Castillo (Palomero, 1983: 22-23; Fernández de Paz (coord.), 2005). Precisamente de esta época son los ejemplos de bordado más antiguos que continúan utilizándose para la salida procesional en Semana Santa, como son el manto de la Virgen del Rosario de San Vicente que actualmente utiliza la Virgen de la Cabeza, realizado por Manuel María Ariza en 1863 y la saya de la Virgen del Buen Fin de la Lanzada, ejecutada por Concepción León en 1852 (Las imágenes, 2020).

El bordado se concretó, especialmente en la segunda mitad del siglo, en la creación de piezas a las que se les daba especial abultamiento: hojas de acanto, flores, cuernos de la abundancia, pámpanos, decoración heráldica y diversos motivos vegetales que se caracterizaban por su asimetría (Pastor, Robles y Roldán, 2011: 227).

Las dolorosas dejaron de utilizar las ráfagas y media luna<sup>29</sup>, y sustituyeron las toallas que llevaban en sus manos por pañuelos. Las sayas y mantos cada vez fueron más ornamentados y la silueta de los mantos dejó atrás la composición triangular para adaptar-

---

<sup>28</sup> En 1829 se vistió "a gusto del día" quitándole la túnica o sobrevestido blanco que le ponían sobre la túnica negra a la Virgen de la Soledad de San Lorenzo (Carrero, 1991: 534), y la Virgen de la Estrella estrenó saya negra con bordados en oro y utilizó un manto celeste liso en 1898 (Carrero, 1991: 90).

<sup>29</sup> "Media luna: atributo o símbolo utilizado en diferentes cultos, en forma de media luna creciente o menguante [...]. Para el catolicismo, símbolo de María Virgen, Madre de Dios" (Trinidad, 2011: 346).

se al cuerpo, marcando los hombros y brazos buscando una postura más expresiva. Se comenzaron a desarrollar los *polleros*<sup>30</sup>, estructuras metálicas necesarias para descansar el peso de los mantos, probablemente inspirado en el sistema para el ahuecamiento de las faldas. Se volvió a las siluetas acampanadas en las sayas, aunque no tanto como en siglos anteriores, en relación a las utilizadas en la corte de Isabel II [Fig. 72], ya que la disposición del bordado en todo el espacio visible no permitía el tableado por fruncido.

Estas particularidades pueden verse en la litografía de E. Utrera de la Virgen de la Merced de la Hermandad de Pasión de 1842 o las guardas del antiguo libro de reglas de la misma hermandad cercano a 1850 [Fig. 71], donde se presenta a la imagen con una saya dispuesta en forma campaniforme y profusamente bordada con manto que, al menos, tiene toda la parte frontal decorada. En ambos casos el rostro se enmarca con un paño rematado con un encaje fruncido dispuesto con mucha soltura y naturalidad.

A mitad de siglo, las dolorosas comenzaron a mezclar sus atuendos con los propios de las vírgenes de gloria, y empezaron a llevar pecherines repletos de joyas. A finales de siglo incorporaron de igual modo la toca de sobremanto, símbolo de virginidad. Probablemente la utilización de elementos ajenos por tradición en los atuendos de las dolorosas se debía a la llegada en esta época de vestidores ajenos al mundo de la liturgia.

Estas alhajas son joyas en el sentido estricto pues, al igual que éstas, se han concebido para usar sobre el cuerpo humano (en este caso representado) con función ornamental. Sin embargo, para comprender el empleo y finalidad de estos elementos es preciso recordar que las imágenes no son veneradas por sí mismas, sino por aquello a lo que representan, plasmado en un lenguaje estético que, al igual que el simbólico, varía al cambiar la sociedad, sus inquietudes, su escala de valores, su concepto de belleza, sus prioridades y sus intereses (Arbetea, 2005: 69).

Las vírgenes sevillanas fueron aderezadas con las mismas joyas que utilizaban las damas de la corte ya que la mayoría de estas piezas provenían de donaciones de los grupos locales de poder, como nobles, alta burguesía o funcionarios públicos, que eran los que tenían un mayor acceso a ellas. Mejías (2009) realiza un estudio sobre los joyeros sevillanos de las vírgenes de gloria que han llegado a nuestros días, concluyendo que se tratan de conjuntos heterogéneos con ejemplos de gran calidad estética y material

---

<sup>30</sup> “Pollero: plataforma de hierro o aluminio que sostiene el manto de la Virgen en las procesiones católicas. Está compuesto de una serie de cabillas o tubos con cierta forma de abanico. Cada uno presenta la forma adecuada a la imagen a la que se dedica. Las cabillas salen de la nuca de la imagen y, pendiendo del remate, llegan hasta el final del tablero de la parihuela. El pollero que se utiliza para instalar en el altar de la capilla es más sencillo, está compuesto por una serie de hierros laterales con la curva apropiada para que el manto descansa sobre su estructura” (Trinidad, 2011: 412).



y otros que se corresponden con joyas de imitación o “consumo” relacionadas con las necesidades de las clases sociales menos favorecidas. Las tipologías más repetidas en estas colecciones sevillanas son broches, pulseras, collares, pendientes, alfileres y adornos para el pelo. Muchas de ellas también formaron parte de los joyeros de las imágenes sevillanas dolorosas, conservándose algunos ejemplos en la actualidad como el gran pectoral que posee la Virgen de Monserrat, que se presume que es donación de la familia de los Montpensier debido a la relación de mecenazgo que tuvieron los duques con dicha hermandad en el siglo XIX (Prieto y Núñez, 2020: 249).



En el siglo XIX se volvieron a poner de moda estos *petos*, en terminología española, típicos del siglo XVIII, con variaciones del broche en forma de lazo. En este momento es cuando comenzaron a ser utilizados por las dolorosas, sobre todo para la salida procesional, ya fueran por donación expresa o porque las damas los prestaran para la ocasión [Fig. 73 y 74]. Carrero recoge que la Virgen de la Amargura porta alhajas en el pecho por primera vez en 1847, cedidas para la salida por hermanos (1991: 96), y en ese mismo año también la Virgen del Socorro luce por primera vez joyas en su pecho (1991: 111).

Figura 73: La Esperanza de Triana profusamente exornada.



Figura 74: La Esperanza Macarena con joyas dispuestas incluso en la saya.





Desde el último tercio del siglo XVIII y en todo el XIX los collares serán una de las piezas más utilizadas debido al uso de amplios escotes en los vestidos. Predominaron las gargantillas realizadas con piedras preciosas, sobre todo el diamante, que eran cosidas solo en la parte delantera sobre cintas de terciopelo, similar a la que ha lucido en la actualidad en algunas ocasiones la Virgen de la Victoria [Fig. 75] (Mejías, 2009:10 y 2013: 591).

Figura 75: Virgen de la Victoria luciendo una gargantilla de brillantes sobre una cinta de terciopelo.

## III.5. LA REVOLUCIÓN DE RODRÍGUEZ OJEDA. EL PASO DEL SIGLO XIX AL SIGLO XX

A finales del siglo XIX comienza una revolución en el atuendo de las dolorosas de la mano de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Juan Manuel va a servir de puente para realizar la transición del estilo post-romántico, en el cual inicia su producción, a la nueva concepción regionalista de la Semana Santa que él popularizará en sus diseños para la Amargura, la Macarena, Gran Poder o la Hiniesta (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 169).

Luque (2009 y 2011) desarrolla un estudio sobre la vida artística de este bordador que imprimió un sello personal a la imagen de la Esperanza Macarena, convirtiéndola en referente para otras imágenes marianas.

Los documentos y las fuentes indican, pues, que Rodríguez Ojeda recibió a la Virgen de la Esperanza vestida a la usanza castellana difundida por toda España en los siglos XVI y XVII<sup>31</sup>. Esa fisonomía castiza, deteriorada por el paso de los años y el abandono, tenía un significado simbólico relativo al dolor y el respeto a la ausencia del difunto, y, antaño, al magisterio de María como oficiante en tal trance; en todo caso, adelantándose al desenlace pasionista anunciado por su hijo (Luque, 2009: 153).

En una de las primeras fotografías donde aparece la Virgen vestida por Rodríguez Ojeda [Fig. 76], aparece ataviada con un tocado simple de una sola blonda sobre la cabeza que se superpone en tres bandas horizontales en el pecho. El encaje no sobresale del manto en la parte superior, dejando la frente despejada. El manto se adapta a la silueta de una mujer, marcando los hombros y brazos.

El vestidor evolucionó colocando la blonda manteniendo la disposición anterior, pero abriéndola en los lados por encima del manto, eliminando el espacio que había entre ambos. En el pecho, utilizó un fruncido superior con un amplio encaje inferior, siguiendo la moda femenina de la década de 1870 [Fig.77].

---

<sup>31</sup> Carrero (1991:382) indica el atuendo de la Virgen de la Esperanza Macarena en 1624: vestida de negro y un escapulario verde.



Figura 76: Rodríguez Ojeda reproduce los tocados que se utilizaban en todas las imágenes marianas del momento.





Figura 77: El vestidor conocía las asimetrías de la boca y los ojos con respecto a la línea central de la nariz de la imagen. Poco a poco dejará de utilizar tocados rectos que evidenciaban estas desviaciones y apostó por realizar tocados más sueltos.

Esta impronta está relacionada con la de otras imágenes, como se puede comprobar en las fotografías realizadas por Emilio Beauchy en la década de 1880, por lo que podrían darse dos hipótesis: que ya estos primeros cambios introducidos por Ojeda en la Macarena influyeran en otras, o que la moda femenina de la época fuera la que los inspirara, como venía ocurriendo desde el siglo XVI. Por poner algunos ejemplos la Virgen de la O [Fig. 70], Monserrat, Mayor Dolor y Traspaso [Fig. 78], la Virgen de la Victoria [Fig. 79], la Esperanza de Triana o la Virgen de Regla lucen sayas amplias con silueta acampanada profusamente bordadas, al igual que los mantos, dispuestos con una acusada triangularidad. Los tocados se conforman con blondas de encajes que enmarcan los rostros y que en su mayoría se colocan de manera plana en el pecho, donde se superponen una gran cantidad de joyas que colman todo el espacio.

Otra de las innovaciones de Rodríguez Ojeda a principios del siglo XX fue recoger el manto a la cintura por debajo de los brazos, aportando un toque femenino al atuendo de la Virgen, que aún sigue siendo característico de muchas imágenes. Martínez Alcalde (1995: 424) argumenta que con este plegado se perdió la función de capa originaria de esta prenda, sin embargo, debe entenderse más como una adaptación para dotarla de mayor feminidad. Este recogido, en la actualidad, se asocia a un carácter más alegre vinculándose por su parte el manto suelto con una impronta más sobria y seria.





Figura 78: La Virgen de Mayor Dolor y Traspaso acompañada de San Juan Evangelista.

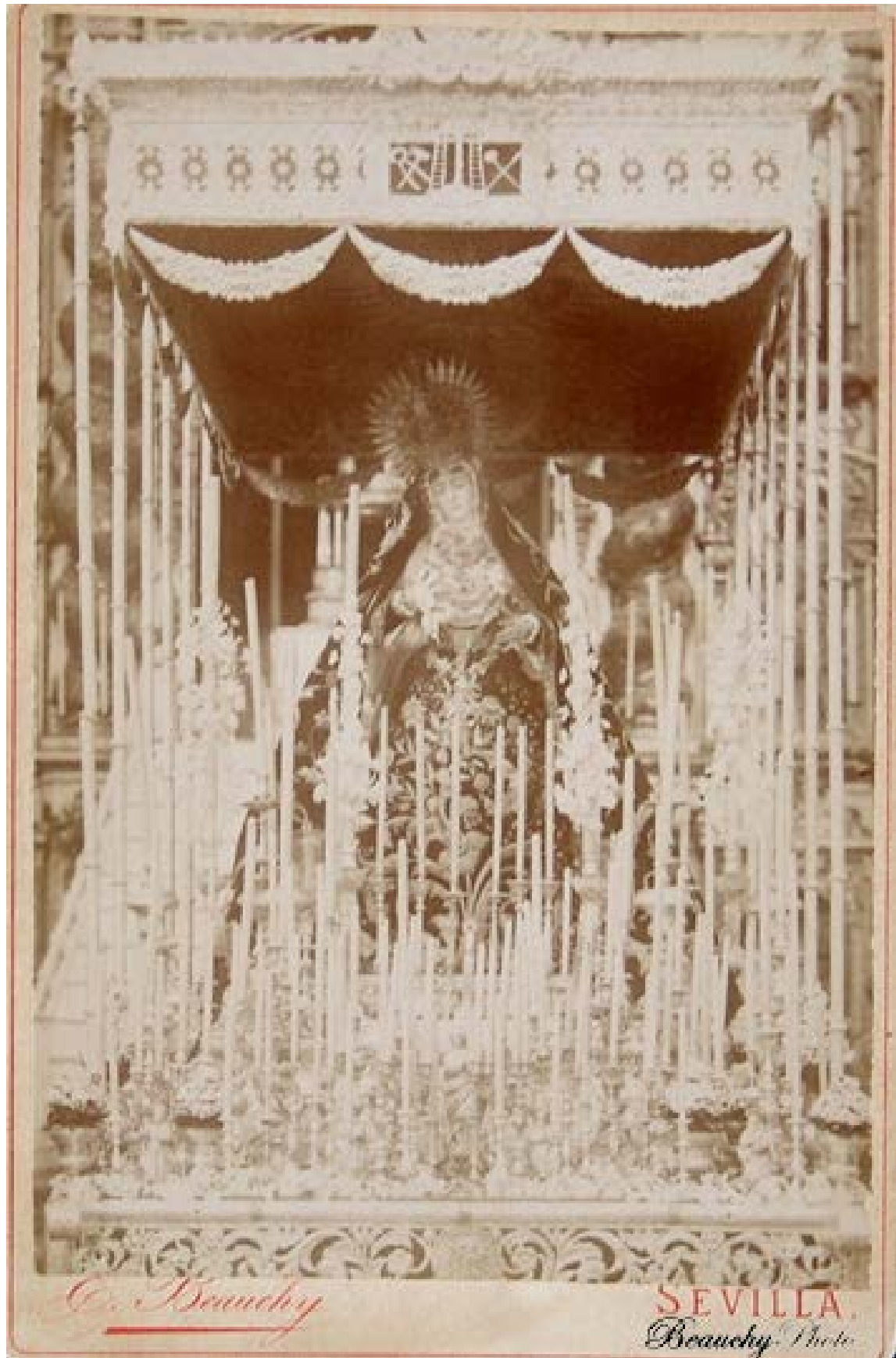


Figura 79: Paso de palio de la Virgen de la Victoria.

El comienzo del siglo XX está marcado por el inicio del reinado de Alfonso XIII (1902-1931). Coincidió con la recuperación que poco a poco se produjo en el país, siendo un ejemplo de ello el desarrollo económico vivido en la época de gestación de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

En este momento la moda femenina estaba ligada al estilo de la *Belle Époque*, caracterizado por su elegancia y la exaltación de la figura femenina en forma de “s”, proyectando el pecho hacia delante y la parte posterior de las faldas con caderas amplias y cintura muy estrecha, para lo que fue necesario la utilización del corsé.

Sin embargo, la vestimenta de la realeza cada vez se parecía más al atuendo de las mujeres del resto de clases sociales, por lo que dejará de tener sentido utilizarla como referencia para la indumentaria de las imágenes de la Virgen. Se imitarán algunos elementos concretos como la forma recta de las faldas, que se tradujo en un estrechamiento de las sayas, y de la reina Victoria Eugenia el gusto por las joyas y la disposición de los mantos en los retratos de corte que se encuentran colocados hacia un lado, como pueden verse también en los primeros besamanos de la Esperanza de Triana y de la Macarena de la década de los treinta. En 1921 se coloca a la Virgen del Rosario de Montesión un tocado de gasa o tul muy enjoyado con perlas [Fig. 80], muy en consonancia con la moda de la *Belle Époque* utilizada por la reina Victoria Eugenia [Fig. 81] (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 172).

Del mismo modo, Rodríguez Ojeda reinterpreta el luto femenino de la época para ataviar a la Esperanza Macarena en las exequias por la muerte de un gran benefactor de la misma, el torero Joselito el Gallo en 1920 [Fig. 82 y 83].

En esta ocasión, Juan Manuel podría haber recurrido a la indumentaria lúgubre con las que se vestía a las dolorosas en el siglo XIX y con la que él mismo conoció a la Macarena antes de iniciarse como vestidor con tan sólo 16 años. Sin embargo, optó por vestirla al modo que lo hacían las damas de la época [...] el empleo del crespón y de telas sin brillo, la ausencia de ornamentos, el empleo de puntillas en los puños y cuellos cerrados y sobre todo en el recurso del velo “a la americana” (descubriendo la cara) que solía lucirse sobre la característica capota, enmarcando el rostro en forma cuadrangular. Completaban aquella imagen la preseña de oro, cuya ejecución fue posible gracias a la donación y corridas benéficas de Joselito, y el pañuelo regalado por el padre del difunto, “el señor Fernando”, a su regreso de América (León, 2016).



Figura 80: Las imágenes fueron enjoyadas siguiendo los dictámenes de la moda del momento, como muestra esta fotografía de la Virgen del Rosario.





Figura 81: La reina Victoria Eugenia luciendo alguna de las joyas denominadas “de pasar”, como la tiara conocida como “la buena” o los pendientes y el collar de diamantes de chatones.





Figura 82: La Esperanza Macarena ataviada de luto para el funeral del torero y benefactor de la hermandad Joselito "el Gallo".



Figura 83: María Cristina de Habsburgo y Lorena con su hijo, el futuro rey Alfonso XIII. Viste de luto por la muerte de su marido Alfonso XII.

A principios del siglo XX apareció la vestimenta de hebrea, inspirada en pinturas y tallas barrocas que pretendía reinterpretar la imagen de la Virgen con los ropajes utilizados por las mujeres hebreas de su época, representándola con manto azul y túnica color jacinto con tocado blanco y sin corona de realeza. Este atuendo puede estar ligado a la corriente artística del historicismo, en la que se busca en la historia para hacer nuevas creaciones a partir de estilos artísticos anteriores. Precisamente el auge vivido en la década de los veinte por los preparativos de la Exposición Iberoamericana nombrada anteriormente provocó una renovación estilística en las hermandades sevillanas, que comenzaron a encargarse obras de marcado carácter regionalista, lo que tuvo en muchas ocasiones como consecuencia la pérdida de grandes muestras del bordado romántico.



## III.6. ENTRE EL CONTINUISMO Y LA INNOVACIÓN: DE LA POSGUERRA AL SIGLO XXI

Con la II República y la posterior Dictadura el atuendo de las dolorosas no tuvo un modelo en las vestimentas de la corte, y la moda femenina de esta época no entraba dentro de los cánones establecidos por el decoro con el que debía vestirse a las imágenes sagradas, lo que produjo una ruptura con la moda que se ha mantenido hasta la actualidad.

El siglo XX supuso para la mujer la liberación del corsé, así como la búsqueda de la verticalidad y la línea recta, introduciendo poco a poco un patronaje que no acentuaba la silueta femenina, sino que más bien la ocultaba. Sánchez, Bejarano y Romanov (2015: 168) exponen que tan solo algunos ejemplos pueden hacer referencia a la moda femenina del momento, como el *refregador*<sup>32</sup> de la Esperanza de Triana [Fig. 84], creado a mediados de los cuarenta por su vestidor Fernando Morillo Lasso, que puede estar inspirado en los drapeados utilizados por las estrellas de cine de los años cuarenta [Fig. 85] (Sánchez Rico, 2019: 178-179).

La irrupción del siglo XX va a ser la época dorada de las Dolorosas, que van a sustituir en estos momentos en importancia devocional a las Glorias, debido al auge y la fama que adquiere el paso de palio como rasgo diferencial de la Semana Santa sevillana, desapareciendo la casi totalidad de los calvarios y los stábat mater en pro de la creación de este tipo de pasos (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 166).

La confección de los tocados puede considerarse desde este momento auténticas creaciones artísticas que completan la iconografía de la imagen de vestir tal y como la entendemos en la actualidad, tomando un gran auge la labor del vestidor, que culmina el trabajo del imaginero, y del que se conocerán sus nombres y biografías debido al reconocimiento que adquieren las imágenes a las que visten. Debido a la importancia de esta figura, los ejemplos más destacados de su trayectoria serán recogidos más adelante.

En este período se tomaron referentes de la pintura del Siglo de Oro, de la moda, del cine o de las Vírgenes de Gloria, de las que se utilizó el manto recogido bajo los brazos o la disposición terciada, signo de la virginidad de María.

---

<sup>32</sup> Toma su nombre del utensilio empleado para lavar la ropa a mano por la semejanza que tiene su morfología escalonada con los pliegues equidistantes realizados con la tela.



Figura 84: La Esperanza de Triana luciendo uno de sus tocados más icónicos, el *refregador*, realizado con una tela con mucho brillo dispuesta en pliegues equidistantes que van de hombro a hombro formando una curva en el pecho.





Figura 85: Sesión fotográfica de Rita Hayworth.

Merece una mención especial la similitud entre algunas fotografías de dolorosa y de cantantes de copla a partir de la década de 1950. La imagen de la Virgen de las Angustias de la hermandad de los Gitanos portando solo una mantilla que envuelve su rostro es una de las primeras fotografías de estudio de este tipo [Fig. 86], siendo más tarde popularizada y repetida en otras hermandades. Es un canon que guarda muchas semejanzas con las instantáneas tomadas a reconocidas intérpretes de la denominada “canción española”, en las que utilizan la mantilla de la manera típica en el atuendo costumbrista [Fig. 87]. Esta asimilación conllevó a otros retratos de Virgen dejando a la vista el pelo recogido en un moño y enjovada con unos grandes pendientes, a semejanza de dichas cantantes [Fig. 88]. Fueron fotografías muy extendidas como estampas, pero esta vestimenta no fue utilizada para presentar a la Virgen a los fieles en su altar o paso procesional.



Figura 86: La Virgen de las Angustias fotografiada por Haretón a principios de 1950.



Figura 87: Instantánea de la cantante Juanita Reina de mantilla.



Figura 88: Virgen de la Esperanza de la hermandad de la Trinidad aderezada con grandes pendientes.

A pesar de la escasez vivida en la posguerra, las imágenes siguieron siendo presentadas en todo su esplendor e incluso recibieron donaciones con lo poco que cada persona pudiera reunir. Sin embargo, la falta de medios hizo que las piezas que se iban deteriorando no pudieran ser repuestas o reparadas, lo que tuvo una gran repercusión en el patrimonio textil dentro de las hermandades. A ello hay que sumar que a partir de los años 60, con las disposiciones del Concilio Vaticano II, las imágenes de la Virgen fueron despojadas de la mayoría de sus joyas, buscando la sencillez promulgada en dicho Concilio. Esto incentivó que parte del patrimonio histórico atesorado por las hermandades, sobre todo las joyas y textiles bordados, no fueran valorados suficientemente por su falta

de uso y pérdida de significado, con el consecuente deterioro de las distintas piezas. Por lo general se conservaron las mejores prendas del ajuar de las imágenes, normalmente reservadas para la salida procesional o los cultos, pero en distintas fotografías se comprueba que poco a poco se introducen elementos fabricados con fibra sintética y de menor calidad a los utilizados hasta el momento.



Figura 89: Pepe Garduño retocando la vestimenta de la Esperanza Macarena en la década de los 90. Ante la falta de referentes en la corte, esta imagen es tomada como modelo en la vestimenta de otras dolorosas.

Entre los años sesenta y ochenta se define la denominada “vestimenta clásica sevillana” por el vestidor Pepe Garduño siendo la Esperanza Macarena el principal exponente de la misma [Fig. 89]. Se extenderá incluso más allá de las fronteras de Andalucía para uniformar las indumentarias de todas las dolorosas:

[...] en las que se adocena el gusto, se pierde la naturalidad y la unción de la imagen, primando la artificiosa labor del vestidor que ya no resalta los valores plásticos de las mismas, sino que a veces las envaran en un milimétrico juego de pliegues y rizos artificiosos que las distancian del buen gusto que siempre caracterizó este arte [...] (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 175).

Precisamente en los años 80 fue cuando se ataviaron de manera más exuberante, con grandes volúmenes en las disposiciones de los mantos y los tocados, lo que pudo ser el reflejo de los gustos propios de la moda de esta década, marcada por la extravagancia y el exceso. Esto tuvo en algunas ocasiones una repercusión negativa, ya que conllevó

vó a la pérdida de las proporciones y se desvirtuó la imagen-ícono que existía hasta el momento, teniendo como resultado una estampa tendente a la exageración. Además, se popularizó el uso de tejidos muy brillantes para la realización de los tocados en consonancia a los utilizados en la moda, que en algunas ocasiones eran profusamente enriquecidos con bordados y lentejuelas, como en el caso de los utilizados por Fernando Morillo para la Esperanza de Triana.

Tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 se inicia la denominada transición española, en la que se trató de modernizar el país y actualizarlo conforme al avance de los demás países europeos. En este período “habían surgido grupos que reivindicaban el regionalismo andaluz y el estudio serio, argumentado y documentado de nuestra historia y tradiciones” (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 359).

El aumento de la formación reglada en los 80 y 90, unido a las publicaciones de revistas y coleccionables de periódicos, suscitó una búsqueda en el pasado cofrade apoyado en el estudio de fotografías y grabados antiguos. Este interés, en el mundo de las vestimentas, propició que se empezara a poner en cuestión los atavíos “garduñescos”, también denominados “clásicos sevillanos”, que habían homogeneizado a todas las imágenes marianas en las últimas décadas. Al mismo tiempo se buscaron prendas de una mayor calidad, recuperando elementos textiles antiguos como encajes o ropajes que estaban guardados sin utilizarse por ser “viejos” o estar “estropeados”. Con ello, comenzó también a surgir la necesidad de restaurar y conservar todo el patrimonio atesorado por las hermandades.

A todo este movimiento hay que sumar el fenómeno de internet, en el que proliferaron blogs en los que se comentaban y debatían todos los aspectos de las cofradías, incluidas las vestimentas. El uso de estos portales ha ido evolucionando hasta nuestros días con las redes sociales que, junto con los avances tecnológicos que se han producido en la fotografía, constituyen los elementos que más han facilitado la difusión del género de las vestimentas recientemente.

La búsqueda en el pasado provocó el planteamiento de lo que era considerado como tradicional, inamovible e inalterable, comprobando que su corta vida de apenas unas décadas estaba precedida por siglos de una evolución constante en la que se habían realizado estampas dignas de ser rescatadas del olvido. Estas recuperaciones se han venido a llamar *revival*, “la mirada al pasado que se hace desde el mundo del arte hacia estilos de épocas anteriores para revalorizarlos, entender las claves que los hicieron posibles y reproducirlos con más o menos fidelidad [...]” (Sánchez, Bejarano y Romanov, 2015: 385). Podría compararse con los historicismos que caracterizaron la década de



1920, ya que en ambos casos se interpretaba un estilo artístico anterior con un lenguaje actual. Sin embargo, el revival normalmente se caracteriza por la búsqueda del máximo parecido posible del modelo más que de una reinterpretación, adaptándolo a la fisonomía actual del icono mariano para no causar demasiada confusión en los fieles.

A principios de los noventa algunas hermandades buscaron en su pasado, normalmente de forma esporádica en momentos puntuales, para rescatar alguna impronta. Es el caso de la Virgen del Rosario de Montesión, que en el Rosario de la Aurora de 1994 recuperó los modelos propios del siglo XVIII o en la vestimenta Habsburgo recuperada para el mes de los difuntos de 2008 para la misma imagen [Fig. 90]. Varios ejemplos de este tipo se han podido ver en los últimos años en hermandades como las Aguas, los Gitanos o la Esperanza de Triana.

Figura 90: Recreación del luto de los Habsburgo con prendas actuales de la Virgen del Rosario de Montesión. Esta imagen fue una de las primeras en recuperar estampas del pasado.



El hecho de poder reproducir vestimentas antiguas, pero también realizar nuevas aportaciones es quizás lo más destacable del panorama actual, en el que los nuevos vestidores se caracterizan por la versatilidad a la hora de realizar sus funciones siempre haciendo reconocible su labor. En la misma línea, se opta tanto por la recuperación de las prendas históricas con su restauración como por la creación de nuevas piezas que aumenten el ajuar de las imágenes. Este fenómeno también se está viviendo con la recuperación y aumento progresivo del enajamiento.



Figura 91: Antonio Bejarano ha conseguido crear el estilo perfecto para reforzar el carácter contemporáneo de la Virgen de las Tristezas, siendo copiado en otras imágenes.

Precisamente esta dualidad es la que se vive hoy en día, conviviendo imágenes que siguen utilizando los modelos creados por Garduño para la Macarena a finales del siglo XX con aquellas que han recuperado o creado estilos totalmente opuestos. En la actualidad, se vive un momento álgido en la vestimenta mariana, con grandes profesionales entre los que destaca el buen hacer a la hora de presentar a las imágenes a sus devotos, ya que prima dotarlas de personalidad a la imitación de un modelo ajeno. Prueba de ello es la creación de Antonio Bejarano de un tocado totalmente suelto y asimétrico para la Virgen de las Tristezas de la hermandad de la Vera Cruz [Fig. 91], con el que ha potenciado el giro de la misma y ha resaltado los valores contemporáneos de la escultura, que se veían enmascarados en las vestimentas más rígidas.

Sin embargo, se ha comprobado que en otras imágenes esta tipología de tocado no tiene un resultado tan satisfactorio como era de esperar, lo que redundaría en la importancia de buscar la personalidad propia, que en ocasiones se encuentra revisando el archivo gráfico de la propia hermandad y recuperando estilos utilizados anteriormente, como es el caso de la Esperanza de Triana. Como exponen José Muñoz Moreno y Manuel Jesús Trujillo López (Islapasión, 2014) “Se está evolucionando desevolucionando” un resumen del estado actual de este arte efímero en el que las nuevas creaciones están direccionadas en su mayoría en recuperar estilos pasados.

Prueba de la magnitud e importancia que ha adquirido esta actividad en la actualidad es el reportaje *El arte de vestir a la Esperanza* (Blanco, 2020) dedicado a la indumentaria de la Esperanza de Triana en la revista de moda *Vogue* con fotografías tomadas por Txema Yeste dentro de su proyecto de documentación de trajes regionales y folclore español.



**INDUMENTARIA FEMENINA**



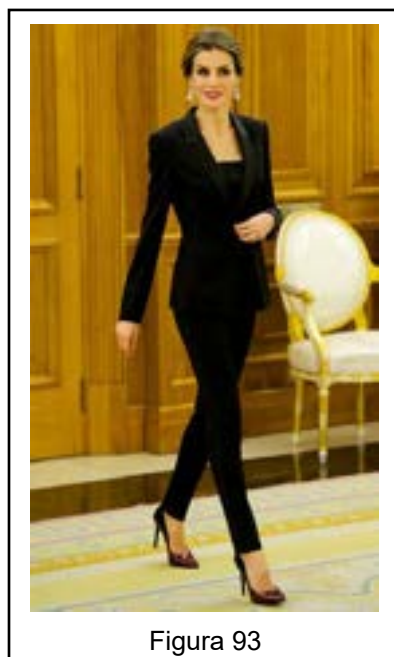
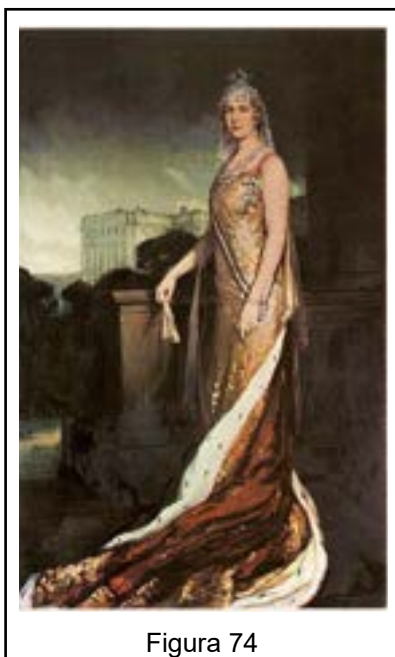
**S. XVII      S. XVIII      S. XIX      S. XX**



**INDUMENTARIA DE LAS VÍRGENES DOLOROSAS EN SEVILLA**



**INDUMENTARIA FEMENINA**



**S. XX**

**S.XXI**



**INDUMENTARIA DE LAS VÍRGENES DOLOROSAS EN SEVILLA**

Tabla 3: Línea del tiempo que refleja la evolución y cambios en la moda femenina y el desarrollo de la vestimenta de las imágenes marianas dolorosas de Sevilla.



## **IV. ARTÍFICES PARA LA CUSTODIA, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN DEL ATAVÍO**

Anónimos, aunque de sobra conocidos, los vestidores se han convertido en muchas ocasiones en auténticos impulsores de estilos en cada una de las cofradías sevillanas.

(Geniz, 2002).







La evolución en el vestir de las dolorosas tiene como resultado una concepción artística de la vestimenta de las imágenes, cuyo principal protagonista es su artífice, que selecciona los elementos y los combina sobre la propia imagen creando una infinidad de posibles resultados.

Normalmente las prendas con las que serán revestidas las imágenes son escogidas por el equipo de priostía, que mantiene y cuida el patrimonio de la hermandad; y preparadas con antelación en su limpieza y planchado por las camareras, mujeres designadas por la corporación para el cuidado y arreglo de las prendas íntimas de la Virgen.

No obstante, la figura principal es el vestidor, ya que es la persona encargada del arreglo de las imágenes de candelero. Tiene tanta importancia porque es el responsable de que las dolorosas tengan una correcta presentación para la veneración de los fieles. Además, su labor ha alcanzado un alto componente artístico, por lo que dichos cambios de atuendo se pueden llegar a reconocer como auténticas creaciones.

Este proceso lleva unas secuencias implícitas y perfectamente ordenadas. Desde los días previos se prepara con esmero todas las prendas del ajuar y se piensa cómo se quiere exornar a la imagen, siempre en relación con la función religiosa o el calendario y no de forma caprichosa, para que todo esté en las condiciones óptimas y poder desarrollar la labor.

En el desarrollo del acto intervienen de forma paralela otros aspectos implícitos que es necesario reseñar para completar el registro completo, ya que no solo se produce el cambio de vestimenta, sino que también se desarrollan momentos de convivencia en torno a la Virgen, se reza, se da las gracias, se recuerdan anécdotas de los que ya no están... Es el momento en el que la divinidad se hace más humana, pero solo para el grupo escogido al que se le permite presenciarlo.



## **IV.1. PRIOSTES, CAMARERAS Y VESTIDORES: GARANTES DEL BUEN HACER**

Las responsabilidades y cometidos de cada una de las figuras implicadas en la actividad están perfectamente definidas:

### **Los priostes**

Pertenecen a la junta de gobierno de cada hermandad ocupando este puesto durante los años especificados por cada regla. Son en su mayoría hombres, salvaguardando excepciones como María Jesús Pozo Morón que lo ostenta desde 1995 en la hermandad de las Penas de San Vicente o María del Carmen Escarraza García, en la hermandad de la Esperanza de Triana desde 2019.

La RAE los define como “mayordomo de una hermandad o cofradía”, mientras que la segunda acepción de mayordomo indica que es el “oficial que se nombra en las congregaciones o cofradías para que atienda a los gastos y al cuidado y gobierno de las funciones”.

En Sevilla, los priostes son los encargados del cuidado, mantenimiento y limpieza de todos los bienes muebles que posee la hermandad. Además, entre sus ocupaciones se encuentran el exorno y cuidado de los altares, así como del montaje y desmontaje de los aparatos de culto y los pasos procesionales. Normalmente están respaldados por el equipo de priostía, grupos de trabajo conformados por distinto número de hermanos comandados por el prioste a los que, además, suelen sumarse otras personas en momentos puntuales donde se necesite la implicación de más personas debido a la envergadura de trabajo.

Se encargan de tomar las decisiones sobre qué elementos se utilizan en cada culto y, por tanto, también qué prendas del ajuar serán las que lleve la Virgen para cada momento del año como son la saya, manto, toca de sobremanto, tocado, corona y joyas. En este cometido en algunas ocasiones es apoyado por la opinión del vestidor, con el fin de elegir las prendas que más le favorezcan a la imagen por su fisonomía o por el estilo concreto que se quiera conseguir en el resultado final.

Manuel Antonio Ruiz Verdejo, prioste segundo de la hermandad del Museo en 2017, especifica en una entrevista (Ruso, 2017) que para la elección de las piezas con las que se vestirá la Virgen realiza una labor de documentación en los anales de la hermandad o combina las prendas del ajuar hasta encontrar las que mejor vayan para la ocasión. Este trabajo de revisión de los documentos y archivos fotográficos es esencial en las ocasiones en las que se pretende realizar recreaciones de estampas antiguas en las que las imágenes presentan una estética que se quiere reproducir en la actualidad, para lo que se utilizan las mismas prendas o, en su defecto, las más parecidas.

En muchas ocasiones es necesario pedir préstamos de algunos enseres a otras hermandades bien por la carencia de estos, como el manto de salida bordado utilizado por la Virgen de las Tristezas en el besamanos del año 2011 (Pasión en Sevilla, 2011); por algún otro vínculo entre las hermandades, como la Virgen del Rosario del Polígono de San Pablo que pidió prestado para su primera salida procesional uno de los mantos de salida a la Esperanza Macarena por ser su hermandad madrina (Bandera, 2008); o incluso porque pertenecieran en el pasado a la hermandad y quiera recrearse una estampa antigua, como el reciente caso de la corona que actualmente pertenece a la Virgen de las Angustias de la hermandad de los Gitanos que ha sido utilizada por la Esperanza de Triana en el triduo de rogativas por las víctimas del Covid-19 en 2020 (Esperanza de Triana, 2020). En estos casos, es necesario que el prioste tenga conocimiento no solo de los enseres de la hermandad, sino que también sea capaz de localizar aquellos que necesite en otras corporaciones. En muchas de estas ocasiones juega un papel importante el vestidor, ya que si se encarga de ataviar a distintas imágenes puede favorecer la cesión de piezas en momentos puntuales.

Por otro lado, cabe destacar que, al ser los encargados del montaje de altares y palio, también deben coordinar todos los movimientos y traslados necesarios de las imágenes. Para realizarlos pueden utilizarse superficies con rodamientos que sirvan de apoyo al traslado o bien realizarlos manualmente entre una o varias personas.

En estos momentos de alta presencia de noticias relacionadas con la difusión y discusión en torno a la publicación de cultos en redes sociales y portales de noticias propias, es relevante la etapa de apertura de ciertos ritos que antes estaban relegados solo a unos pocos hermanos. Poco a poco asistimos a la presencia de fotografías y videos que immortalizan dichos momentos. En la cuenta de *Youtube* de la hermandad de la Redención (Redención, 2016) se encuentra un vídeo realizado con la técnica *time-lapse* del montaje del altar de cultos, donde se puede apreciar en los primeros 10 segundos como son bajadas del altar las imágenes de la Magdalena y San Juan colocándose una persona por detrás y sosteniéndola por la cintura para bajarla hacia el suelo, donde la



recoge otra persona, trasladándose posteriormente tumbada de manera manual entre ambos: una por la peana y otra por la parte superior. En otro vídeo de la hermandad del Baratillo (Baratillo, 2018) se muestra la subida al paso de la Virgen de la Piedad en un acto público donde la imagen es trasladada manualmente en unas pequeñas andas hasta el paso, donde esperan subidas cuatro personas que la cogen por dichas andas cuando es levantada. En la hermandad del Valle también se sirven de unas pequeñas andas para trasladar a la imagen a hombros por cuatro hermanos hasta el altar de cultos. Sin embargo, para la subida y bajada al altar la imagen es cogida manualmente por una pequeña peana y se deposita en la base de un sistema mecánico que eleva a la Virgen hasta la parte superior del altar (Vilas, 2013).

### Las camareras

Si bien el prioste tiene que pertenecer a la junta de gobierno de cada hermandad para recibir dicho nombre, las camareras no tienen necesariamente que pertenecer a la directiva, siendo designadas por esta o por costumbre de herencia familiar. En algunas hermandades este cargo es asignado por un tiempo determinado, como en el caso de la hermandad de la Amargura donde se renuevan cada tres años (Gallardo, 2019); mientras que en otros casos se ostenta de por vida, por ejemplo en la Macarena donde si bien el puesto de camarera primera lo ocupa la mujer del hermano mayor, el de camarera de honor lo tiene asignado de manera vitalicia María Isabel Gil Delgado (La Pasión 20 TV, 2013).

La tercera acepción que da la RAE para camarera es la “persona, generalmente una mujer, que tiene a su cargo cuidar el altar y las imágenes en las cofradías o hermandades religiosas”. Sus funciones se asemejan a las de cuidar el ajuar y vestir a la reina, desempeñadas hasta el siglo XX por la camarera mayor y las ayudas de cámara de la casa real española. En el caso concreto de las imágenes marianas, normalmente habrá una figura independiente dedicada a la vestimenta de la Virgen, por lo que las camareras se ocuparan de la limpieza y planchado de la ropa interior, en muchas ocasiones en sus propios domicilios, y de mantener ordenado y cuidado el resto de enseres como pañuelos, encajes y telas para el tocado. Por tanto, son las que ejercen la labor de custodias del ajuar, encargándose en muchas ocasiones incluso de realizar pequeñas operaciones de costura y reparaciones para el correcto mantenimiento de las prendas de manera que puedan continuar en uso.

#### IV. ARTÍFICES PARA LA CUSTODIA, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN DEL ATAVÍO

Es habitual que este grupo de mujeres sea también las que se encarguen de desvestir a la Virgen en cada cambio, de mudarle<sup>33</sup> la ropa interior varias veces al año y de peinarla en el caso de que porten peluca. En determinados casos como en la Esperanza Macarena las monjas de la congregación de las Hermanas de la Cruz son las que peinan y cambian dos veces en el año la ropa interior de la Virgen, previamente preparada por las camareras (La Pasión 20TV, 2013).

Las camareras ejercen de mediadoras entre la Virgen y los devotos cuando entregan peticiones u objetos para que la imagen los lleve, normalmente colocados bajo la enagua, y los bendiga. En otros casos las camareras son las que disponen pañuelos colgados en la parte trasera de las enaguas para entregarlos a los fieles que lo soliciten, como en el caso de la Virgen de la Salud de San Gonzalo.

Muchos medios de comunicación se han interesado por este colectivo, pero normalmente se acercan superficialmente a la manera en la que realizan su labor, siempre envolviéndola en un halo de misterio y devoción y centrándose en aspectos más cercanos al ámbito de las creencias y sentimientos. En estas entrevistas coinciden en sentirse unas afortunadas por realizar estas tareas, como expone la camarera de la Esperanza Macarena María Isabel Gil-Delgado, entendiendo el cargo como un privilegio “que la Virgen ha querido darle” y pretende corresponderle intentando que siempre tenga lo mejor, comparándolo con el cariño que tienen los hijos hacia las madres (La Pasión 20TV, 2013).

Se trata, por tanto, del círculo de personas más cercano a la Virgen y, como tal, son las que mejor deberían conocerla internamente ya que son las que se encargan de su mantenimiento y aseo. Sin embargo, esto no siempre se corresponde con la realidad ya que normalmente prima el valor devocional y en muchos casos ver a la imagen sin ropa no es del agrado de las mujeres encomendadas en estas labores, en un acto de respeto y pudor por verla “desnuda”. Esto, por tanto, dificulta que puedan dar la voz de alarma para tomar las acciones oportunas si existe algún problema relacionado con la conservación de la imagen, pudiendo desembocar en situaciones de riesgo que podrían evitarse de manera sencilla si se hubiera actuado a tiempo. Son una pieza clave ya que son las encargadas de la manipulación, por lo que es un grupo que se debería tener en cuenta para su formación en el ámbito del mantenimiento y conservación preventiva. Hay que valorar su actividad altruista, por lo que se debe facilitar su trabajo y no entorpecerlo, para lo que es necesario adaptar las medidas de conservación a cada caso particular.

---

<sup>33</sup> En este caso debe entenderse según la novena acepción de la RAE para la palabra mudar: “Ponerse otra ropa o vestido, dejando el que antes se llevaba puesto”.

En estos grupos se suele transmitir el conocimiento por vía oral, siendo las camareras que ya pertenecen al grupo las que aleccionan a las nuevas que entran a formar parte del mismo, instruyéndolas en las labores del aseo y almacenaje de las prendas y en cómo cooperar y ayudar al vestidor. En algunas ocasiones, esta colaboración las lleva incluso a facilitarle el trabajo hasta el punto de colocar la saya, de manera que el vestidor pueda empezar directamente con el tocado. Mariángeles Matilde, camarera de la Virgen de las Aguas de la hermandad del Museo, expone que la primera vez que fue a ayudar a los vestidores dándole alfileres vio cosas en las que podía aportar, por lo que estos la invitaron a seguir trabajando con ellos en los sucesivos cambios (Ruso, 2017).

### El vestidor

El vestidor es la persona encargada de colocar las distintas prendas exteriores del ajuar a las imágenes de la Virgen, entre las que se encuentran la saya, tocado, toca de sobremanto, corona y joyas.

De entre todas ellas, podríamos destacar el tocado como la más definitoria de esta labor y, por tanto, más reconocida por su alto componente artístico. El hecho de que pueda ser realizado con una gran variedad de materiales (blondas de encaje, mantillas, tules, brocados, rasos, telas bordadas, sedas, etc.) sumado a que ofrecen una gran versatilidad al vestidor para ser dispuestos de formas muy diversas, es lo que ha propiciado que este proceso de la vestimenta sea el que más se identifique con su trabajo. Las distintas formas en las que podemos encontrar estos tocados se han venido a denominar “estilos”, relacionándose algunos directamente con la imagen para la que fue creada por la simbiosis lograda entre ambos mientras que otros se asocian directamente al creador por seguir una línea marcada en su forma de trabajar.

En el pasado esta labor la desempeñaban sacristanes, ermitaños o santeros vinculados a los ritos y normas de la Iglesia, pero en torno al siglo XX comenzaron a realizarla personas vinculadas al mundo artístico como bordadores, sastres... Hoy día sigue estando asociada en algunos casos con otros ambientes artísticos como en el caso de los diseñadores, floristas, fotógrafos, etc. Muchos de estos vestidores también han tenido relación con el mundo artístico por los estudios que han cursado.

Cabe destacar en el caso sevillano que la Virgen es vestida desde tiempo ancestral por hombres, lo que se mantiene hasta nuestros días. El vestidor Grande de León opina al respecto que podría ser un trabajo considerado tradicionalmente “de hombres” porque implica la necesidad de una gran fuerza para vestir y asegurar todas las prendas a la

imagen, pero también al machismo que ha imperado en la sociedad a lo largo de la historia (Videoronda, 2020).

Pero es necesario detenerse a comentar el plano social y su repercusión. En la actualidad esto ya no se entiende en una sociedad donde se persigue la igualdad de oportunidades entre sexos, aunque en el sector de las cofradías se percibe cierto inmovilismo a la hora de que las mujeres accedan a ciertas posiciones ocupadas tradicionalmente por hombres. Aunque existen algunas vestidoras a título particular no se tiene constancia de ninguna que desarrolle esta labor para una hermandad sevillana, y mucho menos de manera “profesional”. Sin embargo, en algunas hermandades como el Museo las camareras realizan en ocasiones las labores del vestidor con colaboración externa.

A pesar de la importancia que tienen en cuanto al aspecto final que infieren a la escultura para presentarla a los devotos, todavía hoy en día hay hermandades, o ciertos sectores de estas, que ven este tema como algo secundario y superfluo al que no se debe dar mucha importancia y, por lo tanto, tampoco a los vestidores.

Sánchez Rico, Bejarano y Romanov (2015: 363) argumentan que uno de los posibles motivos para la “marginación” de la figura de los vestidores sea la relación con la homosexualidad que desde el pasado se les ha otorgado en el mundo cofrade<sup>34</sup>. Esto, en la época en la que España estaba sumida en una dictadura, y posteriormente en un período convulso de cambios, era una situación difícil para los vestidores, que trataban de pasar desapercibidos.

Figuras como la de los hermanos Garduño supusieron un avance hacia el reconocimiento por parte de la sociedad de estas personas como fundamentales a la hora de presentar con decoro a una imagen a los fieles, poniendo en valor esta labor. Con la llegada de internet, y los foros, se creó un espacio donde poder debatir sobre las vestimentas con otras personas sin estar condicionados por otros sectores poco o nada interesados en este tema dentro de las hermandades hasta llegar a nuestros días, donde la figura del vestidor, con excepciones, es ampliamente reconocida y se le da la importancia que merece.

Respecto a los gastos o pagos, encomiendas y nombramientos, desafortunadamente conocemos poco de las personas encargadas de estas labores en el pasado. No obs-

---

<sup>34</sup> Andrés Luque Teruel, ha realizado una monografía en 2020 con el título *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico* donde recoge la idea de que el vestidor fue expulsado de la hermandad de la Macarena tras ser denunciado al arzobispado por sus opositores dentro de la propia cofradía por “hacer fiestas con hombres”.



tante, Moreno (1997: 117-118) recoge los gastos efectuados por la hermandad de los Negros de Sevilla para la celebración de la festividad de la Virgen de los Ángeles el 2 de agosto de 1675. Entre ellos, figuran 12 reales destinados a vestir a la Virgen, lo que prueba que ya en esta época existían personas especializadas que eran contratadas para los cultos más importantes, percibiendo por ello una contribución.

A veces, esta labor era realizada por la Camarera, auxiliada por alguna hermana -como se refleja, por ejemplo, en la anotación de gastos del año 31, en que constan 6 y medio reales “*del dulce para la Sra. Camarera cuando se vestía la Imagen*” -, pero casi siempre, tanto en la primera mitad del siglo como, ya más regularmente, en la segunda, la tarea era realizada por un especialista, al que se pagaba por ello, como en Semana Santa. Al igual que en esta, el pago al *vestidor* de la Imagen -en 1720 un tal Francisco Marcelo, y décadas más tarde *Don Antonio* -está documentado muchos años, gratificándosele generalmente con 8 reales (Moreno, 1997: 209).

El asunto económico en la actualidad no está tan claro. En muchas entrevistas los vestidores desvían la atención hacia otros temas o contestan con evasivas cuando son cuestionados por ello, alegando la mayoría que si son imágenes de su devoción no cobran ninguna remuneración por su trabajo. Si hay una opinión generalizada sobre las ayudas que reciben por la movilidad cuando visten imágenes de otros pueblos o provincias.

Como un rockero de gira o un político en campaña, Bejarano ha pasado las últimas semanas viajando por los cuatro puntos cardinales de Andalucía. Un día le llamas y venía de Lucena camino de Tocina. Otro día, salía de Utrera con dirección a Sanlúcar de Barrameda [...] (Correal, 2019).

Sin embargo, algunos vestidores como Antonio Bejarano defienden que es necesario poner en valor esta actividad y que se perciba una cantidad económica como cuando se realiza cualquier otro trabajo:

En las hermandades de cada uno, o por otros motivos, no sólo no se cobra, sino que además como a muchos cofrades nos cuesta el dinero. En mi caso, por supuesto que hay hermandades, las mías, donde no se me ocurre. Otras sí son muy generosas sin necesidad de pedir nada. Pienso que hay que poner en valor la figura del vestidor. [...] Lo que quizá más duele a algunas hermandades, que están formadas por personas evidentemente, es el dinero. Si cobras hasta se te respeta más. Además de gasolina, peaje, parking o gorrilla de turno, se realiza un trabajo que no todo el mundo hace. Suspende o directamente no planteas vacaciones, puentes, etc. Vestir con 50 grados o granizando, con fiebre, luto, etc... ¿Por qué no cobrarlo? (Graso/Magro, 2019)

Tenemos noticia de algunos de los hitos más importantes en la figura del vestidor a partir del siglo XX, coincidiendo con la época en la que comenzamos a conocer más datos tanto personales como profesionales. En gran parte, esto es debido a la gran revolución que supuso la figura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930), que transformó no solo el atuendo de las Dolorosas, sino la Semana Santa al completo realizando una transición entre el estilo post-romántico y el regionalista; Francisco Ponce Redondo comenzó a cambiar el color del manto y la saya de la Virgen según la festividad del año en la que se encontrara; y por último Pepe Garduño creó en 1995-1996 una escuela de vestidores con 20 alumnos ya que quería dignificar la profesión y que no se perdiera.

La nueva saga de vestidores ha aprendido directamente por transmisión oral de los grandes maestros o de manera autodidacta mediante la observación y la práctica, pero en ambos casos es innegable la línea continuista que la mayoría de ellos siguen a la hora de ataviar una imagen. Si tuviéramos que describir en rasgos generales a los vestidores del presente podríamos utilizar la palabra versatilidad ya que, como se desarrolló en el anterior apartado, son capaces de recuperar estilos antiguos de los siglos XVIII o XIX que combinan y actualizan con su toque personal, pero también son capaces de recrear las formas ideadas por los vestidores del siglo XX de manera que el atuendo de la imagen se mantenga inalterable, aunque cambie su artífice.

La figura de los vestidores ha sido poco estudiada y apenas está documentada, teniendo solo algunas investigaciones como el serial publicado por Palomero Páramo (1985) en el periódico ABC sobre la evolución de la vestimenta de las dolorosas; el artículo de Balbuena Arriola, E. J. y otros (2003), donde se aborda el estudio de los nuevos vestidores y la obra de Sánchez Rico, Bejarano Ruiz y Romanov López-Alfonso (2015), donde podemos conocer las grandes aportaciones de los antiguos vestidores. También se pueden destacar otros trabajos monográficos como el de Luque (2009) sobre el bordador y vestidor Juan Manuel Rodríguez Ojeda, el artículo sobre Fernando Morillo de Sánchez de los Reyes (2002), el estudio sobre Antonio Amians de Guevara (2007) y el libro de Carmona (2018) que recoge la trayectoria profesional de Grande de León. La importancia de conocerlos recae en la necesidad de justificar sus aportaciones como creaciones artísticas que configuran un patrimonio vivo que debe ser valorado y conservado, por lo que se incluye a continuación una breve reseña de los más destacados.

## **IV.2. LOS PRINCIPALES VESTIDORES DE LAS IMÁGENES SEVILLANAS Y SUS APORTACIONES MÁS RELEVANTES**

Trataremos en este apartado la relación de los principales artífices y creadores de modelos y patrones en el atavío, que llegan a imponer modas e influencias sobre el resto.

### **Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930)**

Palomero Páramo (1985) y Gabaldón de la Banda (2005) confieren a Rodríguez Ojeda la creación de la proporción del palio sevillano tal y como lo entendemos actualmente y la equiparación en importancia del atuendo que lucen las dolorosas a la propia factura de la talla. Los cambios estilísticos creados en su mayoría para la Esperanza Macarena, que han sido tratados en el apartado de la evolución del atavío mariano, supusieron una gran revolución en su momento que desencadenó el desarrollo de las décadas posteriores.

Como indica Luque Teruel (2009), Rodríguez Ojeda es un hito no solo por la creatividad de sus diseños y la renovación de los bordados sevillanos, sino también por fomentar el carácter efímero de los ajuares de las imágenes, promocionando el cambio de prendas, cambio de uso, reutilización... Hoy en día podemos conocer toda su evolución ya que se encargaba de fotografiar a la Virgen de la Esperanza Macarena cada vez que la vestía de un modo distinto o estrenaba alguna prenda que había diseñado.

Durante su aprendizaje en el taller de bordados de las Hermanas Antúnez, Juan Manuel se familiarizó con las prendas ejecutadas y desarrolló la capacidad para vestir vírgenes. Fue nombrado prioste de la Virgen de la Esperanza Macarena en 1870 y comenzó a vestirla con diecisiete años (Luque Teruel, 2009: 152).

Tradicionalmente se le ha atribuido la creación de la indumentaria de hebrea para la Virgen de la Hiniesta a principios del siglo XX [Fig. 98], aunque otras corrientes afirman lo propio con la Soledad de San Lorenzo o con Muñoz y Pabón en la Virgen del Valle. Tal y como la concebimos hoy en día, para esta vestimenta se eligen prendas sencillas con las que se despoja a la Virgen de todos los atributos de realeza. Está compuesta de saya en tonalidad roja normalmente de terciopelo, manto azul de raso o terciopelo con forro blanco, fajín que suele estar realizado con telas estampadas con rayas y terminado con flecos, tocado para el que se utiliza tul o raso y aro de estrellas.

#### IV. ARTÍFICES PARA LA CUSTODIA, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN DEL ATAVÍO

Su fantasía desbordante le llevó también a vestir a las imágenes procesionales y a crear el tocado de tul en la Macarena y en la Hiniesta. Para ello se inspiró en los modelos de la escuela pictórica sevillana del Barroco y fundamentalmente en los tocados que usan las vírgenes santas de Velázquez y Murillo (Palomero Páramo, 1985) [Fig. 99].



Figura 98: La Virgen de la Hiniesta fue vestida de hebrea por primera vez en la década de los años 20 por Rodríguez Ojeda



Figura 99: *Adoración de los Reyes Magos* [Detalle]. Diego Velázquez, 1619. Museo del Prado, Madrid.



### Antonio Amians y Austria (1842-1933)

Nació en Córdoba, siendo de profesión joyero y diseñador. En Sevilla, vistió las imágenes de la Amargura, Rosario de Montesión, Mayor Dolor y Piedad de la Mortaja (Muñoz Pérez, 2000: 70). Su principal innovación fue la creación del tocado que, aún en la actualidad, utilizan las vírgenes de la Hermandad del Museo [Fig. 100] y la Mortaja.

En 1922 se tomó la iniciativa en la hermandad del Museo de adelantar la estación de penitencia al Lunes Santo y estrenar un nuevo paso de palio para la Virgen de las Aguas, que hasta entonces salía de rodillas con el Cristo. Antonio Amians reformó el tocado de la Virgen y la envolvió en cabeza, hombros y mangas con un velo de tul, inspirándose en la imaginería castellana renacentista (Guevara Pérez, 2007: 451).



Figura 100: La Virgen de las Aguas luciendo el tocado creado para ella por Antonio Amians y al que popularmente se le conoce como “tipo Aguas”.

José Espino Muñoz, apodado “Pepe el de las Salesas”, repitió esta fórmula en la Virgen de la Piedad y las tres Marías de la Sagrada Mortaja, sustituyéndose desde 1939 el tul por el raso (Palomero Páramo, 1985).

### Guillermo Carrasquilla (1882-1956)

Sucesor y sobrino de Ojeda, creó para la Hiniesta el tocado de raso, que se mantuvo, con algunas variantes, hasta que Antonio Fernández le hizo en 1962 el pecho de bullo-

##### José Persio (¿?-1943)

Algunos autores afirmaban que fue el primer vestidor que reclamó un salario por vestir a una imagen, pero existen documentos anteriores, como el expuesto de la hermandad de los Negros, donde se recogen los pagos realizados por algunas hermandades a profesionales por el trabajo de vestir a la imagen. Puede ser que Persio fuera uno de los pocos vestidores de principios del siglo XX que reclamara una compensación por su trabajo y se haya mantenido esta idea hasta que se ha indagado en las fuentes documentales de las hermandades y se han encontrado nuevos datos.

Vestidor de la imagen de la Esperanza de Triana en la década de 1920, es el que le aporta a la Virgen por primera vez un estilo propio. Realizaba tocados rectangulares con telas rígidas y tirantes sin puntillas, blondas o volantes (Palomero Páramo, 1985).

##### Vicente del Río Tejero (1872-1964)



A partir del tocado creado por las camareras de la Virgen del Valle en la década de 1920 con una mantilla que cubría el cuello y el pecho y se pegaba en el hombro opuesto, el vestidor modifica la idea para realizar una propuesta personal para la Virgen de los Dolores de las Penas de San Vicente [Fig. 101]. Con algunas variaciones, esta creación se ha mantenido hasta la actualidad, creando un modelo propio.

Figura 101: María Santísima de los Dolores suele lucir la misma disposición del tocado con pequeñas variantes.

### Manuel Gamero Díaz (1895-1968)

El discípulo de Ojeda transformó el rostrillo rectangular de la Esperanza Macarena en un trapecio [Fig. 102], revolucionando los tocados de las vírgenes sevillanas en la segunda década del siglo XX.

Figura 102: La Esperanza Macarena con un tocado del estilo de Manuel Gamero.



### Juan Pérez Calvo (1898-1977)

Artista, tallista y diseñador que fue el vestidor de las imágenes sevillanas de Dulce Nombre de 1928 hasta 1954, Esperanza Macarena, Piedad y Caridad del Baratillo y Reina de Todos los Santos (Muñoz Pérez, 2000: 70).

En la década de 1930, Juan Pérez Calvo eliminó el turbante de la frente de la Macarena y le coloca el característico “pellizquito”, que acentúa triangularmente la forma del tocado en la frente. Fue el primero que sacó el pelo de una imagen por fuera del tocado, aunque esto en Sevilla no se consagró definitivamente hasta que fue utilizado por José Garduño en la Macarena, Antonio Fernández en la Virgen de Dolores y Misericordia o José Asián con la Virgen del Patrocinio veinticinco años más tarde (Palomero Páramo, 1985).

### Francisco Ponce Redondo (1908-1987)

Fue vestidor de las imágenes de la Soledad de San Lorenzo y la Virgen de la Palma. Introdujo el cambio de las imágenes siguiendo los colores del tiempo litúrgico.



**Fernando Morillo Lasso (1910-2002)**



Figura 103: La Virgen de la Esperanza de Triana adquirirá con Fernando Morillo su sello personal.

Comenzó a vestir a la Esperanza de Triana en 1942, siguiendo las directrices de su antiguo vestidor, pero utilizando pliegues y tablas más sueltas. Fernando Morillo le confirió el sello característico a esta imagen y, por tanto, debe ser considerado como el vestidor que ha configurado el estilo de la Esperanza de Triana, seguido incluso por otras imágenes [Fig. 103].

Sánchez de los Reyes (2002) recoge la evolución de esta efigie mariana durante el transcurso de los años en que Morillo realizó las labores de vestidor. Comenzó por dar forma a la saya, despegándola del candelero y dándole forma de campana, y recogió el manto en la

parte trasera de las caderas de la imagen, con lo que potenció y reforzó la apariencia femenina.

A finales de los cuarenta la Virgen adoptó finalmente la posición de las manos que hoy conocemos: la izquierda muy pegada al cuerpo y la derecha en posición entre oferente y declamatoria, adelantada, mostrando su pañuelo al pueblo.



Revolucionó los tocados rectos, utilizados por todas las dolorosas de la época, cuando comenzó a curvar la parte inferior del pecho mediante ondas que caían del cuello a la cintura. En la segunda mitad de los años cuarenta ideó el *refregador*, realizado sobre el tocado con otra tela con cierto brillo dispuesta en acanaladuras equidistantes.

En los siguientes años aportó una gran amplitud al tocado, manto y pollero y colocó la saya cada vez con mayor ahuecamiento.

En los años setenta Fernando Morillo comenzó a utilizar lentejuelas nacaradas o blancas bordadas a las telas que utilizaba para realizar los tocados, siendo uno de sus rasgos definitorios. En su última etapa lo llevó a su máxima expresión utilizando telas con mucho brillo y aumentando el número de lentejuelas. Además, comenzó a optar por formas redondeadas en la frente y los laterales, que adquieren cierto volumen redondeado, tocado que a nivel popular se denominó como “el de las cocas o coletas” [Fig. 104].



Figura 104: La Esperanza de Triana en su besamanos de 1975 ataviada con el tocado conocido como “de las coletas”.

##### **Francisco Morillo Esteban (1922-2000)**

Fue el vestidor de la Virgen del Dulce Nombre desde 1955 hasta 1997. Aunque siguió la línea de su maestro, Juan Pérez Calvo, se especializó en realizar tocados con blondas a esta imagen (Muñoz Pérez, 2000: 71).

##### **Antonio Garduño (1927-2004)**

Introdujo varias novedades entre las que destacan despejar el rostro de las imágenes y pasar del tocado trapezoidal utilizado por Gamero en la Esperanza Macarena a uno en forma de elipse formado por blondas.

Además, se ocupó del atavío de otras dolorosas sevillanas como la Estrella, Patrocinio, Mayor Dolor y Traspaso, Tristezas, Salud de San Gonzalo y Madre de Dios de la Palma.

Descendió el pollero desde las sienes a los hombros para ganar en monumentalidad y sustituyó el entramado de cuerdas horizontales que iban delante del armazón por nervaduras verticales que dan una mayor elegancia a la caída del manto (Palomero Páramo, 1983: 52-53).

##### **José Garduño Navas (1932-2018)**

Realizó una serie de modificaciones al modelo creado por su hermano Antonio Garduño para la Esperanza Macarena: triplicó el pellizco de la frente, dispuso el tocado por encima del manto creando una especie de ocho y despejó lateralmente el rostro de la Macarena [Fig. 105] (Palomero Páramo, 1985).

Estos cambios crearon una nueva visión de majestuosidad en la imagen que pronto fue copiada por un gran número de dolorosas, emulando el denominado “estilo macareno”, que más bien debería ser llamado “estilo Garduño”. Él mismo reconocía que siempre le gustó innovar, y que algunas de sus creaciones más reconocidas como el pecho en forma de rosa las concibió probando (Piñero, 2018).

Ha sido el vestidor que ha conferido su sello actual a la Esperanza Macarena, alcanzando grandes cotas de perfección en su labor (él mismo bromeaba diciendo que ya que lo iban a copiar otros vestidores, que al menos tuvieran que trabajar), ejerciendo este cargo durante casi cincuenta y siete años en los que la ha vestido para los actos más importantes celebrados en la corporación como la coronación canónica de la Virgen, las

celebraciones del XXV y L aniversario de dicho acto, la concesión de la medalla de la ciudad, el CD aniversario fundacional de la hermandad y la beatificación de Madre María de la Purísima.



Figura 105: La Macarena ha sido, y aún lo es en la actualidad, la imagen referente para muchas dolorosas.

Cuando se jubiló como fotógrafo puso en marcha una escuela de vestidores, a pesar de que se encontró con algunas críticas por parte de otros compañeros. La escuela estuvo en marcha durante dos años con más de veinte alumnos. Tenía un candelero y una Vir-



gen de medio busto largo, para alternar la colocación de mantos con la elaboración de tocados (laestrellaTv, 2016).

En una de sus últimas entrevistas (Piñero, 2018) exponía que el vestidor es el gran olvidado y pocas veces es nombrado o reconocido. Sin embargo, en su caso fue nombrado vestidor de honor en las hermandades de la Macarena y los Negritos, Macareno del año en 2013, Demófilo a la larga trayectoria, Bambalina de plata... Del mismo modo, el 11 de octubre de 2019 tanto él como su hermano fueron homenajeados con la rotulación de los *Jardines Hermanos Garduño*, en el trianero barrio de Santa Cecilia (Comas, 2019).

#### **José Asián (1934-2018)**

Diseñador entre otros proyectos del palio de la Virgen de la Cabeza de la hermandad de las Siete Palabras o el palio de la hermandad de la Carretería. Fue vestidor durante cuarenta años, ataviando a las dos dolorosas de los Servitas, la Virgen del Buen Fin o la Virgen de la Palma de la hermandad del Cristo de Burgos entre muchas otras (Gómez, 2018).

#### **Antonio Fernández Rodríguez (1932-2001)**

Este fotógrafo inmortalizó a numerosas dolorosas a las que él mismo vestía para destacar sus rasgos más favorecedores en sus sesiones fotográficas. Se caracterizó por descotar y descubrir el pelo y las orejas de la Virgen de los Dolores y Misericordia o la Piedad del Baratillo [Fig. 106]. Una de sus grandes innovaciones fue el pecho de bullones<sup>35</sup> que crea en 1962 para la Hiniesta (Palomero Páramo, 1983 y 1985).

---

<sup>35</sup> La RAE define bullón como “Cierta plegado de tela, de forma esférica, usado en las guarniciones de trajes femeninos y en los adornos de tapicería”.



Figura 106: En esta fotografía realizada por Antonio Fernández a la Virgen de la Piedad podemos observar las dos características que distinguen a este vestidor: el pecho de bullones y el despeje del rostro de la imagen, llegando a mostrar el pelo.



##### **José Ramón Paleteiro (1965- )**

Comenzó a vestir con diecisiete años. No ha tenido ningún maestro, aunque sigue a Antonio Garduño. Innova en la utilización de tocados dorados. En su opinión se realizan tocados muy perfectos, apostando él por encajes más sueltos, y desaprueba que el vestidor no tenga devoción a la imagen para realizar su cometido (Balbuena Arriola y otros, 2003: 427).

Ha vivido situaciones en las que la junta le decía cómo debía vestir a la Virgen, mientras que en el momento de la entrevista (Cardenas, 2017) aunaba los cargos de vestidor y prioste en la hermandad de Montesión, por lo que tenía mayor libertad para decidir.

Ha sido uno de los vestidores que comenzó a recuperar estampas del pasado en los llamados *revivals*, recreando estampas del atuendo de luto Habsburgo en la Virgen del Rosario de Montesión en varias ocasiones.

##### **Pedro Luis Bazán Gallego (1971- )**

Comenzó a vestir con diecinueve años. No tuvo maestro, pero admira a José y Antonio Garduño, Guillermo Olivares y Antonio Fernández. Es partidario de vestir a las vírgenes de mayor antigüedad recreando viejos estilos (Balbuena Arriola y otros, 2003: 427). En esta línea, se inspiró en la indumentaria de los siglos pasados para vestir a la Virgen del Sol ya que, a pesar de ser una imagen de reciente factura, la idiosincracia y estética de esta hermandad busca la impronta de los siglos XVII y XVIII.

En la actualidad viste a la Virgen de la Candelaria y a la Virgen de los Desamparados de San Esteban logrando en ambos casos tocados muy favorecedores en los que resalta la belleza de cada imagen.

##### **Mariano Martín Santonja (¿?- )**

De profesión bordador, viste a la Virgen de Regla de la hermandad de los Panaderos y la Virgen de la Encarnación de San Benito, siendo hermano de ambas corporaciones. Comienza como ayudante del vestidor de la Virgen de Regla con diecisiete años y con veintidós la vistió para el paso.

Afirma que la figura del vestidor ha alcanzado demasiado protagonismo y que su labor debería ser más callada. Defiende que debe ser más íntima y no dársele tanta importancia (Delgado, 2018).

Se formó con Francisco Morillo y prefiere la blonda y los tocados de tablas. No se define como innovador (Balbuena Arriola y otros, 2003: 428). Destaca, sobre todo en la Virgen de la Encarnación, por creaciones con pequeñas imperfecciones que en su conjunto pasan desapercibidas y dotan a la vestimenta de gracia y soltura.

### José Antonio Grande de León (1975- )

Vistió su primera Virgen a los 14 años. Es autodidacta y tiene como referencia a Paco Morillo, José y Antonio Garduño y, sobre todo, a Antonio Fernández. Recupera aspectos del siglo XIX: líneas rectas y elegantes, ricos tejidos, austeridad... (Balbuena Arriola y otros, 2003: 428). Destacan algunas aportaciones, o más bien recuperaciones, de textiles antiguos, como es el caso de los vestidos cortesanos utilizados en la Virgen del Socorro de la hermandad del Amor que combina con el uso de tocados sencillos que caen con naturalidad, con blondas de encaje que incluso recorren toda la embocadura de los mantos [Fig. 107].

Carmona (2018) escribe una biografía sobre este vestidor y bordador en la que el también vestidor Pepe Garduño hace hincapié en la capacidad de Grande de León como continuador de estilos, aportando su toque personal pero sin perder la esencia del icono creado para dichas imágenes por vestidores anteriores, contribuyendo así a crear una referencia visual o icono para cada caso. Garduño señala de él como vestidor que sabe adaptarse a las distintas imágenes, sin pretender cambiarlas al completo:



Figura 107: Besamanos a la Virgen del Socorro en el año 2010, utilizando una de las sayas que proceden de la adaptación de un traje cortesano.

#### IV. ARTÍFICES PARA LA CUSTODIA, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN DEL ATAVÍO

Una Virgen debe estar vestida con gusto pero nunca “sosa”, de lo elegante a lo “chabacano” hay un paso. La “gracia” es el camino de la elegancia y la finura. José Antonio es capaz de conseguir eso. Lo considero uno de los mejores vestidores, puede que sea el más completo por la cantidad de estilos que maneja, y sobre todo, porque lo hace siempre bien (Carmona, 2018:10).

Precisamente la seña de identidad de Grande de León es su versatilidad, ya que es capaz de presentar a la Virgen de la Caridad del Baratillo al más puro estilo “garduñesco” y a la vez retrotraer a la estética decimonónica del siglo XIX a la Virgen de la Soledad de San Buenaventura, sin renunciar en ninguno de los casos al virtuosismo logrado mediante el control de todos los detalles, rozando casi la perfección.

Ha recibido diversos galardones y reconocimientos, como la Medalla del Curso de Tomas Sevillanos en 2003, el Giraldillo de Honor en 2004, el Cirio de Honor de la Tertulia Cofrade el Pabilo en 2017 y el primer Alfiler de Plata de Andalucía de la Web cofrade Cinturón de Esparto (Carmona, 2018: 33).

#### **Francisco Carrera Iglesias (1957- )**

En una entrevista realizada por Delgado (2016), Francisco Carrera Iglesias “Paquili” explica que su actual profesión como bordador está ligada a su devoción a la Virgen de los Dolores del Cerro, ya que en el pasado no contaba con un gran ajuar y aprendió a bordar para aumentar los enseres de la imagen. Es el responsable del estilo no solo con el que se atavía a la Virgen, sino de toda la hermandad, ya que bajo su dirección artística se han realizado la mayoría de las piezas con las que cuenta la corporación.

En Sevilla solo viste a la Virgen de los Dolores del Cerro, a la que ha dotado de una gran personalidad. Es partidario de tener devoción a una imagen para poder vestirla.

Para Francisco Carrera el vestidor tiene que saber hacer su labor sin alterar ese componente devocional, por ello lo que no puede hacer un vestidor es que cada vez que el devoto vaya a rezar a su titular la encuentre dispuesta de una manera distinta y no sólo en cuanto al ajuar se refiere, sino incluso buscando otra forma de expresión de la misma. Ese continuo cambio estético puede llevar a la eliminación del referente devocional para el fiel (Balbuena Arriola y otros, 2003: 429).

### Joaquín Gómez Serrano (1976- )

Como vestidor es capaz de potenciar la belleza natural de las imágenes, buscando reforzarla en cada caso de la mejor manera posible, creando estampas con un alto grado de perfección.

Tras años ataviándola, con la Virgen de la Esperanza de la Trinidad ha logrado crear una simbiosis perfecta en la que no se entendería que esta imagen estuviera vestida por otra persona. Es capaz de resaltar su dulzura con tocados de estilo más actual o estampas antiguas, pero siempre con un sello propio que permite que la que destaque sea la escultura.

Desde 2016 es el vestidor en la hermandad de las Siete Palabras, en la que está indagando con distintas colocaciones poco “tradicionales” del manto de la Virgen de los Remedios, buscando potenciar el giro de la misma con cierta naturalidad gracias a la colocación abierta y extendida de los brazos.

Su gran revelación ha sido con la Virgen de la Angustia de la hermandad de los Estudiantes [Fig. 108]. Con esta imagen consigue crear expectación en las redes sociales en cada nuevo cambio de vestimenta, preguntándose los cofrades por qué la hermandad no se había decidido antes a cambiar de vestidor, mostrando estampas de gran belleza.



Figura 108: La Virgen de la Angustia vestida por Joaquín Gómez.



### Antonio Bejarano (¿?-)

En la actualidad trabaja como director y presentador de un programa de radio, aunque en el pasado estuvo relacionado con el mundo de la moda durante más de veinte años tras cursar Publicidad y Marketing. Quizás al tener una vida laboral totalmente diferenciada y, en cierta manera, alejada del mundo cofrade, Bejarano no considera que su actividad como vestidor sea su profesión

Aunque pueda sonar raro, yo no me considero ni me siento vestidor. Ahora mismo disfruto mucho con lo que hago, pero el día que aburra o no me motive o sienta que ha pasado mi momento, lo dejaré. Igual que otros dejaron el sitio, yo lo dejaré sin problema (Graso/Magro, 2019).

Comienza ayudando a Pepe Asián a vestir a las imágenes de la hermandad de los Servitas y a Antonio Fernández en la de las Aguas, y tuvo la oportunidad de ver cómo vestían Paco Morillo y Pepe Garduño, entre otros (Graso/Magro, 2019).

En una entrevista (Pasión en Sevilla, 2014) Bejarano rememora sus inicios como vestidor en la Pastora de Capuchinos, corporación a la que pertenece como hermano, a la que comenzó poniéndole en una ocasión la mantilla para el besamanos, en otra el manto para el paso, en la novena, etc. hasta que las Hermanas de la Cruz dejaron de vestir a la Virgen y él pasó a realizar este cometido de manera continuada. La primera dolorosa que vistió en Sevilla, y sigue haciéndolo en la actualidad, fue la Virgen de los Dolores de San José Obrero.

El reconocimiento del mundo cofrade se produjo cuando comenzó a vestir a la Virgen de las Tristezas de la hermandad de la Vera-Cruz en 2004. Bejarano ha ido evolucionando en esta imagen para crear un estilo propio naturalista, en el que se refuerza el giro y movimiento de la escultura, buscando un efecto pictórico, sobre todo en la disposición de los tocados muy abiertos en el rostro y cruzados y sueltos en el pecho, creando un estilo repetido por otros vestidores [Fig. 109]. Con él, esta imagen ha sido “redescubierta” por los cofrades sevillanos y hoy en día la consideran como una de las mejores imágenes del siglo XX y casualmente, o no, como una de las mejores vestidas en la ciudad.

Antonio Bejarano ha sido el elegido por muchas hermandades en las que sus titulares marianas no estaban correctamente ataviadas para mejorar la manera de presentarlas a los fieles. Con esto, se han producido cambios muy acertados que han permitido potenciar la belleza y calidad de la Virgen de las Angustias de los Gitanos, la Virgen del Valle, la Virgen de Villaviciosa o la Virgen de la Salud de San Gonzalo.



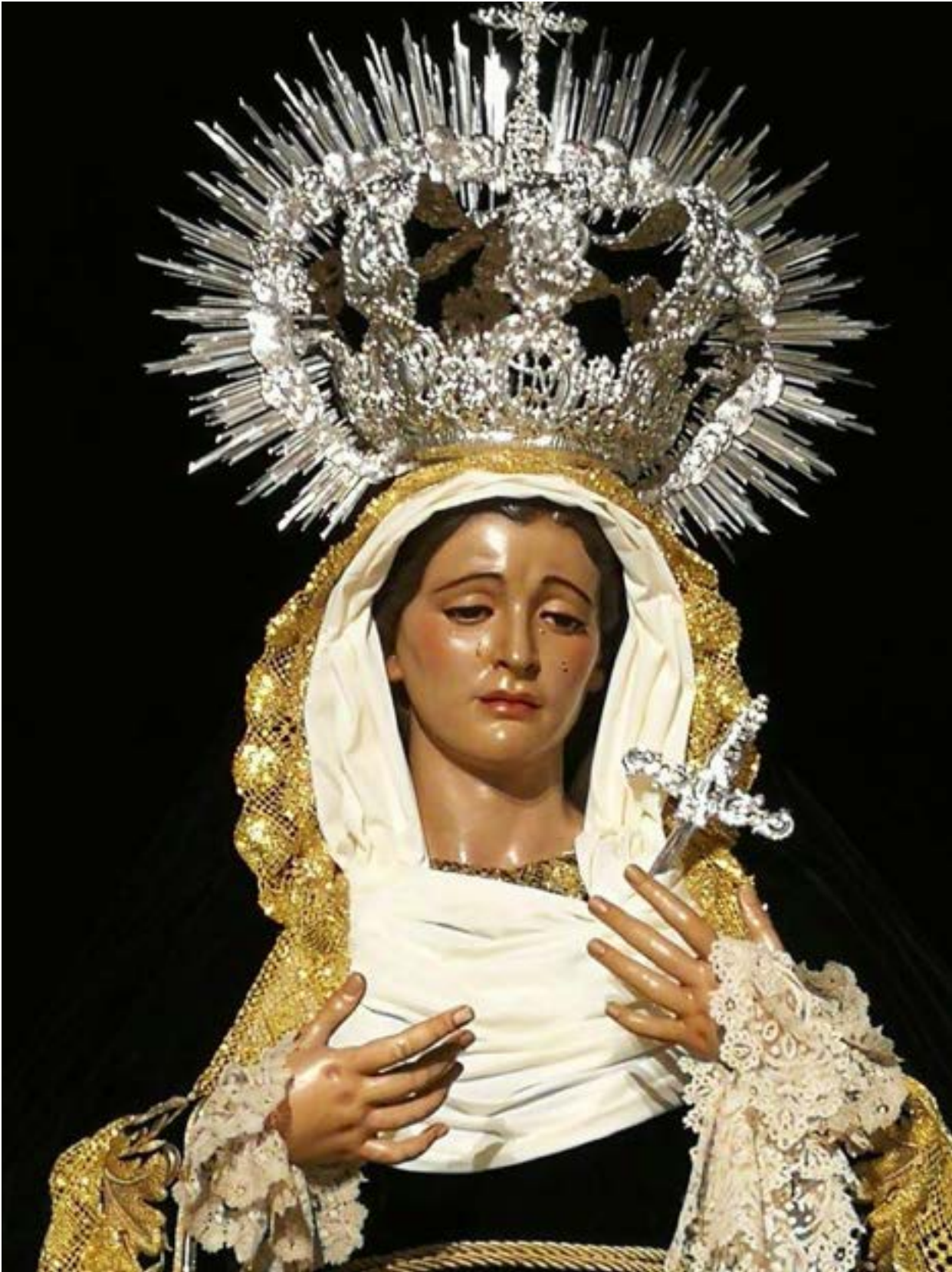


Figura 109: La Virgen de las Tristezas con uno de los característicos tocados creados por Antonio Bejarano para esta imagen.

##### **José Manuel Lozano (¿?-)**

En la figura de este vestidor se manifiesta el traspaso de maestro a discípulo del atavío de imágenes. Aunque no siempre es así, Lozano tomó el relevo de Pepe Garduño en la Virgen de los Ángeles de la hermandad de los Negritos en 2010 y en la Esperanza Macarena en 2015. También es vestidor de la Virgen de la Aurora de la hermandad de la Resurrección desde 2005 y del Rosario del Polígono de San Pablo desde 2008.

Como él mismo expone (Delgado, 2015) su estilo está muy influenciado por Garduño, repitiendo las formas creadas para la Esperanza Macarena donde impera la exuberancia en la anchura y el uso de la blonda de encaje por encima de los tocados de tablas. Sin embargo, se adapta a estilos más sencillos relacionados con hermandades serias como en la Virgen de las Penas de Santa Marta o la Virgen del Sol.

Para mí todo lo antiguo no es bueno, ni todo lo moderno. El volver a siglos pasados depende de la imagen o del estilo de la Hermandad, las hay más serias a las que sí le pega un estilo más antiguo o sobrio. Volver a lo antiguo no es crear, sino copiar porque se está basando en coger fotos pretéritas. Por ejemplo, la Macarena es una dolorosa antigua que actualmente su estilo no es el de aquellos años, ha evolucionado muchísimo (Delgado, 2015).

En esta entrevista, Lozano opina que la recuperación de estilos antiguos no son creaciones sino copias. Reflexionando sobre su trabajo, concretamente el caso de la Esperanza Macarena, podría decirse que también está repitiendo los esquemas creados por Garduño. Este punto es clave para exponer la situación actual, ¿por qué se identifica la copia con los siglos XIX y principios del XX y no con el trabajo de Garduño? Probablemente, la cercanía en el tiempo de este último y el uso y copia de sus creaciones de manera generalizada e ininterrumpida, a veces llegando incluso a desvirtuarlas, ha propiciado que se relacione este estilo con el habitual de las dolorosas sevillanas.

##### **Francisco Javier Hernández Lucas (¿?-)**

Lleva desde 2007 vistiendo a la Esperanza de Triana, creando un equipo con la priostía de la hermandad marcando una línea de trabajo en la que se ha buscado remarcar su estilo como un sello identitario, para lo que se han servido de la inspiración en fotografías antiguas para recrear tocados y disposiciones de sayas y mantos.

En el año 2015 fue galardonado con el premio Semana Santa de Sevilla de las Artes. “El jurado valoró su labor por recuperar la estética tradicional de la dolorosa en su manera de vestir y «devolvernos la Esperanza de los azulejos». Javier Hernández Lucas ha con-

seguido que la Esperanza de Triana se muestre ahora, delante de sus fieles, mejor que nunca” (Pasión en Sevilla, 2017).

Una de las recuperaciones más notables en el atuendo de la imagen es el *refregador* creado por Fernando Morillo, que ha sido puesto de moda y utilizado por muchas dolorosas desde que volvió a lucirlo la Esperanza de Triana. Ligado a la utilización de este tocado se han realizado joyas siguiendo el modelo de las utilizadas por el propio Morillo, como son los broches de esmeraldas que circundan el tocado o los famosos “robavios”.





**V. METODOLOGÍA: ANÁLISIS  
DEL PROCESO DE VESTIMENTA  
Y MATERIALES EMPLEADOS**





En la actualidad el acto de vestir a las imágenes, de manera similar a lo que ha ocurrido con cualquier manifestación del arte contemporáneo, se ha visto influenciada por una pluralidad de condicionantes tanto materiales como inmateriales que revierten en la metodología o proceso de creación seguida por cada artífice. Este no solo busca una nota distintiva e identificadora de su estilo personal, sino que también procura diferenciar el resultado y presentación final de cada imagen otorgándole identidad propia.

Debido a que las esculturas de candelero tienen una estructura interna con una forma más o menos generalizada, como se ha detallado anteriormente, y a que las tipologías de las prendas utilizadas para aderezarlas y sus materiales constitutivos son muy similares entre ellos, se puede distinguir un procedimiento de base que es seguido por cada vestidor a la hora de colocar las distintas piezas. No obstante, este es modificado o complementado por cada uno de ellos para adaptarlo a las distintas circunstancias y en base al carácter propio de cada artífice.

La complejidad de este proceso haría necesario un registro metodológico y que su explicación fuese acompañada de fotografías y planimetrías para transmitirlo correctamente. Sin embargo, como hemos tratado en apartados anteriores, se trata de una actividad que se realiza a puerta cerrada para salvaguardar los valores devocionales, por lo que suele ser de difícil acceso para las personas ajenas al grupo dedicado a esta labor; más aún cuando lo que se pretende es documentarlo gráficamente.

Para solventar esta situación se ha creado un simulacro ilustrativo, utilizando una imagen de 52 cm., obra del escultor Santiago Delgado Carrera que pertenece a una colección particular. El recurso del prototipo como probeta de ensayo es una práctica muy extendida en el campo de la conservación-restauración, que se implementa en esta ocasión para poder documentar todo el proceso técnico y creativo de la vestimenta, donde se muestra desde la estructura interna de la escultura hasta la presentación final, pasando por la disposición de las protecciones, rellenos y ropa interior. Una práctica similar es la que realiza Fernández Merino (2012), documentando en su caso las prendas interiores y las que componen el luto castellano.

Gracias a la amabilidad de Antonio Bejarano y la Real, Ilustre, Antigua y Fervorosa Hermandad de la Santa Cruz y Nuestra Señora del Rosario y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de las Aguas, Nuestra Madre y Señora del Mayor Dolor y María Santísima de Guadalupe de Sevilla, se pudo contemplar este procedimiento en sus dos titulares marianas dolorosas el 9 de marzo de 2016, cuando fueron ataviadas para la salida procesional de la Semana Santa de dicho año. Esta experiencia fue muy enriquecedora, constituyendo en sí misma una fuente indispensable de conocimiento y ha permitido complementar la información derivada de los pocos documentos que tratan sobre este tema en profundidad, como son el capítulo de libro *Sobre la indumentaria de las imágenes de vestir* (Castellano, 2004) y la monografía sobre *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla* (Palomero Páramo, 1983). Además, Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales (2005: 266-272) hacen una breve descripción de todas las piezas que componen el ajuar de las dolorosas.

La suma de experiencias y conversaciones con algunos vestidores como el citado Antonio Bejarano, Antonio Jesús del Castillo, Antonio Sanabria o Blas López ayuda a conocer su metodología, su capacidad para desarrollar trabajos con diversos materiales aportando ideas y usos innovadores, lo que permite distinguir variaciones en el proceso que enriquecen el conocimiento que se tiene acerca del mismo.

Como suele ocurrir en las actividades relacionadas con la herencia cultural, las costumbres y las tradiciones, su desarrollo parte de patrones aprendidos en círculos muy cerrados. El interés de esta investigación persigue precisamente el registro de toda la secuencia, desde su contextualización y justificación pormenorizada.

Si bien los ajuares han podido ser analizados en monografías más o menos especializadas, es necesario realizar un catálogo de los elementos que lo componen desde su funcionalidad antes de meternos de lleno en la dimensión de lo inmaterial, que requiere por nuestra parte una especial atención.

Comenzaremos su descripción e ilustración en el orden cronológico en el que suelen ser colocadas, exponiéndose por tanto desde el interior hacia el exterior los protectores y rellenos, prendas interiores y las piezas que quedan a la vista como son la saya, manto, tocado y atributos iconográficos.

## **V.1. PROCESOS PREVIOS, PROTECTORES, RELLENOS Y PRENDAS INTERIORES**

El proceso de la vestimenta comienza días antes, cuando los priostes de la hermandad eligen las prendas y enseres que van a ser utilizados. Esto lleva implícito la inspección de las piezas con el fin de reparar los posibles daños que puedan tener, como reforzar los mecanismos de cierre o pequeños descosidos. Además, hay determinadas ocasiones en las que se decide superponer joyas a las coronas o puñales, por lo que normalmente necesitan de una preparación previa para unirlos mediante hilos de tanza o alambre.

Por su parte, las camareras también se encargan en los días previos de lavar, planchar y hacer los arreglos necesarios en las prendas interiores. Normalmente las enaguas se suelen cambiar dos veces al año, momentos en los que también se procede a peinar la peluca si cuenta con ella, mientras que los rellenos y vendajes se retiran una vez al año, a no ser que se muevan y necesiten ser revisados en más ocasiones. Estos datos son orientativos, ya que varían en algunas hermandades dependiendo de la disponibilidad de enseres y recursos.

El día que va a realizarse el proceso de la vestimenta, las camareras y priostes disponen las distintas piezas en la sala y, si es necesario, los priostes trasladan la imagen a ella. Normalmente, antes de comenzar se realiza algún rezo tras el cual salen todos los hombres y solo permanecen las camareras y mujeres invitadas para preservar la intimidad de la representación de la Virgen como mujer. Tras la oración, las camareras comienzan a quitar todas las prendas que porta [Fig. 110]. Por lo general, a los hombres no les está permitido de nuevo la entrada hasta que no tenga puesta, al menos, la saya. Sin embargo, en el caso de que sea necesario apretar las articulaciones de los brazos o poner los rellenos puede permitirse la entrada al vestidor o prioste.





Figura 110: Normalmente, las imágenes no suelen ser desvestidas en su totalidad salvo contadas ocasiones. En este caso, se documenta este momento con la obra de Santiago Delgado Carrera para mostrar su morfología.

En primer lugar, se colocan los **protectores** [Fig. 111 y 112] en el caso de contar con ellos. Están realizados a partir de un patrón a la medida del cuerpo, con cuero curtido de grosor medio al que se le añaden varias capas de refuerzo, de manera que proporcionen el grosor y dureza necesarios para que los alfileres no dañen la escultura, y forrados con tela en su interior para evitar que el cuero se adhiera a la policromía. Se dispone un corpiño, normalmente cerrado en la espalda con cuerdas o velcro, con manga a la sisa y que puede llevar añadido un pequeño faldellín o cinturilla para proteger la zona de la cintura y caderas; unos manguitos que protegen la zona de las muñecas; y un gorro o casquete que hace lo propio con la cabeza (Aguu8ilar Jiménez, 2011: 157). Esta prenda se corresponde con lo que en conservación se conoce como “estrato de sacrificio”, material que se interpone entre el bien y otros elementos que puedan dañarlo para que sirva de barrera y pueda sustituirse cuando sea necesario sin menoscabo del estado de la pieza patrimonial. En el año 2004 Antonio Jesús del Castillo desarrolla esta idea como medida preventiva tras la restauración de la Virgen del Subterráneo, que ha ido mejorando en sucesivos trabajos. En tallas antiguas también se pueden encontrar envolturas realizadas con tejidos y cartones que podrían haber sido colocadas con la misma intención de protección.



Figura 111: En este caso, el protector se ha realizado en un tejido de piel sintética forrado. Se constituye de un corpiño abierto en su parte trasera con un faldellín unido en la cintura. Se completa con un casquete adaptado para la cabeza y dos piezas utilizadas al modo de muñequeras.



Figura 112: La finalidad de los protectores es preservar la imagen en las zonas más propensas a sufrir daños por elementos metálicos utilizados en la colocación de las distintas prendas.

A continuación, se disponen los **rellenos** [Fig. 113], que en la época actual pueden ser de diversos materiales: planchas de polietileno o poliestireno; confeccionados previamente como una prenda de tela rellena con guata, muletón o lienzo; sucesivas capas de venda de algodón, etc. Su función es la de crear una capa de amortiguación entre la escultura y los ropajes donde puedan pincharse los alfileres para fijar las distintas prendas, pero también pueden utilizarse para moldear y dar forma a la talla hasta conseguir una mayor semejanza con el cuerpo femenino. Aunque hay algunos vestidores que prescinden de algunos de ellos, lo ideal es que se utilicen en la zona de las muñecas, el torso junto con las caderas y en la cabeza creando una especie de diadema o turbante que puede ser cubierto con un tejido oscuro para asemejarlo a la tonalidad del pelo. El relleno utilizado en la cabeza puede ser colocado antes o después de la peluca [Fig. 114], dependiendo de la necesidad de sujeción de la misma. Se pueden fijar mediante cintas, broches o alfileres.



Figura 113: Debido al pequeño tamaño de esta imagen, se eliminaron los protectores antes de la colocación del relleno con el objetivo de no distorsionar las formas. En este caso, se utilizaron vendas de algodón para el cuerpo, las muñecas y la cabeza, en este último caso tapadas con una tela negra.





Figura 114: Para la fijación de la peluca se utilizaron alfileres y redecillas para el pelo.

Una vez colocados los rellenos las camareras visten a la Virgen con la ropa interior, utilizada para aportar mayor naturalidad en la caída de las posteriores prendas y como sistema de prevención de posibles manchas. Las **enaguas** [Fig. 115] están realizadas en tonalidad blanca o cruda y puede variar entre los tejidos de hilo, algodón o seda, que a su vez se decoran con tiras bordadas, entredoses, bolillos, encajes, bordados realizados en seda, cintas, lazos, etc.

Básicamente podemos diferenciar dos tipologías, una enteriza y otra dividida en camisa y falda, soliendo cerrarse en la parte trasera y los puños con cintas o broches [Fig. 116 y 117]. Esta prenda es utilizada para dar forma y volumen a la saya, por lo que no es de extrañar que las faldas de las enaguas estén confeccionadas fruncidas o con pliegues e incluir en el bajo varios volantes. Además, se pueden superponer dos o tres faldas que incluso pueden almidonarse para aportar mayor rigidez. Como nota peculiar, algunas enaguas incluyen bolsillos en su parte trasera para albergar aquellos objetos de promesas que los fieles entregan a las camareras.



Figura 115: Enagua enteriza a la izquierda y falda a la derecha



Figura 116: Colocación de la primera enagua



Figura 117: La segunda enagua se utiliza para conseguir mayor volumen

## V.2. PRENDAS EXTERIORES

Lo normal es que en este momento comience el trabajo del vestidor, pero en algunas hermandades son las camareras las que colocan la saya para evitar que la Virgen sea vista en ropa interior, con la posterior corrección del vestidor.

La primera de las prendas exteriores en ser colocada es la **saya**. Puede ser enteriza, aunque lo usual es que esté compuesta por distintas piezas realizadas con el mismo tejido que son colocadas y unidas entre sí con alfileres sobre la escultura para asemejar un traje totalmente confeccionado. [Fig. 118].



Figura 118: Distintas piezas que componen la saya.



Pueden estar realizadas en diversos tejidos como el terciopelo, damasco, brocado, raso, tisú, etc. En algunas ocasiones se adornan con encajes y bordados realizados con hilo metálico o sedas, normalmente alrededor del filo de las mangas, dispuestos sobre el frontal de la falda con mayor o menor altura y sobre el pecho en determinados casos.

Las distintas piezas no tienen un orden de colocación concreto. El corpiño normalmente se cierra en la parte posterior con cintas, botones o broches. Se ajustan al antebrazo los manguitos, prenda de corte rectangular que normalmente se adorna en la zona de la muñeca con un encaje denominado “puño”, que son el recuerdo de las mangas interiores de los vestidos cortesanos y hoy día se mantienen para evitar que se vean las articulaciones. Sobre ellos se colocan las mangas, de confección amplia, que se fijan en la parte superior al corpiño, dando la forma de la sisa, con ayuda de alfileres. Una vez terminada la parte superior, se coloca la falda cerrada en la zona posterior con cintas, botones, broches o alfileres; dependiendo de la confección de la saya esta puede colocarse ajustada a la forma del candelero o realizando pliegues en la zona de la cintura [Fig. 119]. Aunque no es propio del estilo sevillano actual, algunas imágenes han utilizado en momentos puntuales petos o pecherines bordados colocados sobre el corpiño.

Las distintas piezas que componen la saya no siempre se ajustan a las medidas y forma de la escultura, por lo que en estos casos es necesario realizar pliegues con alfileres para distribuir la tela y ajustarla a las dimensiones de la imagen para que no se vea el tejido sobrante. Cabe destacar también que algunos vestidos utilizan la parte trasera de las faldas dispuesta hacia delante para obtener mayor volumen en los laterales de la saya y conseguir mayor amplitud.

Para disimular el corte que se produce en la cintura entre el corpiño y la falda se utiliza alguna pieza a modo de cinturón como son el **fajín**, pieza rectangular realizada en un tejido distinto al de la saya y que puede estar decorado con bordados, galones o encajes y flecos metálicos; un **cíngulo** o cordón metálico; una **cinturilla**, de corte variable siguiendo un diseño y que normalmente está bordada sobre el mismo tejido que la saya; incluso se combinan la cinturilla con el fajín o el cíngulo. En muchas Dolorosas es habitual el uso del fajín militar, donado a las imágenes por sus propietarios. Son anudados al lado izquierdo de la cintura porque es donde se lo colocan los propios militares, coincidiendo con las demás condecoraciones.



Figura 119: Una vez dispuestas las distintas piezas de la saya, el aspecto final se asemeja al de un vestido enterizo.

En este momento se comienza la operación más significativa de la vestimenta de las imágenes marianas: la colocación del **tocado** [Fig. 120 y 121] sobre la cabeza y el pecho, dejando ver el rostro y el cuello. Puede estar realizado en multitud de materiales: blonda de encaje, mantilla, tul, gasa, raso, seda, brocado, telas bordadas, lamé, tisú... No existe un método único de colocación, por lo que es el proceso que deja al artífice un mayor rango de creatividad en cuanto a la ejecución, aunque se suele proceder enmarcando el rostro en primer lugar, para seguir posteriormente colocando el tejido hasta obtener el volumen y tamaño deseados. Dependiendo del vestidor, y del tipo de tocado que vaya a ejecutar, puede empezar a fijar el tejido por la frente, los laterales o el pecho mediante alfileres de varios grosores, no existiendo ninguna regla al respecto. Hay que tener en cuenta que en su ejecución lo importante es el resultado final, por lo que en determinadas ocasiones no importa tanto la pulcritud en la ejecución o la simetría de cada pliegue o encaje siempre que el resultado final esté compensado y guarde unas proporciones.

Según la disposición en torno a la frente el tocado puede ser recto, redondeado, fruncido en pequeños pliegues o en pico buscando la triangularidad. Según la colocación sobre el pecho puede ser: recto, curvo, cruzado, fruncido en pliegues, con tablas o plegado, bullones o combinaciones de ellas. Hay determinados tejidos que son más propensos a ser utilizados con cada una de estas colocaciones debido a sus características materiales y dimensiones, pero viendo todas las posibilidades que existen se puede entender la gran capacidad creativa que tiene este proceso.



Figura 120: Blonda de encaje, con una técnica de ejecución de punto a la aguja, utilizada en la confección del tocado



Figura 121: En este caso se ha empezado disponiendo el encaje en la frente mediante pliegues y enmarcando el rostro en los laterales. Por último, se ha distribuido el encaje en el pecho mediante pequeños pliegues.



Acto seguido se coloca el **pollero** [Fig. 122], estructura metálica que da forma y soporta el peso del manto, aunque en ocasiones donde no se quiera dar mucha anchura o volumen se prescinde de él. Podemos distinguir entre los que se usan para el altar y el del palio. El primero suele ser de menor grosor y está formado por dos cilindros o tubos que parten del perno de la cabeza y son colocados a cada lado de la escultura, teniendo una longitud que varía desde el suelo hasta un poco más abajo del codo, lugar donde se agarra la estructura mediante lazos o cintas. El utilizado para el palio es una estructura más compleja, debido a la mayor amplitud de los mantos y el peso que pueden llegar a tener que soportar, en la que se dispone un armazón en forma de abanico con sucesivos tubos metálicos de longitud variable. De este último hay distintos modelos según la tipología del manto y la dimensión del palio, pero podemos distinguir tres tipos principalmente: los que parten del perno de la cabeza; los que nacen a la altura de los hombros; y otros que combinan la estructura hasta los hombros a la que se añade otra que envuelve la cabeza como una especie de gorro o casquete sobre el que descansa el manto y la corona. En cualquiera de los casos la estructura se sustenta sobre la peana y el palio, pero en el último la efigie queda exenta de la estructura del pollero, que mantiene la totalidad del peso del manto y la corona, y por tanto libera a la escultura. En algunos casos, se coloca también en el palio el pollero de altar justo delante para completar la forma habitual del manto en los laterales. Sobre él se colocan mantas o paños para eliminar la apariencia metálica y, al mismo tiempo, proteger a la imagen y al manto ya que se evita que se marquen los tubos.





Figura 122: El pollero utilizado en este caso está construido por dos piezas metálicas que van desde la cabeza hasta la peana en los laterales de la imagen. Se encuentra forrado con venda de algodón.

Cuando el pollero está colocado, se dispone el **manto** sobre él, cubriendo la Virgen desde la cabeza [Fig. 123 y 124]. Podemos diferenciar entre los que se realizan para su uso en el altar o camarín, de corte semicircular, que suelen estar confeccionados para tener

unas dimensiones un poco mayores a las de la talla; y el de salida, que es más alargado para disponerlo cayendo sobrepasando la mesa del palio. En cualquier caso, se introduce por el perno de la cabeza a través de un ojal y se dispone suelto o recogido a la cintura, fijado en la zona de las sienes, los hombros y la cintura por medio de alfileres o lancetas, alfiler de mayor grosor al normal y que evita movimientos. En algunos casos, se utilizan puntillas, chinchetas o grapas para sujetar los mantos al suelo en la salida procesional para que éstos no se muevan al levantar el paso. Al igual que las sayas, los mantos pueden estar confeccionados en terciopelo, damasco, brocado, seda, raso, tisú, etc. y pueden adornarse con bordados en hilo metálicos y seda y rematarse perimetralmente con encaje o fleco metálico.



Figura 123: Vista del manto totalmente extendido.



Figura 124: El manto se coloca desde la cabeza y se fija también en los hombros y brazos.

Opcionalmente se puede revestir con una **toca de sobremanto**, pieza semicircular realizada en malla de hilo de oro, encajes metálicos, mantillas o tul que cubre la cabeza y llega aproximadamente hasta la altura del codo.

Una vez acabadas estas operaciones, se retoca el tocado y, por último, se colocan los elementos de orfebrería [Fig. 125]. En primer lugar, la **corona o diadema** introduciéndola por el perno de la cabeza y fijándola con un sistema de tuerca. Si la imagen cuenta con **ráfaga**, normalmente suele fijarse a la peana y se introduce mediante una pletina en el perno de la cabeza o se fija en la zona de los hombros, según si la ráfaga es de cuerpo o en forma de ocho.

Por último, se colocan el **pañuelo** de encaje y el **rosario**, con ayuda de alfileres para fijarlos si es necesario. Se disponen todas las **joyas** y el **puñal** que, en la mayoría de los casos, cuentan con mecanismos de agarre en la parte posterior, pero también se recurre al uso de alfileres, e incluso se cosen algunas de ellas para la salida procesional para que tengan una mayor sujeción.





Figura 125: Imagen final una vez terminada la vestimenta con la corona, joyas y todos los atributos.



<b>MATERIALES MÁS USUALES EN LAS PRENDAS DEL ATAVÍO</b>			
	<b>Prendas</b>	<b>Manufactura</b>	<b>Sujeción</b>
<b>Estrato de sacrificio</b>	Protecciones	Cuero	-Velcros -Cuerdas
<b>Rellenos</b>	<b>Rellenos</b>	-Planchas de polietileno o poliestireno -Tela rellena con guata -Muletón -Lienzo -Venda de algodón	-Broches -Cintas -Alfileres
<b>Prendas interiores</b>		-Hilo -Algodón -Sedas	-Velcro -Broches -Cintas -Alfileres
<b>Prendas exteriores</b>	Saya	-Terciopelo -Damasco -Brocado -Raso -Tisú -Decoración ornamental	-Velcro -Broches -Cintas -Alfileres
	Tocado	-Blonda de encaje -Mantilla -Tul -Gasa -Raso -Seda -Brocado -Telas bordadas -Lamé -Tisú	-Alfileres -Lancetas
	Manto	-Terciopelo -Damasco -Brocado -Raso -Tisú -Decoración ornamental	-Ojal -Alfileres -Lancetas -Puntillas -Grapas -Chinchetas
<b>Elementos adicionales</b>		-Metal -Piedras	- Tornillería -Alfileres -Hilo

Tabla 4: Resumen de las prendas utilizadas en el atavío de las dolorosas, materiales constitutivos y elementos utilizados para su sujeción.

## V.3. ATAVÍOS DE LAS IMÁGENES DURANTE EL AÑO

Las imágenes marianas de candelero se caracterizan por los cambios de vestimenta que se suceden a lo largo del año y que se adaptan a las distintas festividades y solemnidades. El calendario que marca cuándo se producen, al igual que los colores que deben ser utilizados en las prendas, suele relacionarse con el ciclo litúrgico que rige el año cristiano.

La Ordenación General del Misal Romano (Ordenación, s.a.) recoge los colores que se recomiendan para las vestiduras sagradas en determinados momentos del año:

- Blanco: Tiempo Pascual, Natividad del Señor y celebraciones que no sean de su Pasión, de la Virgen María, de los santos que no fueron mártires, solemnidad de Todos los Santos (1 de noviembre), la festividad de San Juan Bautista (24 de junio) y San Juan Evangelista (27 de diciembre), cátedra de San Pedro (22 de febrero) y Conversión de San Pablo (25 de enero).
- Rojo: Domingo de Ramos, Viernes Santo, domingo de Pentecostés y celebraciones de la Pasión, fiestas de los apóstoles y evangelistas y celebraciones de los santos mártires.
- Verde: oficios y misas del Tiempo Ordinario.
- Morado: Adviento, Cuaresma y misas de difuntos.
- Negro: misas de difuntos.
- Rosado: domingos Gaudete (III de Adviento) y Laetere (IV de Cuaresma)

Aunque también se especifica que en los días solemnes pueden usarse “vestiduras sagradas festivas o más nobles, aunque no sean del color del día” (Ordenación, s.a.).

La secuencia de colores, exceptuando las festividades y celebraciones particulares, queda recogida de la siguiente manera [Tabla 5] :

<b>SECUENCIA DE COLORES UTILIZADOS EN EL CALENDARIO LITÚRGICO CRISTIANO</b>		
<b>Mes del año</b>	<b>Festividad</b>	<b>Tiempo litúrgico</b>
Noviembre	Cristo Rey → (Último domingo de noviembre)	2º Tiempo ordinario
		Tiempo de Adviento
Diciembre	Navidad → (25 diciembre)	Tiempo de Navidad
Enero	Epifanía → (6 enero)	1er Tiempo ordinario
Febrero	Miércoles de Ceniza (40 días antes del Domingo de Ramos)	Tiempo de Cuaresma
Marzo		
Abril	Semana Santa Pascua de Resurrección	Tiempo de Pascua
Mayo	Pentecostés → (50 días después del Domingo de Resurrección)	
Junio		2º Tiempo Ordinario
Julio		
Agosto		
Septiembre		
Octubre		

Tabla 5: Colores utilizados en el calendario litúrgico cristiano.

El seguimiento de las noticias en los portales web de actualidad cofrade, así como las redes sociales de algunas hermandades y vestidores, ha hecho posible recopilar los atuendos de las imágenes marianas dolorosas de la Semana Santa de Sevilla en el año 2019, a excepción de algunos casos donde falta completar toda la información. Se han recogido los atavíos de un total de 77 imágenes [Ver anexo] donde se especifica cuándo

se realizan y los colores utilizados para la saya y el manto. De esta manera se pueden inferir algunos datos y conclusiones, ya que no todas las imágenes realizan el mismo número de cambios, limitados en ocasiones por el ajuar con el que se cuenta, y no siempre coinciden los colores utilizados en todas ellas.

La primera de las observaciones es que las imágenes se visten de nuevo una media de entre 7 y 8 veces al año. Muy por encima de ello, con doce veces, se encuentran la Virgen de las Lágrimas de la Exaltación y la de la Encarnación de San Benito, que en 2019 celebraba el XXV aniversario de su Coronación Canónica lo que conllevó actos extraordinarios que implicaron un mayor número de atuendos. Le siguen la Virgen de la Candelaria y la de Consolación, en once ocasiones, y las del Dulce Nombre de Bellavista, Rocío, Mercedes de Santa Genoveva, Desamparados, Carmen, Palma del Cristo de Burgos, Victoria, Esperanza Macarena, Esperanza de Triana [Tabla 6], Soledad de San Buenaventura, Patrocinio y O, todas ellas diez veces. Por el contrario, las que menos lo hicieron tuvieron entre dos y cinco, pero no se debe dar este dato por definitivo ya que puede faltar información de alguna de ellas.

En cuanto a la alternancia de colores, las efigies marianas no suelen cumplir con el calendario litúrgico, desmontando esta teoría que solo se confirma en algunos casos para festividades importantes como la Inmaculada Concepción y los fieles difuntos o determinadas épocas como la Pascua. Es por ello que podemos afirmar que la vestimenta de las vírgenes está más motivada por la tradición popular que por la oficialidad religiosa, encontrando un patrón común que las rige.

Un total de 67 dolorosas se visten de hebrea en Sevilla durante la Cuaresma, que suele ser para la mayoría de ellas el primer cambio que se produce en el año. Otras como la Virgen de la Estrella, las Angustias de la hermandad de los Gitanos, la de la Luz de la Carretería y la del Sol hacen lo propio en el período de Adviento<sup>36</sup>. Se persigue evocar los ropajes sencillos de una mujer hebrea del siglo I y se comienza a utilizar en las primeras décadas del s. XX unida a la línea historicista que impera en las cofradías en ese momento. Es habitual que las imágenes sean ataviadas con manto azul<sup>37</sup> con vueltas blancas, saya roja y fajín de rayas con un tocado simple y luciendo un aro de estrellas. Actualmente se realizan tocados más perfectos y menos sueltos, una gama cromática más variada en los fajines y aros de estrellas cada vez más ricos.

---

<sup>36</sup> La Cuaresma y el Adviento son etapas preparatorias que preceden a la celebración de la Semana Santa y la Navidad respectivamente.

<sup>37</sup> La Esperanza de Triana utiliza el color verde para el manto, ligado a la iconografía de su advocación.

Normalmente las hermandades suelen reservar las mejores prendas para tres momentos del año: sus cultos, besamanos y salida procesional en la Semana Santa. Aunque no siempre utilizan los mismos enseres, es en estos momentos cuando se suelen vestir con los conjuntos bordados y los mejores tejidos para el tocado. Además, también se disponen un mayor número de joyas y de mayor calidad.

Cabe destacar que en estas tres ocasiones es cuando las imágenes portan las prendas más identificativas de su ajuar, por lo que es habitual que las hermandades recurran al uso de los colores propios de la iconografía ligada a su advocación, como es el caso del verde en la Esperanza Macarena, Esperanza de Triana, Esperanza Trinidad, Gracia y Esperanza y la Virgen del Sol; el rojo en las Mercedes de Santa Genoveva; el blanco para la Paz; el púrpura para la Caridad del Baratillo; y el azul para la Concepción del Silencio. En otros casos son relaciones tradicionales con determinadas iconografías, como el uso generalizado del negro en las advocaciones de Dolores y Soledad, con algunas excepciones como la Virgen de los Dolores y Misericordia que porta manto azul o la de los Dolores de la hermandad de Santa Cruz, con manto burdeos. Cabe destacar aquí el caso de las Tristezas de la hermandad de la Vera Cruz, que utiliza el color negro durante todo el año exceptuando la época estival para la que es vestida con un conjunto blanco.

Del mismo modo, se escogen colores ligados a las órdenes religiosas con las que se relaciona la advocación, por ejemplo el blanco y negro utilizado en el palio de Rosario de Montesión por los dominicos y el proyecto para vestir a la del Carmen Doloroso con los colores carmelitas, blanco y marrón.

Pasada la Semana Santa, un total de nueve imágenes dolorosas (Divina Gracia de Palmete, Mercedes de Santa Genoveva, Carmen, Consolación, Refugio, Remedios, Cabeza, Merced de Pasión y Patrocinio) fueron bajadas en 2019 del palio y quedaron expuestas en su altar exornadas completamente de blanco, en conmemoración de la Pascua de Resurrección. Hay otras hermandades que se limitaron a cambiar el manto de salida por uno más corto, denominado de camarín, y dejando el resto de las prendas tal y como fueron dispuestas para la salida procesional. Algunas dolorosas continuaron con el color blanco durante todo el verano, mientras que otras utilizaron prendas en las que predominan los colores claros, utilizados por un total de 36 imágenes. Se da la circunstancia generalizada de que en la época estival se utilizan las prendas de menor calidad, probablemente por la menor afluencia de fieles. Ligado a estos, nueve imágenes utilizaron los colores rojo y blanco relacionados con la festividad del Corpus Christi, celebrada en 2019 en el mes de junio: Dolores de Torreblanca, Mercedes de Santa Genoveva, Aguas



del Museo, Desamparados, Angustia de los Estudiantes, Candelaria, Victoria, Esperanza de Triana y Soledad de San Buenaventura.

Se suele producir un nuevo atavío en el mes de septiembre, ya que coincide el comienzo del curso cofrade con dos festividades marianas importantes: la Natividad de la Virgen el 8 de septiembre y el Dulce Nombre de María el 12 de septiembre.

En el mes de noviembre prácticamente la totalidad de las dolorosas se visten con prendas negras o moradas, en señal de luto y duelo por los hermanos difuntos, con algunas excepciones como el uso de saya azul por la Virgen del Valle o saya rosa con encaje negro sobrepuesto por la del Patrocinio. Suele imperar la sobriedad, pero desde hace unos años se está aprovechando para recuperar estampas antiguas e incluso tratar de crear imprints novedosas que en ocasiones nada tienen que ver con el estilo propio acostumbrado el resto del año para la imagen. Esto está siendo muy criticado y calificado peyorativamente como “disfraz”, viviéndose incluso situaciones de mofa.

En la solemnidad de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre se utiliza el color azul, ya que en España está permitido su uso como color litúrgico en esta festividad, utilizándolo en todas sus tonalidades un total de 66 imágenes durante todo el mes. Para esta ocasión se combina con saya blanca, rosa o roja, siguiendo los colores iconográficos de la representación de la Inmaculada. Se da la circunstancia de que al ser estos los colores relacionados con la Virgen María son los más utilizados durante todo el año por todas ellas.

Por último, algunas dolorosas fueron cambiadas nuevamente para la Navidad, como la Esperanza Macarena, Esperanza de Triana, Purísima Concepción del Parque Alcosa, Tristezas de Vera Cruz, Guadalupe, Gracia y Amparo, Cabeza, Soledad de San Buenaventura, O, Sol y Soledad de los Servitas, tras sus respectivos besamanos en el mes de diciembre, y permanecieron con este atuendo hasta la cuaresma, comenzando de nuevo el ciclo descrito.

**CAMBIOS DE VESTIMENTA DE LA ESPERANZA DE TRIANA EN EL AÑO 2019**



Figura 126: Hebreá 2018



Figura 127: Septenario 2019



Figura 128: Procesi3n 2019



Figura 129: Junio 2019



Figura 130: Verano 2019

**CAMBIOS DE VESTIMENTA DE LA ESPERANZA DE TRIANA EN EL AÑO  
2019**



Figura 131: Septiembre 2019



Figura 132: Noviembre 2019



Figura 133: Diciembre 2019



Figura 134: Besamanos 2019



Figura 135: Navidad 2019

Tabla 6: Fotografías de los distintos cambios de atavío de la Esperanza de Triana durante el año 2019.





## **VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO**







Indudablemente cualquier manifestación cultural en la que se integren bienes patrimoniales que ejercen funciones, más allá de las derivadas de la sola contemplación o exhibición, acumulan una serie de riesgos que deberemos analizar con el fin de gestionarlos de forma adecuada.

Al margen de la incidencia de los factores de deterioro comúnmente estudiados, habremos de prestar especial atención a las amenazas del patrimonio inmaterial. La UNESCO (2003) reconoció que “los procesos de mundialización y de transformación social” traen consigo “graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo” entendiendo como recursos no solo los económicos, sino también las herramientas para su conocimiento y correcta documentación.

En la misma línea, el *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía* (Carrera, 2009: 20) añade otro de los problemas que afecta a lo inmaterial: su puesta en valor desde la misma perspectiva utilizada para los bienes materiales con estrategias y mecanismos que pueden repercutir negativamente desvirtuando su concepto original.

El *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (Carrión, 2015: 18-24) apostilla el peligro de que estas manifestaciones culturales no sepan adecuarse correctamente a las demandas culturales actuales ligadas al turismo o la gran difusión en medios de comunicación. Este documento es el referente para determinar cuáles son los principales riesgos a los que está expuesto el patrimonio inmaterial:

- Fossilización o el intento por parte de agentes externos de aplicar políticas conservacionistas que no permitan el desarrollo habitual de las manifestaciones inmaterial.
- Pérdida del valor diferencial motivado por políticas globalizadoras.
- Apropiación indebida por parte de sectores que carecen de legitimidad

## VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO

- Modificación de su naturaleza mediante acciones inadecuadas de difusión y promoción.
- Dificultades en la perpetuación y la transmisión

Una actuación descoordinada entre las administraciones y los portadores de la tradición, la falta de consenso y colaboración entre ambas partes puede tener efectos muy negativos.

## **VI.1. VALORES MATERIALES E INMATERIALES EN PELIGRO**

La práctica de vestir a las imágenes conlleva la utilización de bienes patrimoniales de distinta índole como son esculturas, tejidos, orfebrería o joyería, estando además implicadas personas que se rigen por unas normas no escritas, transmitidas por medio de la tradición oral y de generación en generación.

Es importante recordar aquí que nuestros planes de salvaguardia dotan de importancia el conocimiento de las “destrezas, habilidades, simbolismos, usos y procesos” de las actividades, integrando así las formas de producción que pueden estar en riesgo por el principal peligro que amenaza cualquier manifestación: la pérdida por la falta de transmisión.

A lo largo de la historia, la manera de ataviar a las representaciones escultóricas de la Virgen María ha ido evolucionando conforme a la moda femenina, no teniendo una estampa fija y estática. Se trata pues de un patrimonio vivo que incorpora y se adapta a cada etapa histórica. En la actualidad pueden ser presentadas con multitud de variantes, lo que supone una riqueza en sí mismo. Sin embargo, también lleva implícito la posibilidad de la pérdida de sus características principales si se desvirtúa la imagen tipo configurada a lo largo de los siglos. A pesar de que estos atuendos están desvinculados de los avances de la moda desde principios del siglo XX, los cambios producidos en la actualidad motivados por gustos personales pueden, en determinados casos, incentivar el crecimiento personal del artista en detrimento de la iconografía construida colectivamente.

Precisamente uno de los valores que se debe destacar de esta actividad es su permanencia como un legado, para lo que es indispensable la formación de todas las personas implicadas en ella. Como todos los casos dentro del conjunto del patrimonio inmaterial es innegable la importancia que esto tiene, ya que sin la transmisión del conocimiento no sería posible su perdurabilidad y podría suponer la pérdida de determinados saberes tradicionales.

El aspecto cultural implícito protege la intimidad de las efigies marianas, creando en torno a ellas un ambiente de recogimiento y respeto al que solo puede acceder un número

limitado de personas. Como consecuencia, las labores realizadas por priostes, camareiras y vestidos han sido poco difundidas fuera del entorno cofrade, por lo que no han podido ser correctamente apreciadas por la sociedad en general. Es más, se puede hablar incluso de una falta de valoración de la actividad por los propios integrantes de las hermandades, que priorizan en ocasiones otros aspectos culturales y estéticos antes que la presentación de las imágenes sagradas.

Esta situación puede provocar cierta vulnerabilidad en el futuro en dos escenarios totalmente distintos. En el primero, una merma de interés podría provocar la decadencia y la escasez de personas que quieran continuar con la realización de esta actividad, lo que implicaría una paulatina pérdida de los conocimientos adquiridos durante siglos y la degradación de los bienes materiales utilizados como daño colateral. En el segundo, una gestión cultural enfocada a una explotación mal entendida, basada en la sobreexposición, perjudicaría a ciertos valores relacionados con las creencias, pudiendo llegar a frivolar un acto cargado de sentimientos religiosos en el que el fiel se relaciona con la divinidad gracias a su representación escultórica.

El hecho de que hasta el momento haya sido un proceso realizado a puerta cerrada lo ha envuelto de misterio y secretismo, llegando incluso a generar la sensación de morbo por conocer lo prohibido. Las redes sociales han popularizado y acercado a la sociedad todo lo patrimonial y no han sido ajenas a este campo, con los beneficios y perjuicios que conlleva la inmediatez. Devotos y cofrades esperan la publicación de fotografías del cambio de las efigies marianas para poder comentarlas y compararlas, provocando en ocasiones un gran revuelo en el momento que éstas ven la luz para ser totalmente olvidadas horas más tarde cuando aparece nuevo material gráfico, síntoma de la saturación que vivimos en la actualidad.

No obstante, las hermandades y personas implicadas en la realización de dichos cambios de vestimenta se han cuidado de evitar todo lo posible el registro con fotografías o videos del proceso, ya que podrían herir la sensibilidad de los fieles o presentar a los titulares de las cofradías de manera indecorosa. Tanto es así, que ha llegado a afectar al campo de la restauración en las presentaciones de imágenes tras las intervenciones o incluso al material fotográfico utilizado para las memorias finales. Estos han tenido que ser retirados de la red en algunas ocasiones tras una gran polémica, como en el año 2019 cuando algunas hermandades sevillanas solicitaron al IAPH o el IPCE que la documentación de sus imágenes titulares fuera eliminada (Luna, 2019). Por contrapartida, algunas cofradías han publicado la restauración de sus titulares aportando todos los datos y fotografías inéditas del proceso, como es el caso de la Esperanza de la Yedra de Jerez de la Frontera, para darle difusión al trabajo y crear conciencia de la dureza de



las alteraciones y la necesidad de una correcta conservación (Bazán, García y Pomar, 2006).

La falta de material gráfico ha derivado en un conocimiento insuficiente del propio proceso, tan necesario para los conservadores-restauradores a la hora de actuar en los bienes materiales utilizados. La mayoría de los daños que se producen en ellos están provocados o derivados de la funcionalidad a la que están sometidos, por ello es de vital importancia conocerla para saber cómo se han producido dichas alteraciones.

Como patrimonio religioso en uso también se ve afectado por las corrientes ideológicas actuales tanto dentro como fuera de la Iglesia. Históricamente, la jerarquía eclesiástica ha tenido una relación difícil con las hermandades, beneficiándose de determinados aspectos de estas, pero alejándose de ellas en sus expresiones más populares, como puede ser el apartado estético, para priorizar el culto y vida religiosa. Las repercusiones que tuvo el Concilio Vaticano II de 1962, y que todavía hoy en día están vigentes, sumado a la corriente estética imperante desde inicios del siglo XXI, han provocado la búsqueda de la sencillez como paradigma de la elegancia. En consecuencia, en determinados casos se han eliminado prendas del ajuar de una gran riqueza artística que han supuesto además una pérdida iconográfica en la representación sagrada, como es el caso de las túnicas bordadas en las imágenes de Cristo.

Puede estar respaldado por la difícil situación económica que ha provocado que las hermandades, a las que una parte de la sociedad exige mayores esfuerzos en temas vinculados a la caridad, no cuenten con el presupuesto suficiente para afrontar la adquisición o mantenimiento de bienes patrimoniales. Afortunadamente, son ya muchas las cofradías que han decidido apostar en este campo por dos motivos: la conservación del legado patrimonial y el mantenimiento del tejido artesanal de oficios vinculados intrínsecamente e históricamente a la Semana Santa. En este sentido, es positivo que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía anunciara a finales de 2019 que iba a destinar 750 000 euros de presupuesto en ayudas para labores de restauración e inventariado de patrimonio histórico de carácter religioso, teniendo constancia de que en 2020 ya se pusieron en marcha algunos de ellos.



## **VI.2. FACTORES DE DETERIORO Y SUS EFECTOS EN ESCULTURA POLICROMADA Y TEXTILES EN EL ÁMBITO DE CULTO**

Para abordar el análisis de los riesgos que amenazan los bienes materiales hay que considerar los condicionantes que pueden afectar a dos tipologías fundamentales para este estudio. Ambas participan de una naturaleza orgánica, las tallas policromas y el patrimonio textil. Se pondrá especial énfasis en los peligros que están íntimamente ligados con la funcionalidad de ambos en la actividad de la vestimenta. No es el propósito de este estudio desarrollar dichos riesgos de manera pormenorizada, sino referenciar los que tienen una mayor importancia para el ámbito que nos ocupa.

La división más habitual que se realiza para facilitar su estudio suele hacerse en dos grupos: intrínsecos, que provienen de los propios materiales o sistemas constructivos del bien, y extrínsecos, que tienen un origen externo, normalmente vinculado con el entorno que rodea la obra (riesgos derivados de condiciones medioambientales o climáticas y causas antrópicas).

Aunque en la siguiente clasificación [Tabla 7] se aborda cómo inciden estos agentes de forma específica en el caso de las esculturas de madera policromada y los textiles utilizados para revestirlas, indicando los factores de deterioro y los daños derivados en cada caso, no debemos olvidar que las causas no se dan de forma aislada. El deterioro que presenta el patrimonio viene condicionado siempre por el efecto de un cúmulo de agentes que interactúan entre sí, en el que deberemos incluir las condiciones del entorno, función y usos a lo largo de su historia.

<b>FACTORES DE DETERIORO Y DAÑOS OCASIONADOS EN LAS TIPOLOGÍAS DE ESCULTURA Y TEXTIL</b>	
<b>RIESGOS DE NATURALEZA INTRÍNSECA</b>	
<b>Envejecimiento natural</b>	
Son procesos de transformación irreversibles. Están relacionados con el comportamiento natural de los materiales utilizados para construir la obra.	
<b>Escultura</b>	<b>Textil</b>
Pueden aparecer daños originados con la calidad de la madera como apertura de fendas o nudos y separación de ensamblajes por la pérdida del poder aglutinante de las colas. En la policromía se generan cuarteados debidos al cambio dimensional del soporte, y amarilleamiento producido por la oxidación de los aglutinantes grasos.	Según la calidad y naturaleza de los tejidos, se acusa la oxidación de la celulosa que provoca el debilitamiento de las fibras.
<b>Defectos en la técnica de ejecución</b>	
Son procesos irreversibles ocasionados por una mala manufactura.	
<b>Escultura</b>	<b>Textil</b>
Selección de embones defectuosos, falta de conocimiento sobre tecnología de la madera, construcción de ensamblajes deficiente, mala ejecución o aplicación de la policromía.	Incompatibilidad de los materiales empleados para la decoración y bordados, que puede dar lugar a manchas y corrosión, defectos en la construcción del tejido, debilitamiento de la fibra provocado por los tintes.
<b>RIESGOS DE NATURALEZA EXTRÍNSECA</b>	
<b>Bióticos</b>	
Están originados por los seres vivos	
<b>Biodeterioro</b>	
Microorganismos: bacterias, hongos, líquenes.	
Plantas superiores.	
Insectos y animales.	
<b>Escultura/Textil</b>	
Las bacterias, hongos y líquenes pueden producir la degradación del soporte lígneo o la fibra textil hasta su desintegración, así como la coloración de los mismos, que llega a ser irreversible.	

**FACTORES DE DETERIORO Y DAÑOS OCASIONADOS EN LAS TIPOLOGÍAS  
DE ESCULTURA Y TEXTIL**

**Causas antrópicas. Actividad humana**

Función del objeto

Manipulación

Intervenciones anteriores inadecuadas

Guerras, atentados y actos vandálicos

**Escultura/Textil**

La manipulación de las esculturas y tejidos ligadas a su función cultural será tratada en el siguiente apartado por su importancia para el tema que nos ocupa.

Las intervenciones realizadas por no profesionales han sido, y son aún hoy día, uno de los causantes de grandes degradaciones que han restado valor a los bienes y han afectado a su estado de conservación. Algunas de ellas son el retallado y sustitución de policromías motivadas por cambios de gustos, desgastes por limpiezas inadecuadas, adaptaciones y pasados de bordados a nuevos tejidos, etc. Pero también algunos profesionales han causado daños irreparables por el uso de materiales o procedimientos que no estaban lo suficientemente testados.

En cuanto a las guerras, atentados y actos vandálicos, todos ellos pueden producir distintos grados de destrucción en los bienes, provocando roturas, fragmentaciones y pérdidas del material constitutivo, llegando incluso a su destrucción total.



<b>FACTORES DE DETERIORO Y DAÑOS OCASIONADOS EN LAS TIPOLOGÍAS DE ESCULTURA Y TEXTIL</b>	
<b>Abióticos</b>	
Los genera el entorno que circunda los bienes	
<b>Causas ambientales</b>	
<p>Humedad. Tiene gran importancia la humedad relativa (HR): relación entre la cantidad de vapor de agua contenido en un volumen de aire dado a una temperatura dada.</p> <p>Temperatura (T): es relevante por su relación directa con el grado de humedad. Una temperatura elevada favorecerá la evaporación del agua y por tanto la disminución del porcentaje de humedad en las obras.</p> <p>Iluminación: casi todos los materiales de naturaleza orgánica pueden ser degradados por la exposición lumínica. Sus efectos son acumulativos, por lo que cuanto más tiempo esté expuesto el bien a la luz, mayores serán los daños.</p> <p>Agentes contaminantes: a tener en cuenta los derivados del ambiente externo y del entorno más inmediato (polvo, embalajes, mobiliario, objetos...)</p>	
<b>Escultura</b>	<b>Textil</b>
<p>Una mala combinación de HR y T puede ocasionar la separación de piezas, fisuras y fendas, así como problemas de fijación en la policromía. Además, una humedad alta puede corroer los herrajes y hacer proliferar un ataque biológico.</p> <p>Una exposición lumínica prolongada puede causar amarilleamiento o decoloraciones en la policromía.</p> <p>La contaminación atmosférica puede dañar las policromías no solo de manera superficial, si no también alterando las composiciones químicas de los pigmentos, llegando incluso a provocar alteraciones cromáticas.</p>	<p>Una HR alta combinada con una alta T puede desembocar en ataques biológicos. Con HR altas pueden aparecer problemas de deformaciones, corrimiento de tintes y oxidación de elementos metálicos. Con HR bajas, pueden surgir problemas de sequedad y debilitamiento de las fibras, ocasionando roturas y desgarrros.</p> <p>La radiación lumínica, sobre todo la UV, provoca friabilidad en los tejidos, con el consiguiente debilitamiento de las fibras desembocando en roturas y desgarrros.</p> <p>Las fibras textiles en sí mismas no sufren modificación rápida por la acción de la luz, pero al estar tratadas con tintes, mordientes, aprestos y otras sustancias se incrementa la acción deteriorante de la misma, produciéndose una serie de reacciones que debilitan o reblandecen las fibras por la rotura de sus largas moléculas; además, los tintes pierden su coloración en las partes más expuestas a la luz (Díaz Alcaide, 1992: 287).</p> <p>La acumulación de agentes contaminantes, además de impedir una correcta visualización de la obra, puede generar ataques biológicos y el debilitamiento de las fibras.</p>

<b>FACTORES DE DETERIORO Y DAÑOS OCASIONADOS EN LAS TIPOLOGÍAS DE ESCULTURA Y TEXTIL</b>
<b>Grandes catástrofes o desastres naturales</b>  Fuegos: fortuitos o provocados. También pueden estar motivados por velas o problemas en la corriente eléctrica  Terremotos  Inundaciones  Erupciones volcánicas  Huracanes y ciclones.
<b>Escultura/Textil</b>  La naturaleza orgánica de los bienes provoca daños irreversibles por la combustión. El fuego puede dañar en diferente grado ambas tipologías desde su eliminación total a pérdidas parciales o deformaciones del soporte. Además, puede originar manchas por el hollín y decoloraciones en la policromía, e incluso se pueden generar ampollas en el caso de temperaturas extremas.  En contacto con el agua, tanto las esculturas como los tejidos pueden padecer deformaciones, pérdidas de soporte y decoloraciones.

Tabla 7: Factores de deterioro y daños ocasionados en las tipologías de escultura y textil.



## **VI.3. DAÑOS PROVOCADOS POR LA MANIPULACIÓN, USO Y ACTUACIONES INVASIVAS O REPARADORAS**

Por la especial incidencia de este agente, abordaremos su análisis de forma individualizada, ilustrando con casuística los daños derivados.

Las variaciones de vestimenta llevadas a cabo durante el año exponen a daños muy concretos tanto a las obras escultóricas como a los elementos que conforman su ajuar. El estudio del anexo mostraba una media de entre 7 y 8 cambios durante el año para cada imagen, lo que lleva implícito los movimientos de bajada y subida al altar en la mayoría de los casos y, además, la colocación en el paso procesional y el montaje destinado a los cultos o besamanos cuando se precise. Esto supone que aproximadamente cada mes y medio la escultura sea sometida a manipulación. En el caso de los elementos textiles su uso es más esporádico debido a su permutabilidad, lo que repercute en que algunos sean usados una sola vez en el año, por lo que no sufren una manipulación tan continuada. En cualquier caso, son bienes cuya conservación está comprometida debido a su funcionalidad y que, por tanto, concurren en circunstancias muy diferentes a los que se encuentran expuestos o almacenados en museos e instituciones.

Los procesos de conservación-restauración realizados en las esculturas de tipología de candelero de la Virgen de la Caridad de Puebla de Guzmán (Huelva) y de la Virgen del Pópulo de Sevilla, y el de otras imágenes que reciben culto privado, así como la posibilidad de llevar a cabo el reconocimiento del estado de conservación de otras como María Santísima en su Soledad y la Virgen de las Mercedes ambas de Alosno (Huelva), han servido para reconocer cuáles son los daños más usuales que se ocasionaban en ellas debido a su funcionalidad.

Del mismo modo, ha supuesto una oportunidad poder presenciar el trabajo realizado por algunos vestidores como Antonio Sanabria y Blas López en obras de devoción particular o Antonio Bejarano en la Hermandad de las Aguas de Sevilla. Gracias a estas experiencias se comprende el complejo mecanismo que se pone en marcha en esta actividad, donde cada persona tiene un cometido específico asignado. Además, se evidencia la pluralidad en la metodología empleada por cada uno de ellos, con muchos puntos en común pero adaptados en cada caso para conseguir el resultado buscado.

Son varios los estudios científicos que versan sobre las alteraciones que sufre una escultura policromada, de los que son ejemplo *La conservación y el deterioro de la madera empleada como elemento base en las obras de arte* (Barroso, 1985), *El deterioro de la escultura policromada procesional* (Albarrán Fernández, 2000), *La conservación de la escultura policromada* (González López, 2004), *Imágenes de culto y factores de alteración en las Hermandades y Cofradías sevillanas* (Aguilar Jiménez, 2011), el *Proyecto Coremans. Criterio de intervención en retablos y escultura policromada* (Jiménez y Martín, 2017), *Guía de conservación y restauración de escultura en soporte orgánico* (Colomina, 2019) y *Conservación y restauración de encarnaciones policromas* (González López, 2020). La idea que defienden todos ellos es que los problemas más comunes en este tipo de bienes son precisamente los derivados de su función devocional, así como de factores extrínsecos relacionados con su exposición cultural como las remodelaciones por cambios de gusto o normas doctrinales, inclusión de postizos, intervenciones invasivas o reparadoras, etc.

A continuación, se exponen los que se repiten con una mayor asiduidad acompañados de testimonios gráficos que complementan visualmente la información y atestiguan la gravedad a la que pueden llegar estas alteraciones para el correcto estado de conservación.

- Lagunas de policromía y arañazos [Fig. 136]. Normalmente se localizan en la frente y sienes, hombros, cuello, caderas y muñecas. Coinciden con las zonas donde el vestidor agarra con alfileres las prendas de vestir, provocando la pérdida de las distintas capas que componen la película pictórica en distinto grado, llegando en ocasiones incluso hasta el soporte.
- Desgastes de policromía por errores de manipulación [Fig. 137]. Esta alteración puede aparecer en la cabeza, rostro, cuello, torso y manos. Son provocados por movimientos realizados incorrectamente con la imagen o por el roce con los elementos textiles o de orfebrería. En este grupo se pueden añadir los provocados por actos culturales como los besamanos.
- Pérdidas de postizos, como pestañas o lágrimas [Fig. 138]. Pueden verse afectados por la colocación de algunas prendas que entren en contacto con ellos y provoquen el arrastre o engancho de los mismos.
- Repolicromías y repintes [Fig. 139]. Normalmente son el fruto de cambios de gusto que tienen como consecuencia remodelaciones en las imágenes de culto,



pero también pueden realizarse a modo de reparación de algunos desperfectos. En este grupo se puede incluir la práctica de retocar con maquillaje el rostro, habitual en la segunda mitad del siglo XX.

– Desajuste y pérdida de funcionalidad de los sistemas de anclajes a las articulaciones [Fig. 140]. Es habitual que ciertas partes de la obra, como las manos y brazos, se extraigan para facilitar la colocación de las prendas. Esto supone que tras realizar este proceso en repetidas ocasiones los ensambles no encajen a la perfección y muchas veces se recurra a elementos metálicos como refuerzo.

– Desajuste del sistema de cogida de piezas ornamentales [Fig. 141]. Normalmente las dolorosas cuentan con un sistema metálico para el agarre de la corona, denominado perno. Este puede verse dañado por movimientos y vibraciones, llegando a causar daños muy graves en el soporte.



Figura 136: Arañazos y pérdidas de policromía ocasionados por el uso de alfileres en la vestimenta de la Virgen del Pópulo (Sevilla).



Figura 137: Desgaste en la policromía en el cuello y hombros ocasionados por el roce al arrastrar las prendas textiles a la hora de vestir a la Virgen de las Mercedes (Alosno, Huelva).



Figura 138: Pérdida de lágrimas de la Virgen del Pópulo (Sevilla). Se observan los restos del adhesivo utilizado para fijarlas.



Figura 139: En la mano de la Virgen del Pópulo (Sevilla) se observa en la zona de la muñeca la superposición de dos capas de policromía.



Figura 140: Sistema metálico de refuerzo de la articulación del hombro de la Virgen de la Caridad (Puebla de Guzmán, Huelva).





Figura 141: Uso de silicona y tela para reforzar el perno de la Virgen de las Mercedes (Alosno, Huelva).

En cuanto al otro bien patrimonial material presente en esta actividad, el textil, podemos exponer los daños más usuales que pueden aparecer en prendas destinadas a la vestimenta litúrgica de la Virgen contrastándolo con algunas publicaciones como *Estudio técnico de los tejidos artísticos sevillanos. Su estado de conservación y condiciones óptimas de mantenimiento* (Díaz Alcaide, 1992), *Conservación preventiva de colecciones textiles: el primer paso* (Muñoz-Campos, 2003), *La conservación preventiva durante la exposición de material textil* (Cerdà, 2012) y *Conservación del Patrimonio Textil. “Guía de buenas prácticas”* (Olmedo, 2017).

Estos bienes están condicionados por distintos factores que marcaran las alteraciones a las que se ven expuestos, como son la poca resistencia al paso del tiempo de los materiales constitutivos, el uso cotidiano y la falta de valoración a pesar de ser piezas únicas de gran valor artístico.

- Deformaciones y arrugas irreversibles [Fig. 142]. Pueden estar provocadas por una manipulación incorrecta o por el peso de los bordados, que provoca alteraciones en el soporte.

- Desgarros y roturas [Fig. 143]. Producidas por diversos motivos como manipulación inadecuada, enganches indeseados con otras piezas o por los efectos del paso del tiempo en determinados materiales como la seda, en la que se produce un debilitamiento de la fibra textil.
- Desgaste del soporte [Fig. 144]. Es característico de materiales como el terciopelo, en el que el uso continuado provoca la pérdida del pelo.
- Desgaste y pérdida de piezas [Fig. 145]. Los elementos constitutivos del bordado como son los hilos de oro, lentejuelas y canutillos sufren estas alteraciones al entrar en contacto con otros elementos.
- Perforaciones, desgarros y roturas [Fig. 146]. Son muy habituales y se producen por el contacto con materiales no compatibles como los alfileres. Por efecto de la humedad también pueden aparecer depósitos por la corrosión de los mismos.
- Modificaciones y alteraciones del soporte para la creación de nuevas piezas y adaptaciones a nuevos soportes [Fig. 147].
- Coloraciones, manchas y depósitos de cera [Fig. 148]. Provocadas por la cercanía de objetos destinados al culto como decoración floral o velas.



Figura 142: Deformaciones en el soporte causadas por la decoración bordada en un manto de la Esperanza Macarena (Sevilla).





Figura 143: Desgarro de una saya expuesta en el museo de la hermandad de la Macarena (Sevilla).



Figura 144: Desgaste en una saya de la Esperanza de la Trinidad (Sevilla) producido por la colocación de la cinturilla bordada sobre el tejido de terciopelo.



Figura 145: Pérdida de los materiales constitutivos de las distintas piezas textiles como son lentejuelas, huevecillos e hilos de oro. Banda de San Sebastián de Olivares (Sevilla).



Figura 146: Perforaciones y manchas de oxidación causadas por el uso de alfileres. Paño utilizado para ocultar el mecanismo de subida y bajada de la Virgen del Valle (Sevilla) a su altar de cultos.





Figura 147: Confección de saya a partir de traje de torear para la Virgen de la Esperanza de Triana.



Figura 148: Manchas y depósitos de cera en el manto tisú de la Esperanza Macarena (Sevilla).

## VI.4. ALTERACIONES DERIVADAS DEL ALMACENAJE DE LAS PIEZAS

Han sido varias las experiencias ligadas al reconocimiento del estado de conservación, inventariado y documentación gráfica de colecciones textiles en el ámbito religioso, realizadas gracias a la colaboración del *Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla con distintas instituciones<sup>38</sup> cuyas conclusiones fueron presentadas en distintos foros científicos<sup>39</sup>.

La primera de ellas se desarrolló en las dependencias de la Hermandad del Valle de Sevilla, realizando el informe técnico de identificación, estado de conservación y propuesta de intervención de varias piezas de tipología textil, escultórica y de orfebrería. Bajo demanda de la corporación, el proyecto trataba de beneficiar a ambas partes: a la cofradía, localizando su patrimonio y conociendo el estado en el que se encontraba, y a los alumnos, siendo una oportunidad para la toma de contacto con la catalogación de patrimonio religioso en uso.

A este siguieron otros proyectos de similares características en distintas colecciones textiles de ámbito eclesiástico de la Parroquia Ntra. Sra. de las Nieves de Olivares (Sevilla) y la Capilla de San Pedro de Alcántara, la Parroquia de San Pedro y la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, todas ellas en Sevilla.

---

<sup>38</sup> Todas ellas han sido coordinadas y dirigidas por la dra. María Arjonilla Álvarez, vinculadas a las asignaturas de “Conservación Preventiva” y “Documentación Técnica y Seguridad Laboral” y desarrolladas durante varias promociones del citado grado.

<sup>39</sup> Arjonilla Álvarez, María, Carrasco Murillo, Francisco José y Guerrero Torreño, Isabel, 2015, “Puesta en valor de un patrimonio olvidado a partir de implicación comunitaria: actuación sobre el conjunto textil de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves (Olivares, Sevilla)” en *V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual. Educación artística y visual*. Huelva: Ed. Colegio de Doctores y Licenciados de Bellas Artes de Andalucía y la Universidad de Huelva, pp. 1814-1823; Arjonilla Álvarez, María; Guerrero Torreño, Isabel y Carrasco Murillo, Francisco José, 2017. “El registro de bienes como medida de conservación preventiva en el entorno de los lugares de culto” en *LEGATUM 2.0*, I Congreso Internacional de Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural. Organizado por el Laboratorio de Arqueología, Patrimonio y Tecnologías Emergentes de la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Ayuntamiento de Daimiel. Celebrado en Daimiel, Ciudad Real. Del 25, 26 al 27 de octubre de 2017 y Arjonilla Álvarez, María y otros, 2019. “La protección del patrimonio eclesiástico: el registro de bienes como recurso de prevención de riesgos” en Castañeda López, Carolina y Gómez González, Llanos (coord.) *Actas del Simposio Científico Internacional Seguridad en el Patrimonio*. Kalam, pp. 323-329.

## VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO

En el sistema de almacenaje de todos estos ejemplos encontramos problemas como la sobresaturación de los contenedores, siendo muy habitual el uso de cajoneras en las que se hacían unas sobre otras las distintas piezas [Fig. 149]; la exposición en vitrinas o almacenaje en armarios especiales de las prendas de mayor calidad [Fig. 150]; el aprovechamiento del espacio utilizando todos los huecos posibles llegado a mezclar enseres de distintas tipologías, siendo habitual encontrar junto a los textiles elementos de orfebrería; y la falta de adecuación de los sistemas expositivos o de almacenaje para las distintas prendas, estando muy extendido el uso de perchas industriales.



Figura 149: Estado de una de las cajoneras situada en la sacristía de la Parroquia de Olivares.





Figura 150: Vitrinas de la Parroquia de Olivares donde se expone el conocido como “terno toledano”.

A pesar de tratarse de conjuntos que están formados principalmente por ajuar litúrgico, estas condiciones de almacenamiento pueden extrapolarse al de las hermandades y cofradías sevillanas. Si bien las prendas textiles y los elementos de orfebrería y joyería son utilizados para presentar la imagen a los fieles, debemos recordar que estos no son utilizados durante todo el año en la mayoría de los casos, por lo que deben ser guardados el resto del tiempo. No obstante, se da la contradicción de que este almacenamiento suele ser el propio causante de muchas de las alteraciones que aparecen en estos bienes.

Esto se debe a que, a pesar de las buenas intenciones que tienen las hermandades por conservar en las mejores condiciones su patrimonio, las instalaciones y sistemas de almacenaje no son suficientes ni se adaptan a la morfología de las piezas. La falta de recursos y la escasez de espacios destinados a este cometido hacen que en la mayoría de los casos los armarios y vitrinas se encuentren sobresaturados y no cuenten con unas condiciones mínimas que garanticen el correcto mantenimiento de las piezas que albergan en su interior.

Las visitas realizadas a las instalaciones de varias hermandades donde se custodian los bienes relacionados con el ajuar de imágenes de vestir, han permitido conocer cuáles



Figuras 151 Y 152: vitrinas sobreesaturadas donde se expone parte del ajuar de las titulares marianas de la hermandad del Baratillo de Sevilla.

son las tipologías más comunes que conforman dichos conjuntos, así como las soluciones más utilizadas para su exhibición y almacenamiento [Fig. 151 y 152].

Dependiendo en cada caso del espacio disponible, cuentan con vitrinas repartidas entre sus respectivas dependencias, siendo muy habitual el uso de mobiliario de madera forrado en su interior con tejido de tonalidad roja, acabados más orientados a lo estético que a un correcto mantenimiento de los enseres que guarda. Estos espacios cumplen una doble función, ya que sirven al mismo tiempo para exponer las piezas del ajuar de mayor calidad como mantos, sayas y coronas a la vez que son utilizados para su almacenaje durante el año. Sin embargo, no suelen contar con unas mínimas medidas de conservación preventiva: no tienen un control del grado de humedad y temperatura y están expuestos a unos niveles de luz que pueden ser muy dañinos para el tejido. Además, normalmente no están colocados de la manera



más adecuada, siendo habitual encontrar alteraciones como deformaciones, arrugas e incluso roturas.

Se suele disponer de un armario para albergar las piezas de menor calidad como los mantos lisos y aquellas más pequeñas como los pañuelos y las telas y encajes utilizados para la realización de los tocados, así como las prendas interiores de las imágenes marianas. En ellos, las distintas piezas son guardadas dobladas en distintas cajas o colgadas en perchas industriales y protegidas con fundas textiles o papeles de seda, como se puede apreciar en los reportajes de Ruso (2019) y Reyes (2017) a las camareras de la Virgen de la Salud de San Gonzalo de Sevilla.

Mención aparte merecen los museos creados en las dependencias de las hermandades de la Esperanza de Triana y Esperanza Macarena. Ambas corporaciones, debido a su importancia tanto dentro como fuera de la ciudad han desarrollado un programa museístico en el que se muestran los enseres de la cofradía y el ajuar de sus imágenes titulares con un discurso que realza determinados hitos históricos. Para ello, las mejores piezas son expuestas en distintas vitrinas, que son a su vez el lugar dedicado para almacenarlas. No obstante, estos espacios necesitan una revisión para mejorar sus condiciones conservativas en determinados aspectos.



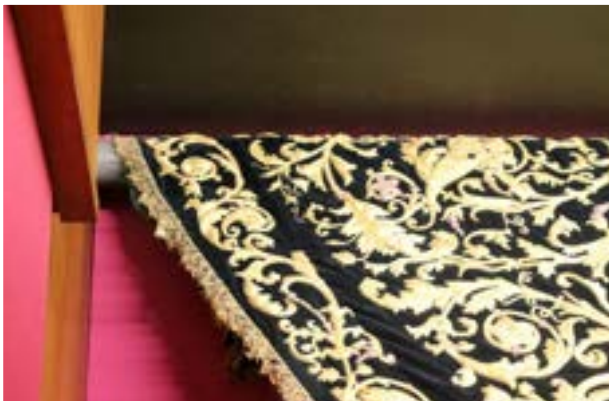
### Museo de la hermandad de la Esperanza de Triana

Las vitrinas se encuentran forradas con tejido en tonalidad burdeos, que si no es tratado adecuadamente puede provocar problemas de corrimiento de tintes, y están iluminadas con una luz difusa que parte del techo de las mismas. En este caso, la iluminación es uno de los aspectos que más debería estudiarse ya que se utiliza mucha intensidad para que puedan apreciarse bien las piezas, incluso hay una entrada de luz natural, pudiendo producirse efectos nocivos en los tejidos por la acumulación del tiempo que permanecen iluminados. No se han encontrado sistemas de medición de humedad y temperatura en su interior.



Uno de los mantos de salida se expone sobre el pollero utilizado para la salida procesional en una recreación de la vista trasera del palio [Fig. 153] mientras que el otro manto de salida está en otra vitrina junto con dos candelabros metálicos. En este caso, debido al problema de espacios de este museo, se ha optado por enrollar en un tubo la parte superior del manto y suspender el resto sobre un plano inclinado. Para poder colocar la parte baja extendida se ha abierto un hueco en el suelo. A pesar de ser una solución imaginativa, el resultado final resulta extraño y no permite contemplar la pieza en su totalidad [Fig. 154-156].

Figura 153: Recreación de la trasera del palio con uno de los mantos de salida



Figuras 154, 155 Y 156: Manto de salida expuesto en un plano inclinado, enrollado en la parte superior y con una oquedad realizada en el suelo para mostrar la parte inferior.



## VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO

En otro de los espacios hay tres vitrinas para albergar más prendas del ajuar. Una de ellas con varias túnicas del Señor de las Tres Caídas junto con dos juegos de potencias y unos casquillos de remate de la cruz que porta [Fig. 157]. Otra de las vitrinas tiene en su interior un conjunto de saya y manto de la Virgen, pudiendo admirarse por la parte delantera y trasera [Fig. 158 y 159]. Por último, una gran vitrina cubre otra de las paredes con varias prendas del ajuar de la Esperanza: mantos, sayas, coronas y tocas de sobremanto [Fig. 160]. Para la presentación de las sayas se han utilizado maniqués de cuerpo completo, colocando sobre ellos una estructura parecida a un pollero sobre la que descansan los distintos mantos. Sin embargo, en algunos casos se ha optado por colgar los mantos de la pared semi extendidos y mostrado la cola al frente [Fig. 161]. Cabe destacar que estas formas de exposición provocan pliegues indeseados que pueden favorecer la aparición de otras alteraciones como arrugas irreversibles y desgastes [Fig. 162 y 163]. Para las tocas de sobremanto se han realizado estructuras autoportantes que consisten en planos inclinados [Fig. 164].



Figura 157: Espacio dedicado al ajuar del titular cristífero.



Figura 158 Y 159: Vista delantera y trasera de vitrina



Figura 160: Vista general de vitrina con ajuar de la Virgen de la Esperanza





Figura 161: Manto colgado de manera semi extendida.



Figuras 162 Y 163: Pliegues provocados en mantos por falta de espacio.





Figura 164: Plano inclinado utilizado para la exposición de una toca de sobremanto.

En otro de los espacios, se explica la vinculación de la corporación con algunos gremios como los ceramistas y profesiones como el toreo, a la que se dedica una vitrina en la que se expone un traje de luces, una saya realizada con bordados de otro traje y una composición a modo de cuadro realizada con dos piezas bordadas [Fig. 165]. A pesar de que se trate de piezas en desuso esta forma de exposición puede causar en el tejido daños irreversibles. Por último, las joyas se han expuesto en vitrinas de formato y tamaños diferentes. La mayoría de ellas se han colocado en dos grandes vitrinas [Fig. 166], mientras que para los juegos completos representativos de la iconografía de la virgen se ha optado por pequeñas ventanas sobre un panel informativo [Fig. 167]. Para la corona, se ha escogido una que permite observar la presea desde el frente y los laterales [Fig. 168]. Se desconoce si estos espacios cuentan con unas medidas adecuadas para la correcta conservación de los enseres expuestos.





Figura 165: Vitrina dedicada al mundo del toreo.

## VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO



Figuras 166, 167 Y 168: Vitrinas con joyas



### Museo de la Hermandad de la Esperanza Macarena

De este espacio puede afirmarse que es el más completo y el mejor preparado, en cuanto a condiciones conservativas se refiere, de todos los creados por las hermandades sevillanas para la doble función de exponer y almacenar las prendas del ajuar de sus titulares.

Está organizado en tres plantas. Como aspectos generales cabe destacar el uso de termohigrómetros en las vitrinas para poder controlar el grado de humedad y temperatura [Fig. 169], el forrado de todos los espacios expositivos con tejido de color neutro y la colocación de iluminación en el interior, además todas las plantas cuentan con sistema de vigilancia [Fig. 170]. En este caso, la luz vuelve a ser uno de los principales factores de alteración de este espacio.

Figura 169: Termohigrómetro colocado en el interior de una de las vitrinas.



Figura 170: El exceso de iluminación en ocasiones provoca reflejos que no permite ver las piezas desde todos los puntos.

En la planta baja, reciben al visitante varias vitrinas individuales exentas que albergan túnicas de Ntro. Padre Jesús de la Sentencia y, al frente, el paso procesional de la Virgen del Rosario. En la pared del fondo están colocadas las prendas más valiosas del ajuar de la Virgen del Rosario [Fig. 171]: el manto de salida sobre un plano inclinado, dos sayas y túnicas del Niño Jesús sobre sendos maniqués y uno de los juegos de orfebrería compuesto de ráfaga, corona, media luna y cetro situados sobre elementos autoportantes.





Figura 171: Vitrina que alberga parte del ajuar de la Virgen del Rosario.



La visita continúa en la segunda planta, con una vitrina dedica al mundo del toreo, exponiendo algunos trajes de luces colgados en perchas y sayas realizadas con bordados procedentes de otros trajes de torear [Fig. 172]. Algunas de ellas tienen graves daños en el tejido soporte de seda que desaconsejarían su exhibición en el formato actual. Este material tiene una gran sensibilidad a la luz, manifestándose en desgastes y roturas [Fig. 173].

Figura 172: Vitrina dedicada al mundo del toreo.





Figura 173: Desgarros y roturas en el soporte de seda de una saya decorada con elementos bordados provenientes de un traje de luces de torear.



Figura 174: Vitrina que alberga distintas tipologías: tejido, pintura, joyería y orfebrería.



## VI. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES AGENTES DE RIESGO

Así mismo, la sala tiene dos vitrinas donde están recogidas las joyas más representativas de la Esperanza Macarena. Precisamente en una de ellas se da un caso habitual de aprovechamiento del espacio que hemos visto con anterioridad, albergando en su interior un manto, dos pinturas y varias piezas de joyería y orfebrería [Fig. 174]. Esta situación debe evitarse ya que el ideal es que dentro de las vitrinas no se mezclen distintas tipologías para poder regular las condiciones climáticas adecuadas para cada una de ellas.

Por último, en la primera planta se encuentran enfrentados los dos pasos. El de la Virgen se completa con la colocación de una saya y uno de los mantos procesionales depositado sobre el pollero del paso [Fig. 175 y 176]. En las paredes que rodean esta estancia se encuentran distribuidas las túnicas bordadas del Señor de la Sentencia [Fig. 177] y dos grandes vitrinas donde se exponen los otros dos mantos de salida en planos inclinados junto con algunas sayas dispuestas sobre maniqués [Fig. 178]. Ambos mantos muestran algunos daños derivados de su uso, como el desgaste y pequeñas roturas [Fig. 179], pero también deformaciones provocadas por un sistema de almacenamiento que no es capaz de soportar el peso de la pieza [Fig. 180].



Figuras 175 y 176: Vista lateral y trasera del paso de la Esperanza Macarena.



Figura 177: Túnica del Señor de la Sentencia expuesta en un maniquí.





Figura 178: Grandes vitrinas para acoger los mantos de salida y sayas de la Esperanza Macarena.



Figura 179: Rotura del encaje perimetral



Figura 180: Deformaciones provocadas por el peso de la pieza.



Por último, en una estancia anexa está localizada en el centro la corona de oro de la Esperanza Macarena en una vitrina que permite verla desde todos los ángulos [Fig. 181]. Todas las paredes de este espacio están construidas a modo de vitrina para albergar piezas, aprovechando al máximo la superficie disponible [Fig. 182].



Figura 181: Corona de oro de la Esperanza Macarena en una vitrina que permite rodearla.



Figura 182: Las vitrinas están construidas para aprovechar incluso el espacio existente entre las puertas y el techo.





**VII. RECOMENDACIONES PARA  
LA CONSERVACIÓN DE UN  
LEGADO PATRIMONIAL**





## VII.1. LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN: UNA PROFESIÓN AL SERVICIO DEL PATRIMONIO RELIGIOSO

La conservación-restauración, aún hoy en día, se encuentra en una fase de regulación y reconocimiento no solo por parte de la población, sino también por muchas instituciones que custodian patrimonio.

Sin embargo, hemos de considerar que los cuidados de los conjuntos patrimoniales no es cuestión exclusiva de la contemporaneidad. Como señala Bruquetas (2005: 1-2) al referirse al nacimiento de la conservación preventiva como disciplina:

[...] no podemos dejar de lado todo ese cúmulo de sabiduría, heredada y transmitida durante siglos, que es resultado del permanente contacto del hombre con sus creaciones artísticas y la necesidad de conservarlas. Sería injusto no reconocer, pues, los conocimientos empíricos adquiridos a lo largo de siglos sobre el comportamiento de los materiales ante las condiciones climáticas adversas, ante los efectos de la luz y de la suciedad, ante las plagas de hongos o insectos, y la sabia aplicación de múltiples recursos para combatirlos. El estudio de estos recursos establecidos por la práctica tradicional constituye una valiosa fuente de información que nos permite evaluar con nuevos elementos de juicio el alcance de los deterioros y aplicar los tratamientos adecuados. Nos permite también valorar los conocimientos de cada época sobre la forma de preservar los objetos para la posteridad.

En particular, el patrimonio religioso en el ámbito que nos ocupa está muy ligado a los conceptos de herencia y legado, transmitiéndose no solo los bienes patrimoniales muebles con su carga simbólica inmaterial, sino también un compendio de nociones para preservarlo. No obstante, es necesario destacar las conclusiones recogidas en las *Actas de las Jornadas de Conservación Preventiva en Lugares de Culto* (2012).

En primer lugar, que la aplicación de una estrategia de conservación preventiva del patrimonio cultural asociado a los lugares de culto no se está llevando a cabo a pesar de notables esfuerzos puntuales. En segundo lugar, que de forma general, no existe planificación ni estructuras profesionales ligadas a las instituciones, que puedan desarrollar el trabajo de conservación preventiva en este tipo de patrimonio cultural. Y en tercer lugar, que dada la importancia histórico-artística y la relevancia social de estos bienes culturales, resulta imprescindible mejorar sensiblemente la capacidad de aplicar políticas de prevención del deterioro para mejorar su estado



## VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

de conservación y aumentar las posibilidades de disfrute actual y su transmisión a las generaciones venideras.

La necesidad de una estrategia común para preservar los aspectos culturales de la Semana Santa llevó a la Junta de cofradías de Valladolid, junto a las localidades de Cuenca, Cartagena, Medina de Rioseco, Salamanca y León, a presentar la *Carta del patrimonio cultural de la Semana Santa* (2010). Este documento defiende los aspectos materiales e inmateriales de esta celebración con sus características particulares, haciendo mención a los beneficios de la formación para la conservación patrimonial. Como contrapartida, el carácter generalista de esta carta hace que sus recomendaciones y argumentos sean tan básicos que no resuelvan los problemas de un patrimonio tan complejo, sobre todo si se tiene en cuenta que la idiosincrasia de estas manifestaciones en lugares como Andalucía dista mucho de la realidad de las localidades que firman dicho manifiesto.

En este sentido, habremos de considerar cómo en el ámbito de las hermandades y cofradías sevillanas las prácticas aplicadas para su conservación pugnan entre la herencia de la tradición y las nuevas metodologías científicas. A pesar de los grandes avances que se han producido en los últimos años, existiendo en la realidad una conciencia de la necesidad de mantener el patrimonio en unas condiciones óptimas, hay aún variedad de opiniones en cuanto a si estas labores deben ejercerlas los profesionales de la conservación-restauración o los artesanos dedicados a los respectivos oficios ligados a las distintas tipologías.

En el caso de los tejidos históricos la situación es aún complicada, pues sistemáticamente estas labores las han realizado los talleres de bordado tradicionales, que se han centrado en mantener la posibilidad de uso en detrimento normalmente de los soportes textiles. Son habituales la ejecución de los denominados *pasados*, en los que los elementos bordados son cambiados a nuevos tejidos cuando los originales se deterioran, perdiendo la obra parte de su valor histórico.

Afortunadamente esta situación está cambiando y cada vez son más las hermandades que se decantan por los profesionales de la restauración especialistas en textil. Estos abordan la totalidad de la pieza como una unidad que debe conservarse al completo y estudian la manera de mantenerla en uso para que no pierda su funcionalidad. Con el IAPH como gran referente en Andalucía debido a su dilatada experiencia en la realización de estos trabajos, quizás haya sido la empresa Cyrtta la que ha acercado esta modalidad al grueso de las hermandades sevillanas, sobre todo tras el anuncio de colaboración con la hermandad de la Esperanza Macarena para el mantenimiento de su ajuar (Hermandad de la Macarena, 2019), a la que ha seguido la corporación de la Esperanza de Triana

con el conservador-restaurador José Espinar Rodríguez (Hermandad de la Esperanza de Triana, 2020). No es casualidad que sean estas dos cofradías las que apuesten por la contratación de personal específico cualificado para el mantenimiento de sus colecciones textiles, ya que ambas son las únicas en Sevilla que cuentan en sus dependencias con museos abiertos al público para exponer su patrimonio de forma permanente.

Una tercera alternativa a las anteriores opciones pasa por un híbrido entre ambas. Por ejemplo, se han dado casos en los que el IAPH ha colaborado como asesor de talleres de bordado para restauraciones concretas o la inclusión de especialistas en restauración de tejidos en la plantilla de trabajadores de algunos de estos obradores.

En cuanto a la escultura policromada hay dos grandes visiones enfrentadas que repiten el modelo descrito anteriormente de artistas o artesanos frente a profesionales de la restauración científica. De hecho, las propias autoridades eclesiásticas están tratando de regular la intervención a la que son sometidas las efigies devocionales para evitar que sean realizadas por personas que no sean especialistas en restauración. Sin embargo, sigue permitiéndose a escultores a los que les avale su trayectoria laboral a pesar de no contar con la formación adecuada en la materia.

Hay quienes tratan de poner en valor estos trabajos realizados por los escultores-imagineros como argumenta Fernández Martínez (2000) explicando los errores del pasado y poniendo algunos ejemplos actuales de buenas prácticas. Este autor defiende que el denominado como escultor-restaurador está capacitado para intervenir una imagen porque conoce su proceso de ejecución al detalle y, tan solo, deberá controlar su yo artístico para no dejar su sello en ella. Sin embargo, este argumento es poco consistente ya que se ha comprobado en innumerables ocasiones que la formación y conocimientos adquiridos por los escultores no garantizan aspectos esenciales como la cualificación en las destrezas necesarias para la restauración y el conocimiento de la deontología, los criterios de intervención y los materiales y sus propiedades técnicas.

Además, algunas hermandades aprovechan estos procesos para modificar o remodelar sus imágenes siguiendo los criterios estéticos imperantes o gustos personales. Esto ha supuesto en muchas ocasiones un gran daño para la obra de algunos autores, que ha sido modificada y adaptada por otros escultores suponiendo la pérdida del concepto o fisonomía original. Es el caso de Antonio León Ortega, cuya producción ha sufrido un gran número de remodelaciones y como consecuencia ha tenido que ser protegida legalmente en el *Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz* con el fin de preservarla de nuevas intervenciones, situación sin precedentes en el caso de imagineros del siglo XX-XXI (BOJA, 2015).

## VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

La herencia de esta práctica deriva de muy antiguo y aún hoy sigue vigente. Históricamente las obras de arte han sido intervenidas por los artistas, entendiéndose estas acciones con el fin de la reparación y la modificación. En el Medievo era habitual su renovación cuando perdían su funcionalidad, pero el Renacimiento trajo un cambio de conciencia a favor del mantenimiento en buen estado de aquellas imágenes que contaban con cierta devoción popular, siendo preservadas mediante limpiezas o pequeñas modificaciones para adaptarlas a los gustos de la época, como ocurrió por ejemplo para revestir las esculturas de talla completa.

No fue hasta el siglo XX cuando se comenzó a regular la restauración en España, incluyéndola como especialización en los titulados de Bellas Artes. En Sevilla destacan como primeros hitos la puesta en marcha del taller de restauración del Museo de Bellas Artes y la creación en la década de 1970 de la cátedra de restauración por Francisco Arquillo Torres.

Como referente de la restauración científica en Andalucía merece una mención especial la labor que desde 1989 realiza el IAPH, tratando de concienciar a las hermandades de la necesidad no solo de intervenciones puntuales, sino de una conservación continúa, sistemática y planificada con labores de inventariado y conservación preventiva. Esta institución fomenta entre los criterios generales de intervención (Clavero, 2000: 14-15) la necesidad de considerar y respetar la naturaleza artística, estética y religiosa.

Es muy difícil actuar desde la deontología de la disciplina de la conservación, en obras de arte que todavía cumplen la función para la que fueron creadas, como ocurre con la imaginería procesional. En estos casos, hay que tener en consideración además de los criterios específicos que requieren, los derivados de la función que cumplen. Esta doble visión se hace necesaria a fin de que, sin interferir en la aplicación de los tratamientos que requieren, se planteen actuaciones preventivas que palien al máximo los riesgos derivados de la función que ejercen (González López, 1995a: 44).

El que estas obras mantengan la función para la que fueron creadas supone una característica muy importante a la hora de planificar cualquier intervención en ellas, ya que no solo se trata de conservar en buen estado sus aspectos materiales, sino también atender a sus valores inmateriales intrínsecos.

La conservación y restauración de las imágenes de culto y devoción es, por tanto, un desafío altamente complejo, pues las decisiones que se tomen desde el punto de vista disciplinario necesariamente se entrelazan e imbrican con los sentimientos

religiosos de los fieles, con sus necesidades espirituales y existenciales, con sus emociones y esperanza de salvación (Seguel, Benavente y Ossa, 2015: 53).

En este contexto, es fundamental el papel del conservador-restaurador a la hora de plantear la puesta en valor no solo de las esculturas de tipología de candelero o el ajuar que las completa, sino también del legado que supone el proceso de vestimenta.

Afortunadamente, la concienciación que tienen las hermandades desde la segunda mitad del siglo XX de la necesaria conservación de su patrimonio histórico-artístico ha propiciado que, paulatinamente, cada vez sean más aquellas que cuentan con un profesional de la restauración para este tipo de trabajos y que incluso los integren entre sus órganos directivos con el fin de programar las actuaciones de conservación.





## VII.2. PERMANENCIA Y DEFENSA DE LOS VALORES INMATERIALES

Realizar un plan de conservación preventiva para esta actividad es una labor ardua, ya que se trata de un patrimonio en uso y evolución, cuyas costumbres y saberes implicados requieren y merecen planificar su registro y salvaguardia.

[...] partimos de que la cultura es una forma de acción social, y como tal el patrimonio inmaterial responde a prácticas sociales que, por estar vivas, en continuo cambio y protagonizadas por diferentes individuos y grupos, no se pueden guardar ni encerrar, conforme se hace con el patrimonio material. El inmaterial no resulta conservable ni reproducible en sí mismo, más que por sus propios protagonistas, que son sus titulares (Timón, 2009: 55).

A partir de esta afirmación se hace necesario el diseño de un plan preventivo específico para registrar la riqueza de lo inmaterial de costumbres y ritos que no pueden sacarse de su entorno ya que forman parte de la práctica religiosa.

Para llevar a cabo esta propuesta se ha partido de la línea de trabajo para la salvaguarda que plantea la UNESCO (2003) en el artículo 2 de la *Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial*: “[...] identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”. Este documento nace de la consideración del patrimonio inmaterial como muestra de las distintas culturas y de la necesidad de un acuerdo para su salvaguarda ante la falta de instrumentos oficiales que lo protegieran. Los estados que se adhieren a él se comprometen a identificar los bienes del patrimonio cultural inmaterial de su territorio en un inventario, así como a asegurar su salvaguarda mediante una planificación de recursos; creación de organismos competentes; fomento de estudios científicos, técnicos y artísticos; adopción de medidas jurídicas, técnicas, administrativas y financieras; garantizar el acceso a este patrimonio y creación de documentación sobre él. Del mismo modo, se hace especial hincapié en la educación para favorecer la sensibilización de la sociedad para el reconocimiento, respeto y valorización.

Gracias al empeño de varios historiadores e investigadores ha sido posible iniciar la documentación e identificación para conocer más sobre el bien patrimonial que nos ocupa,

poniéndose en relieve la importancia del patrimonio religioso como expresión cultural desde otras perspectivas como la artística o antropológica, aunque todavía queda camino por recorrer.

La simbolicidad no es fácilmente cuantificable por su misma naturaleza convencional e inmaterial [...] Para aquellos que desconocen los códigos y las circunstancias de otras comunidades o personas, estos valores no existen o resultan incomprensibles o ridículos. Pero los individuos afectados, los que poseen las claves y códigos para la interpretación, sí saben con claridad cuáles son los objetos que tienen mayor poder simbólico (Muñoz Viñas, 2003: 49).

### **La transmisión del conocimiento**

Este trabajo pretende constituir una primera aportación para una necesaria y ardua labor de documentación y archivo de unas costumbres y saberes que se han mantenido vivos, gracias a la transmisión generacional, pero de espaldas a los canales de información. Se trata de un rico patrimonio que requiere del inicio de un plan de actuación para su transmisión, frente al peligro de pérdida de más testimonios. Destacamos la necesidad de dotar del concepto de archivo a esta propuesta, al margen de las actuaciones enfocadas a su difusión, que siempre vendrán condicionadas por la privacidad del rito.

La realización de la escuela de vestidores en los años 1995-1996 por parte de Pepe Garduño supuso un acercamiento al reconocimiento de la labor de este colectivo como parte fundamental en la presentación de las imágenes de culto. Garduño, a pesar de las duras críticas de sus compañeros, vio necesaria la creación de este grupo para perpetuar la tradición del atuendo de las imágenes marianas. Su labor sirvió para dar una gran difusión a este trabajo, que vive actualmente su época de esplendor en cuanto al reconocimiento de los vestidores como principales valedores de los saberes implicados en el rito del atuendo. Pero también debe darse la importancia merecida a todas las mujeres y hombres que han cuidado, y continúan haciéndolo, de un patrimonio colectivo que han sentido como propio.

Dar difusión a la labor que realizan es la manera más práctica para que la sociedad la valore y respete. Sin embargo, esta divulgación debe estar enfocada en la salvaguarda de todos sus valores patrimoniales, incluidos los inmateriales. En este sentido, aquellos que están ligados al apartado religioso o cultural tienen que observarse con especial cuidado, ya que podrían ser los más vulnerables. El rechazo que han presentado las distintas hermandades a compartir el proceso de vestimenta de sus titulares se explica por los sentimientos hacia la figura representada en ellas, pero no se ha propiciado la búsqueda de mecanismos que puedan mostrar esta realidad de otras maneras.

Uno de los principales peligros que pueden aparecer es la sobreexposición y saturación del rito, sin olvidar fenómenos recientes relacionados con el espectáculo, la turistificación, la excesiva instrumentalización del patrimonio o la globalización cultural. La sociedad de la comunicación en la que estamos inmersos reclama novedades informativas constantemente, por lo que habría que estudiar la manera de visibilizar esta actividad sin caer en algunos errores como podría ser la explotación o el uso indebido de material gráfico o videográfico o la presentación de este patrimonio como algo frívolo y accesorio.

En este sentido, es necesario apostar por la formación de los integrantes de estos grupos para la toma de conciencia de la importancia de los valores del atavío en el plano patrimonial. El conocimiento hace fuerte la reivindicación de lo propio y lo autóctono, de manera que puede reforzar la implicación en la conservación de los valores inmateriales, lejos de gustos personales o modas. Conocer el por qué se hacen las cosas de un determinado modo hará posible la comprensión de la iconografía o imagen tipo que han adquirido estas representaciones escultóricas a lo largo de los siglos y fomentará su preservación.

Para cumplir este cometido es esencial contar con la participación del grupo de personas que lo recrea. El conjunto de vestidos, camareras y priostes son los aliados perfectos a la hora de hacer comprender a la sociedad la importancia de su cometido, ya que son los que mejor lo conocen. Por tanto, es primordial el diálogo entre ellos y los especialistas de la cultura, de manera que puedan encontrar la mejor vía para poner en valor este patrimonio. Reconocer la labor propia dentro del grupo y hacer sentir a cada persona que su trabajo es indispensable para su desarrollo y mantenimiento reforzará el sentimiento de pertenencia al colectivo. Para ello, es crucial fomentar la comunicación dentro y fuera del grupo, con lo que también se propicia perder el miedo a enseñar a otras personas los conocimientos adquiridos y, así, se garantizará la pervivencia de estas manifestaciones culturales.

Esto podría plantearse mediante varias vías. Una de las que podría emprenderse más fácilmente, y con la que además podría llegarse a un mayor número de personas, es la edición de un manual que contara con una primera parte que explique esta actividad desde una perspectiva cultural y desarrolle a continuación las labores implicadas en un formato didáctico. Partiría de una primera labor de archivo, de recopilación de datos y testimonios cuya esencia se podría difundir con la planificación de charlas formativas, donde incluso se contaría con algunos miembros como representantes de los distintos sectores que expusieran sus propias experiencias a los demás. Del mismo modo, sería interesante la edición de un documental con el fin de mostrarlo a la sociedad, en el que



se puedan enseñar partes del proceso y recopilar testimonios personales, así como fotografías, grabados y pinturas que destacasen la rica historia de esta labor.

En los últimos años han salido al mercado algunos ejemplares que han tratado de acercar esta materia al gran público, como son las publicaciones sobre la vestimenta mariana de Sánchez, Bejarano y Romanov (2015) o la firmada por Prieto y Núñez (2020) sobre las joyas de sus ajuares. Del mismo modo, cada vez son más habituales las mesas redondas organizadas por las hermandades donde se invita a participar a los vestidores, teniendo todavía por desgracia las camareras y priostes un papel muy secundario en este sentido, ceñido solo a algunas entrevistas en medios locales de comunicación.

Estos cursos de formación o manuales, pueden ser la excusa perfecta para retomar la iniciativa emprendida por Pepe Garduño con la escuela de vestidores, cuyo afán era dignificar la profesión del vestidor. Con ello se podría dar una mayor visibilidad a un colectivo que no está lo suficientemente valorado ni reconocido y a una labor que, debido al recelo e intimidad con los que se realiza, pasa desapercibida para una gran parte de la sociedad.

Emprender estas acciones puede suponer el inicio de una gestión cultural pensada desde la sostenibilidad que dignifique este patrimonio y permita acercarlo a un mayor número de personas. Sin embargo, se debe poner el acento en la custodia de los valores intrínsecos de este patrimonio mediante un archivo documental y en la formación de los implicados en su desarrollo y custodia.

### **El Patrimonio Inmaterial Macareno: un camino a seguir**

La hermandad de la Macarena de Sevilla ha sido pionera en reconocer de manera oficial el trabajo del vestidor en las figuras de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y Pepe Garduño, identificándolos como uno de los ejemplos del Patrimonio Inmaterial Macareno (PIM) “conjunto de prácticas, usos, costumbres, valores afectivos y simbólicos en torno a la devoción de la Virgen de la Esperanza y su hermandad” (Hermandad de la Macarena, 2020).

Sin embargo, a pesar de ser un buen comienzo, se debe ahondar en la manera en la que han identificado estos bienes ya que han sido “personalizados” en las figuras más importantes para la corporación. En el caso que nos ocupa, se ha optado por reconocer el trabajo de ambos vestidores por separado en el grupo de técnicas artesanales tradicionales. Quizá hubiera sido más interesante identificar como PIM la vestimenta de la Esperanza Macarena de manera global, para así plasmar y proteger la evolución que

ha vivido a través de los siglos y que la ha llevado a ser una referencia en el panorama nacional e internacional.

La propia hermandad explica que para dar a conocer y proteger este patrimonio se ha servido de objetos, y en este caso particular documentando los procesos de la vestimenta de la Virgen. No obstante, con casi total seguridad estas fotografías o videos difícilmente serán difundidas públicamente para preservar la intimidad de la imagen.

Afortunadamente, existe una gran cantidad de pinturas, grabados y fotografías que muestran cómo ha sido presentada a los fieles a lo largo de la historia y que pueden ser utilizadas en algún momento para mostrar esta evolución en una exposición temporal en alguna de las salas del museo. De llevarse a cabo, podrían utilizarse piezas del propio ajuar de la Virgen e incluso incorporar préstamos de otras corporaciones, siendo una oportunidad también para mostrar el desarrollo que han tenido las distintas prendas del ajuar mariano y las artes suntuarias en Sevilla.

Del mismo modo, sería muy interesante integrar la idea aportada por el historiador Romanov (2020) en su cuenta de la red social Instagram. A raíz del atavío al modo Habsburgo realizado por José Ramón Paleteiro de una copia de la Esperanza Macarena, propone la idea de utilizar varias esculturas para recrear los distintos estilos con los que se ha vestido a lo largo de la historia.



## **VII.3. CONSERVACIÓN PREVENTIVA Y MANTENIMIENTO DE LA FUNCIÓN SOCIAL**

Las intervenciones de conservación y restauración que he realizado en esculturas de candelero han contribuido para definir un catálogo de las alteraciones más comunes en esta tipología de obras. Pero también han puesto de relevancia la importancia que tiene el grupo encargado de su atavío evidenciando la necesidad de cooperación entre el conservador-restaurador y este colectivo para conseguir establecer un plan de mantenimiento global con resultados satisfactorios.

La idea principal para ello es velar por la conservación en un sentido de conjunto, de manera que establezcamos la indisolubilidad del rito en el que la talla y los textiles no puedan disociarse de su función y valor devocional. Para ello es fundamental trabajar junto al equipo de priostes, vestidos y camareras para conocer las necesidades especiales de este patrimonio en uso y así poner en marcha algunas directrices técnicas de mejora para la manipulación y almacenamiento. De esta manera, se fomentará el aprendizaje de los agentes encargados de la preservación de estos bienes culturales propiciando su participación activa.

La postura purista que tuvieron algunos profesionales de la conservación en el pasado fue la de desaconsejar el uso de las piezas de gran valor histórico-artístico, propiciando el rechazo por parte de las hermandades que buscaron otras alternativas. Afortunadamente, en la actualidad es muy valorada la singularidad de que este patrimonio continúe ejerciendo la función para la que fue creado, por lo que se les da la importancia merecida a los aspectos inmateriales ligados a estos objetos.

No se puede anteponer la conservación material de la escultura procesional a costa de la pérdida de los valores tradicionales, históricos, sociales, culturales y religiosos, señas de identidad de nuestro pasado, presente y futuro. Estamos ante un fenómeno social que trasciende el límite de lo meramente artístico. [...] Estas imágenes son, antes que objetos artísticos, testimonio y expresión de una fe, vehículo de devoción y manifestación externa de la misma, orientada al culto y a la piedad (Albarrán Fernández, 2000).

Esto justifica que las imágenes marianas deban seguir siendo vestidas para perpetuar este patrimonio cultural inmaterial, a pesar de que su manipulación, y traslado periódico



puedan suponer un daño físico a la propia escultura o su ajuar. Hay un concepto a aplicar claramente a esta práctica y es la del *riesgo asumido*, es decir, el que “[...] se ha reducido a un nivel que puede ser tolerado teniendo en consideración las obligaciones legales y la política de la entidad” (Fernández, Levenfeld y Monereo, 2011: 21). Esto implica ser conscientes de que las imágenes y textiles que componen el ajuar van estar expuestos a unos riesgos que denominamos “aceptables” en tanto y cuanto son colaterales al hecho de mantener su funcionalidad. Ello conlleva la necesidad de establecer medidas preventivas concretas, para minimizar arañazos, desgastes o pérdidas generados.

Dando continuidad al apartado en el que relacionamos los factores de deterioro, y sobre todo en relación a la detección de los riesgos globales que amenazan este patrimonio, se hace necesario llevar a cabo estas acciones. Para ello, hay que tener en cuenta dos factores que condicionarán toda la planificación: la ubicación y su función. Debido a esta dicotomía, deberemos combinar la conservación de la talla y su atavío con la accesibilidad necesaria para garantizar la normalización de su uso.

Es indiscutible que la salida en procesión durante siglos no ha beneficiado al estado de conservación de las imágenes pero, gracias a estas manifestaciones, han llegado a nuestros días por lo cual parece evidente que, para transmitir este legado histórico cultural, deben ponerse todos los medios (Toquero, Saénz de Buruaga y León, 2008: 27).

Por esta razón, se debe plantear una actuación conservativa basada en las peculiaridades y limitaciones concretas de cada caso particular. Recogeremos aquí algunas recomendaciones básicas, tratadas previamente por otros autores, que se pueden tomar como punto de partida. No obstante, el ideal es adaptarlas de manera eficaz a cada colección de manera que satisfaga todas las necesidades.

### VII.3.1. Recomendaciones generales y particulares para el mantenimiento de las colecciones

Este apartado pretende dar respuestas concretas a las problemáticas y riesgos que se han podido analizar en el entorno de la práctica descrita, mediante una serie de apartados temáticos.

#### La mejora en la actuación de vestidores, camareras y priostes

Estas pautas van dirigidas principalmente a los vestidores, camareras y priostes, ya que son los que intervienen en la labor de la vestimenta de las imágenes y custodian sus enseres. Al tratarse de un grupo que, en principio, está compuesto siempre por las mismas personas, es altamente recomendable que un conservador-restaurador dialogue con ellos y esté presente en uno de los cambios de la imagen para observar de primera mano cómo realizan cada acción. Después, el profesional podrá formar a este grupo para minimizar los riesgos de daños indicándoles cómo pueden mejorar y qué cosas deben adaptar o dejar de realizar. Resulta muy útil el diseño de un documento normativo, al modo de los planes directores, que ayude a establecer las recomendaciones fundamentales evitando los riesgos más frecuentes. Para ello lo primero que hay que hacer es plantear el reconocimiento de riesgos y el pronóstico.

Hay que tener como premisa que estas personas están realizando una labor sin ánimo de lucro, tan solo por devoción, por lo que no se debe entorpecer su trabajo, todo lo contrario, debemos facilitarles sus tareas. Para lograrlo, basta propiciar el buen entendimiento entre todas las partes. Normalmente, el profesional conoce las normas preestablecidas, lógicamente emanadas de instituciones donde normalmente cuentan con partidas de presupuesto y personal destinados específicamente a estas labores, pero generalmente estas no son las condiciones que se encuentran en las hermandades, por lo que se deberán adaptar todas estas recomendaciones para que sean sostenibles.

Cabe destacar en esta línea el trabajo realizado por Bermúdez (2020). En él, tras una introducción sobre las principales alteraciones que pueden aparecer en los bienes que poseen las hermandades, se dan unos parámetros esenciales para su correcto mantenimiento, aconsejando cuándo se debe recurrir a un profesional para solucionar problemas más complejos.

[...] poner en conocimiento de las hermandades y cofradías, unas prácticas básicas y elementales, que pueden ser llevadas a cabo por personas sin una cualificación específica, pero que, bien entendidas y aplicadas, pueden suponer la diferen-

cia entre la conservación de nuestro patrimonio cofrade o su irremediable pérdida (Bermúdez, 2020: 7).

Seguir esta estela sería una buena forma de emprender una gestión cultural de estas colecciones de manera sostenible. Retomando la idea de proyectar un manual en el que se ponga en valor los aspectos inmateriales de esta actividad, podría estudiarse completarlo con un apartado dedicado a la conservación de manera divulgativa. Esto serviría para revalorizar y concienciar a todos los implicados de la importancia del mantenimiento de los bienes materiales y de su necesaria cooperación para preservarlo, así como un listado de pequeñas sugerencias que intenten solucionar los problemas más evidentes, acompañado de gráficos e ilustraciones que orienten las distintas cuestiones.

Esta publicación debería ser complementada con pequeñas charlas o mesas redondas con los equipos de gobierno de las hermandades, vestidores, camareras y sacerdotes, con el fin de que el restaurador los forme con una mentalidad conservativa y analice y explique las mejoras necesarias en el proceso de la vestimenta, adaptando todas las recomendaciones a los distintos casos concretos. Todas ellas deben plantearse desde el marco de la sostenibilidad ya que lo que se pretende es hacer un plan asequible para las hermandades y que, con una mínima inversión, se consigan buenos resultados.

### **Formación de los artífices en medidas de prevención**

La idea principal es educar al vestidor y las camareras en una actitud conservativa, integrando en su metodología algunas recomendaciones como la utilización de guantes, que sería ideal para manipular las prendas y la imagen. Por contrapartida, esto aumentaría la dificultad de los movimientos creando situaciones en las que la sujeción puede ser incorrecta y podría acarrear problemas más graves como roturas o desgarros. Se puede suprimir su uso siempre y cuando las manos estén totalmente limpias y secas. Del mismo modo, tiene gran importancia desprenderse de pulseras y anillos para evitar roces y arañazos.

Otra práctica a implementar es el estudio previo de los movimientos que van a realizarse antes de llevarlos a cabo teniendo en cuenta por dónde va a sujetarse la pieza, el número de personas necesarias para moverla según sus dimensiones y peso, cuáles son sus puntos débiles y su estado de conservación. En cualquier caso, para las esculturas lo más recomendable es servirse de un mecanismo rodado que permita moverlas sin la necesidad de trasladarlas a mano, mientras que para los textiles el ideal es crear un sistema de exposición o almacenamiento autoportante que facilite su movimiento. En

estos casos tiene una importancia extrema la planificación de todos los movimientos, así como la supervisión previa del trayecto a realizar para identificar posibles obstáculos.

La regla principal es: manipulación mínima y, a poder ser, indirecta. Cuando se tiene que mover o manipular un objeto, en primer lugar hará falta examinarlo: la forma (por dónde sujetarlo), medidas (personas necesarias para moverlo), cuáles son y cómo están dispuestos los elementos que lo componen, los puntos débiles (soportes adicionales), su estado de conservación, los daños y restauraciones sufridas, etcétera, para determinar el procedimiento a seguir (Cerdà, 2012: 23).

Es muy importante comprobar la sujeción de la escultura a la peana con cierta periodicidad, así como del pollero o estructuras autoportantes anexas. Se debe poner especial cuidado en el caso del paso procesional o cuando la imagen va a ser sometida a algún movimiento como traslados en andas o sistemas de elevación o bajada a los altares de culto, ya que son las situaciones con un mayor grado de peligro.

En cuanto a la conservación del material textil en el proceso de la vestimenta, se pueden tomar las medidas adoptadas en la exposición de tejidos, ya que en comparación la forma del candelero de las imágenes actúa a modo de maniquí. Hay un factor a favor de estas piezas que es que suelen estar realizadas a medida conforme a la escultura en cuestión, por lo que no será necesario adaptar o preparar el cuerpo previamente, tan solo deberemos aislar la prenda de la madera. En este sentido, es un buen referente de la restauración de pintura de caballete el redondear las aristas de los listones del bastidor para aplicarlo a los del candelero cuando estos sean de nueva factura. Algunos son tapizados con tela, pero en cualquier caso las enaguas cumplen la función de amortiguamiento entre la saya y la escultura y estos forrados impiden acceder con facilidad al interior para ciertas labores como la revisión de las sujeciones o limpiezas periódicas.

Hay prendas antiguas que deben ser ajustadas con alfileres en algunas zonas porque sus medidas no se corresponden con las de la imagen. No obstante, cuando vayan a realizarse piezas nuevas deben tener un patronaje adaptado a su silueta, facilitando su uso con un estudio de las necesidades del vestidor en cuanto a las aperturas de las distintas partes y sus mecanismos de cierre. Normalmente estos son corchetes, cintas, velcros o presillas, no siendo habitual el uso de cremalleras. Muchas veces estos sistemas no cierran correctamente o han perdido su funcionalidad y los vestidores tienen que recurrir al uso de alfileres, por lo que es recomendable revisar y renovar dichos sistemas de cierre cuando sea necesario.

En la realización de nuevas prendas se debe hacer un seguimiento exhaustivo, consultando la opinión del vestidor en cuanto a sus necesidades para colocar la prenda, con



el fin de que se llegue a una postura común entre el uso y la conservación de la misma. Muchos vestidores son reacios al uso de velcros, alegando que difícilmente están bien cosidos y por tanto se crean arrugas. Quizás una de las soluciones que pueda adoptarse sea la inclusión de bandas de tela reforzadas. Estas pueden unirse a las distintas piezas de las sayas en las zonas donde serán cogidas con alfileres, colocadas sin que se vean por ejemplo en la cintura o en la parte de los hombros, de manera que actúen de zona de sacrificio y evitar así la degradación del textil original, pudiendo cambiarse por otra cuando esté muy deteriorada.

Es recomendable desajustar y extraer los elementos constitutivos de la escultura que puedan interferir en la vestimenta, como pueden ser los brazos y las manos. Sin embargo, esta operación necesita de un gran cuidado ya que con el tiempo las articulaciones podrían ceder y no cumplir su función correctamente. Otra opción para evitar que las mangas se enganchen en los dedos, y a su vez prevenir posibles desgastes de la policromía provocados por el roce con los diferentes tejidos, es confeccionar unas bolsas de tela para colocarlas ajustadas en las muñecas de la imagen a la hora de vestirla, a modo de manoplas.

Aunque puede suponer un reto, es conveniente dialogar con los vestidores para tratar de concienciarles de lo perjudicial que es el uso excesivo de alfileres. Se han dado algunos ejemplos, sobre todo en el pasado, en el que los encajes eran cosidos para confeccionar los tocados y después colocarlos sobre la imagen, pero esto supone un daño en dos vertientes: el inmaterial, ya que se pierde el carácter efímero y artístico de este proceso, y el material, porque los pliegues cosidos provocan deformaciones, desgarros y roturas. Por tanto, se debería apostar por controlar el uso de alfileres e intentar disminuir su número para fijar las distintas piezas, sobre todo de aquellos más gruesos que pueden producir agujeros en los tejidos. Del mismo modo, estos elementos metálicos tienen que ser inspeccionados previamente por las camareras para descartar los que estén oxidados, doblados o despuntados, y que pueden ocasionar alteraciones mayores en los tejidos como desgarros, manchas de oxidación y debilitamiento de las fibras.

En cuanto a los mantos, la propia disposición sobre la imagen puede satisfacer sus necesidades conservativas, pero en ocasiones sus dimensiones son demasiado grandes para el hueco disponible en los altares y no pueden disponerse totalmente extendidos, creando arrugas en la parte baja que pueden resultar muy perjudiciales. Por este motivo, los que se realicen de nueva factura deben ejecutarse teniendo en cuenta las limitaciones de espacio, mientras que para los que ya estén confeccionados se podría estudiar un sistema de rulo en el que enrollar el sobrante en la parte del suelo. Del mismo modo, es importante que los polleros metálicos utilizados para darle forma al manto estén de-

bidamente forrados para evitar el contacto directo con el tejido, siendo muy aconsejable que además cuenten con un mínimo relleno para que no se produzcan marcas indeseadas.

Por último, se debe prestar especial atención a los tejidos utilizados para realizar el tocado, sobre todo en el caso de los encajes y mantillas. En el pasado se han producido atrocidades como cortar sobrantes o dividirlos en varias piezas para facilitar su colocación, lo que supone un atentado patrimonial en sí mismo. En el caso de que haya un exceso de tejido, este se puede disimular enrollándolo y asegurándolo en la espalda de la Virgen, evitando así arrugas. Al ser piezas muy delicadas, hay que retirar los alfileres utilizados con mucho cuidado, así como evitar tirar de la tela, ya que pueden causarse roturas y desgarros. En ocasiones, estas piezas suelen tener un estado de conservación muy comprometido, sobre todo en determinadas zonas, por lo que habrá que determinar si pueden seguir utilizándose o si, por el contrario, es mejor conservarlas para su exposición.

### **Protectores para las tallas frente la vestimenta**

Cuando las tallas están expuestas a los cambios periódicos de atavío, se hace prioritario interponer un estrato de sacrificio entre la policromía y las prendas textiles, de manera que en este recaigan todos los daños ocasionados por la vestimenta en lugar de la escultura, pudiendo sustituirse cuando sea necesario. Algunos antecedentes son el uso de una banda de caucho colocada entre la peluca de pelo natural y la cabeza de la Esperanza Macarena en la restauración efectuada por Francisco Arquillo Torres en 1977 (Arquillo, 1989: 232) o el diseño por la empresa ECROA en 1994-95 de un casquete de poliéster y fibra de vidrio forrado de fieltro adhesivo para evitar rozamientos de la corona y peluca con la policromía del Cristo de la Caída, atribuido a José Risueño, de Baeza (Jaén) (Díaz, Martín y Pérez-Avila (coord.), 2003: 111).

En el año 2004 Antonio Jesús del Castillo, vestidor de la Virgen del Subterráneo de Sevilla, ideó una prenda interna realizada en cuero para proteger a esta imagen tras su restauración, la cual ha tenido muy buena repercusión por su eficacia. En los nuevos encargos que ha ejecutado para otras esculturas ha ido mejorando el acabado añadiendo un forro de tela interior para evitar que el cuero se adhiera a la policromía y ha cambiado el sistema de cierre de cuerdas por velcros en la espalda y los hombros. El protector de cuero “[...] se elabora a medida de cada imagen para que le quede ajustado lo mejor posible. Se compone de tres partes: un corpiño que protege todo el torso, una cinturilla que abarca de la cintura hacia abajo y una especie de casco que cubre la cabeza” (Aguilar Jiménez, 2011: 157).

## VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

Del mismo modo, es muy aconsejable la colocación de rellenos en la cabeza, torso y muñecas para amortiguar los daños provocados por los alfileres. Debe estudiarse un formato que se adapte bien a los volúmenes de la escultura y que a su vez sea firme. Puede utilizarse uno confeccionado a medida relleno de guata y forrado de algodón o muletón, o bien uno efímero forrando con vendas de algodón las distintas zonas, pudiendo recubrirse en ambos casos con una tela negra en la cabeza para simular el color del pelo. En cualquier caso, los rellenos deben ser revisados y sustituidos o lavados al menos una vez al año. Con ello, se favorecerá la ventilación y se evitará que se adhieran a la policromía, y además permitirá la comprobación del estado de conservación de la escultura periódicamente.

Para el mantenimiento de la imagen es bueno programar, al menos una vez al año, la retirada del polvo superficial. Para ello hay que evitar a toda costa procedimientos acuosos o grasos y los disolventes o productos de limpieza, siendo suficiente el uso de una brocha de pelo suave. Hay que prestar especial atención a zonas complicadas como las pestañas y lágrimas, que pueden desprenderse con facilidad. Estas labores pueden realizarlas las camareras o priostes, preferiblemente formados con anterioridad, pero en el caso de aparición de manchas o depósitos sobre la policromía se debe contar siempre con un restaurador.

Las hermandades deben apostar por la creación de mecanismos específicos que amortigüen el peso que ejercen determinadas prendas en la imagen y lo condensen o distribuyan, y los procesos de restauración pueden ser un momento ideal para revisarlos y proyectar mejoras. En este apartado se encuentra por ejemplo la colocación de un estrato entre la corona y la escultura, que normalmente es solucionado con el uso de telas de algodón o mantas, pero podría estudiarse el uso de un material similar a la silicona que reduzca el peso soportado directamente en la cabeza. También es muy importante la proyección de una estructura autoportante, el pollero, que deberá estar realizada en un metal rígido que soporte el peso del manto y la corona y forrado en la parte que estará en contacto con el manto y la cabeza de la Virgen mediante algodón y una tela de batista o muletón. Habrá que llegar a un consenso con el vestidor para adaptar la forma del pollero al estilo de la Virgen, pero es muy aconsejable, sobre todo para el paso procesional, utilizar uno con casquete para que descansa la corona directamente sobre él y de manera independiente a la escultura, solucionando los posibles errores de la silueta de la imagen con rellenos y así evitar deformaciones en la estructura rígida.

Debe procederse del mismo modo con otros elementos como ráfagas o cetros, intentando buscar estructuras que soporten el peso de las piezas por sí mismas y que no estén ancladas directamente a la imagen. Todas ellas deberán estar debidamente forradas

para que no arañen la policromía, por ejemplo con acolchados inertes, espuma de polietileno, tela de forro o fieltro.

### Planificar límites en la intervención

Es muy recomendable que se aprovechen las intervenciones de restauración para mejorar los propios sistemas de prevención y conservación de las imágenes, sin olvidar el criterio de mínima intervención, que deberemos extender a los elementos estructurales o los secundarios. Son muchos los restauradores detractores de la sustitución de los candeleros y brazos articulados, ya que son partes constitutivas de la propia escultura. Sin embargo, la mayoría de estas obras han tenido una historia material muy complicada y es habitual que estos elementos lleguen muy alterados, con serios problemas estructurales o incluso habiendo sido sustituidos anteriormente, por lo que en estos casos se debería primar la eficiencia del material para que pueda seguir desempeñando su función. En el caso de decidir cambiar los brazos por unos de nueva factura, se debe apostar por las articulaciones de *foso y bola*, que están dando muy buen resultado, tanto a nivel conservativo como para facilitar los movimientos que necesite efectuar el vestidor en su labor.

Es de sobra conocida la inconveniencia de utilizar distintos tipos de maderas en una misma escultura ya que, por sus distintos grados de higroscopicidad y dilatación, podrían dar problemas de desencajes. Algunos restauradores en el pasado, como el caso de Peláez del Espino en 1977 cuando intervino a la Virgen de la Estrella de Sevilla, introdujeron candeleros de acero inoxidable, que si bien en un principio daban garantías de una mayor resistencia y no sufrían ataques de insectos, con el paso del tiempo se ha demostrado que han tenido mala compatibilidad con la madera del busto. Por todo ello, es aconsejable que tanto los brazos como el candelero se realicen de una madera del mismo tipo que el resto del cuerpo y, a ser posible, que el segundo se pueda separar fácilmente de la parte superior, por ejemplo con tornillería metálica, para poder ser cambiado si es necesario en el futuro sin someter a la imagen a una intervención profunda.

### Control de las condiciones medioambientales

Cabe destacar que la casi totalidad de imágenes marianas sevillanas están dispuestas al culto en lugares con gran valor histórico-artístico en los que controlar las medidas medioambientales supone un reto. Esto es así debido sobre todo a que no pueden realizarse todas las reformas necesarias para adaptarlos al ideal museístico, por lo que son habituales valores de temperatura y humedad relativa que están alejados de los recomendados. Para tratar de evitar grandes cambios se debe trabajar para conseguir una



buena ventilación de aire. Del mismo modo, es muy recomendable desechar las luces incandescentes para no elevar la temperatura ambiente, sustituyéndola por luces LED. Por último, para controlar la humedad pueden ser muy útiles los humidificadores colocados estratégicamente en distintos puntos, o aprovechar el uso de pequeños jarrones con agua en casos de extrema sequedad.

Es necesario resaltar que con estas medidas no se pretende llegar a los parámetros estándares recomendados en la conservación preventiva, sino a eliminar las dañinas fluctuaciones. Lo importante es mantener constantes los valores de temperatura y humedad a los que está aclimatada la obra y en los que ha conseguido permanecer estabilizada durante años.

El flujo de visitantes, que en ocasiones como en los cultos religiosos o besamanos puede ser muy alto, puede modificar dicha estabilidad climática del interior de los templos. Por este motivo, es recomendable planificar las visitas turísticas, prestar atención a los aforos máximos y tratar de aumentar la ventilación cuando se prevea que el número de personas vaya a ser elevado. Las imágenes sagradas están realizadas para la función cultural, por lo que se deberá trabajar en la manera en la que esta se realiza para minimizar el riesgo, por ejemplo creando itinerarios marcados dentro del templo en los besamanos o rutinas de control de su conservación para alertar de problemas mayores.

[...] hay que considerar que la cultura y la tradición que rodea a estas manifestaciones tienen también valor como patrimonio inmaterial, y no es siempre posible privar a los fieles de un contacto directo con sus bienes más preciados. Por ello, es necesario compatibilizar el desarrollo de estas actividades con la conservación de las obras, a través de soluciones técnicas específicas diseñadas por el conservador-restaurador en consenso con los usuarios y responsables (Jiménez y Martín, 2017: 58).

En cuanto a los elementos ornamentales adicionales dispuestos para el culto, ya que no se pueden suprimir totalmente, es aconsejable que se encuentren a una distancia razonable de la imagen. Se debe evitar la cercanía de flores y plantas, ya que pueden aumentar los niveles de humedad y provocar manchas indeseadas; pebeteros con incienso, cuyas partículas grasas pueden adherirse a la policromía; velas o cirios, que es de vital importancia cerciorarse de su completo apagado tras su uso; y fuentes de

luz directas, que pueden aumentar los niveles de temperatura del área circundante a la escultura.

### Condiciones de exposición y/o almacenaje

Normalmente, las distintas piezas del ajuar se utilizan con cierta periodicidad, pero otras son colocadas en contadas ocasiones, como ocurre con los grandes mantos de salida. Podemos afirmar, por tanto, que las obras de tipología textil se encuentran la mayor parte del año en su correspondiente lugar de almacenamiento o reserva y algunas de ellas expuestas en vitrinas.

Por este motivo, tiene una gran relevancia buscar un sistema de exposición y de almacenaje lo más adecuado posible para asegurar una correcta conservación de estos bienes. Esto no siempre es fácil, ya que la tónica habitual es la falta de espacios y la escasez de recursos económicos que permitan afrontar mejoras en ellos. No obstante, se debe plantear como una inversión que mejorará la perdurabilidad de las distintas prendas y, a la larga, reducirá las intervenciones de restauración.

Una vez realizado el reconocimiento de la colección, podremos comenzar a planificar su distribución en el espacio que se vaya a destinar para tal fin. Si la disposición de la sala donde vaya a exponerse el patrimonio va a crearse de nueva factura deberá evitarse la entrada de luz natural y garantizar la ausencia de corrientes de aire indeseadas. En el caso contrario, habría que apostar por filtros de luz o cortinas que frenen la entrada de radiaciones solares UV, muy perjudiciales para el textil, y asegurar un correcto cierre de ventanas y puertas para disminuir la entrada de polvo y contaminantes, pero que a su vez permita ventilar cuando sea necesario. A todo ello hay que sumar la programación de limpiezas periódicas, donde el barrido sea sustituido por el uso de aspiradores y no se utilicen productos de limpieza nocivos en el fregado del suelo. También deben entrar en esta planificación el interior de las vitrinas, armarios y cajoneras, creando un sistema rotatorio en el que todos se limpien, al menos, una vez al año.

Hay que precisar que dentro de las vitrinas no podrán convivir elementos realizados en distintos materiales, por lo que habrá que destinar unas a la tipología textil y otras a los elementos metálicos, ya que precisan de distintos niveles ambientales. Los estudios en conservación proponen para el tejido unos valores ambientales de temperatura de 18-20°C, humedad relativa del 60-65% y una medición lumínica de máximo 50 lux, aunque lo principal es que los valores sean lo más constantes posibles. Para poder controlarlos se puede hacer una inversión con un presupuesto muy bajo en pequeños termohigrómetros con el fin de introducirlos dentro de las vitrinas y así poder conocer los valores

de temperatura y humedad de manera fiable, actuando si fuera necesario con sistemas de refrigeración/calefacción y humidificadores. En cuanto a la luz, se recomienda el uso de tipo LED y es importante evitar que esté incluida dentro de las vitrinas, apostando siempre que sea posible por una luz indirecta. Las alteraciones provocadas por el factor lumínico son debidas a la acumulación de horas de exposición, por lo que una buena medida es apagar las luces cuando no haya nadie contemplando la colección.

Lo habitual es exponer los mantos bordados colgados abiertos de modo vertical. Sin embargo, es más recomendable utilizar planos inclinados de 45° o inferiores para evitar tensiones, fijando la pieza en la zona superior mediante velcros o uniéndola a una banda de tela de sacrificio. Otras hermandades han optado por utilizar, sobre todo para los mantos de salida, el pollero utilizado en el paso procesional, siendo una buena solución siempre y cuando esté debidamente acolchado. De hecho, para mantos bordados de menor tamaño, se puede estudiar la realización de estructuras autoportantes que soporten y distribuyan el peso de la pieza a medio camino entre el pollero y el sistema triangular utilizado habitualmente para exponer las capas pluviales de los sacerdotes. En estos dos últimos casos se pueden crear tensiones y marcarse ciertas zonas, por lo que es recomendable cubrir el armazón con un tejido grueso de amortiguación bien tensado y programar períodos donde el tejido esté en horizontal para permitir que descanse.

En el caso de las sayas bordadas se pueden utilizar maniqués industriales o fabricar una estructura parecida al candelero con medidas similares al cuerpo de la Virgen, de manera que queden expuestas correctamente sin deformaciones. Estas estructuras pueden realizarse en madera, metal o plástico rígido, y se puede adaptar su silueta con materiales como la espuma de polietileno<sup>40</sup> o la guata hasta conseguir los volúmenes necesarios, todo ello forrado con tejidos naturales.

El propósito del montaje de los vestidos es tanto estético como de protección. La prenda no solo debe ser mostrada con precisión y en su mejor partido, sino también debe estar totalmente soportada sin estrés en sus costuras o fábrica y protegida de cualquier contacto con los mecanismos del maniquí (Flecker, 2007: 9).

Para fijar las distintas prendas a sus sistemas expositivos o de almacenamiento no es recomendable el cosido de sujeción o el uso de alfileres o imperdibles, ya que pueden producir grandes desperfectos. En su lugar, sobre todo en las obras que van a ser ex-

---

<sup>40</sup> Fernández y otros (2008) propone este material como aislante de choques y térmico para cajas de conservación con un nivel de relativa estabilidad química.

puestas y necesitan ser fijadas por su peso, es recomendable utilizar para ello el sistema de velcros colocado en la parte trasera de forma disimulada.

### **Control de almacenamiento o reserva**

Uno de los principales problemas de estas colecciones es precisamente que las piezas se encuentran hacinadas en vitrinas repletas que no permiten un correcto almacenamiento ni tampoco una buena exhibición. Por ello, se debe decidir cuáles son las prendas del ajuar con más calidad, o aquellas que se quiere mostrar al público por otros motivos, y tratar de desaturar las vitrinas distribuyendo el resto en otros lugares como armarios o cajoneras.

Se recomienda que los muebles que vayan a albergar estos bienes estén realizados en materiales inertes y estables, como el aluminio anodizado, aunque es muy recurrente reutilizar el mobiliario existente, que suele ser de madera, para abaratar costes. En estos casos, se debe vigilar que estén en un buen estado de conservación, libre de plagas, y protegerlos con productos especializados para evitarlas en un futuro. En el caso de armarios y cajoneras que no estén destinados a la exposición, deben ser opacos para evitar la entrada de luz y lo más estancos posibles, para evitar la entrada de polvo, suciedad y humedades. Para aislar los interiores, se puede proceder forrando los cajones con material específico de restauración como el melinex o utilizando telas de algodón blancas previamente lavadas para eliminar el apresto.

El ideal para almacenar los mantos es una superficie plana, pero normalmente no se dispone del espacio necesario para albergar varios de ellos de este modo. Se puede optar también por otras soluciones, como el empleo del rulo completo o un medio rulo no inferior a 50 cm de diámetro donde se cuelgue el manto en su parte central, cayendo cada mitad por un lado y dividiendo así el peso, solo si la pieza está en buenas condiciones. En el caso de los mantos lisos se puede escoger entre almacenarlos enrollados en un rulo no inferior a 30 cm de diámetro o doblados correctamente, colocando soportes supletorios de relleno realizados en muletón o en papel tisú libre de ácidos en los pliegues para evitar que se marquen. Estas piezas no suelen exponerse, siendo habitual destinar un armario o cajonera para albergarlos, por lo que es muy recomendable confeccionar fundas protectoras realizadas en tejidos de fibra natural, como la batista de algodón, y utilizar baldas intermedias separadoras para distribuir el peso correctamente y evitar aplastamientos.



## VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

Para las sayas, si son lisas también pueden almacenarse correctamente dobladas junto con los mantos o colgadas en perchas industriales debidamente adaptadas con rellenos que modifiquen su forma.

Los encajes, mantillas y pañuelos son piezas más pequeñas y delicadas que necesitan de especial atención. Lo ideal es plantear el diseño de un planero donde distribuir las distintas piezas en soportes planos horizontales debidamente forrados e identificados. Para algunos de ellos, debido a su gran longitud, es más práctico fabricar rulos a medida de cartón libre de ácidos forrados con melinex y tela de batista. El uso de papel de seda está permitido siempre que sea libre de ácido, o en el caso de que sean de tipo comercial que se cambien periódicamente. En cualquier caso, es preferible afrontar una inversión mayor en proteger estas piezas con fundas realizadas en tejidos naturales que solo necesitan ser lavadas una vez al año para reutilizarse.

Por último, es importante pensar con detenimiento los sistemas de exposición o almacenamiento antes de materializarlos. Es muy conveniente que estén ideados de manera que ellos mismos sirvan para poder manipular y transportar los textiles cuando sea necesario sin que suponga un riesgo para la pieza.

Llevar a cabo un ejercicio de inventariado propiciará que se sea consciente del número de piezas que integra la colección y cuáles son sus características principales. Esto es esencial ya que identificando las tipologías presentes serán necesarios espacios más o menos grandes para su almacenamiento, dependiendo también del sistema escogido para tal efecto. Es totalmente recomendable que cuando una hermandad se plantee reestructurar su sistema de organización cuente con un profesional de la conservación para asesorarse. También resulta una buena idea conocer cómo han solucionado otras cofradías determinados problemas, ya que pueden ofrecer ideas que satisfagan los propios.

En este sentido puede ser un buen referente la publicación *Conservación del Patrimonio Textil. "Guía de buenas prácticas"* (Olmedo, 2017). La necesidad de conservar el patrimonio textil de las hermandades antequeranas, permitiendo su uso y, además, su exposición como piezas claves ha tenido como resultado este manual teórico-práctico que pone a disposición del interesado pautas para una correcta conservación, almacenamiento y métodos expositivos. Se desarrolla en dos apartados, uno con aportaciones de especialistas de textiles, y otro de comentarios y experiencias donde se recogen preguntas frecuentes y respuestas.

Las hermandades sevillanas están cada vez más concienciadas de la importancia que tiene mantener su patrimonio textil, como pone de manifiesto la publicación de Portillo (2017) en el boletín informativo de la Hermandad de la Redención, siendo quizás el medio más adecuado para incentivar la puesta en valor de los propios hermanos por el patrimonio que regentan. En él, se llama la atención sobre la incorrecta conservación de los tejidos y su posible pérdida a medio y largo plazo, debido sobre todo a la delicadeza de estas piezas y el escaso y reducido mobiliario que poseen las hermandades para su correcto almacenaje. Para paliar esta situación, se ha puesto en marcha un inventario gracias al cual se han realizado fichas identificativas de cada pieza y una propuesta de almacenamiento o reserva adecuado a las limitaciones de espacio.



## **VII.4. LA CONSERVACIÓN A TRAVÉS DEL RECONOCIMIENTO Y LA DOCUMENTACIÓN DEL AJUAR: DE LO MATERIAL A LO INMATERIAL**

Todas las hermandades cuentan, en mayor o menor medida, con distintas piezas textiles en el ajuar de sus imágenes que son cambiadas durante el año.

La conferencia *La conservación en los museos de la Iglesia y sus textiles. Un caso “lowcost” en la Orotava, Tenerife* (Álvarez y Padrón, 2020), aportó a esta investigación nuevas ideas a tener en cuenta en relación a los valores de sostenibilidad y aprovechamiento de los recursos cuando son escasos. En muchos casos, se trata de un ejercicio de ingenio como ya demostraron las experiencias prácticas personales desarrolladas en distintas colecciones textiles en el ámbito eclesiástico. Destaca en todas ellas la manera de abordar con pensamiento crítico las necesidades de la colección y priorizar las actuaciones a realizar. Sin duda, se trata de una metodología de trabajo a implementar en este proyecto para su uso en las hermandades, ya que presentan las mismas características que los casos anteriores: una colección con un gran número de piezas, presupuesto reducido y espacios de exposición y almacenamiento que no cubren las necesidades, lo que no impide que se puedan llevar a cabo determinadas actuaciones que contribuyan a la mejora de la conservación y el mantenimiento.

Para planificar el reconocimiento de las colecciones y la conservación selectiva de sus bienes puede ser muy útil el estudio de Michalski (2006). En primer lugar, se debe decidir qué se va a conservar, y si va a ser almacenado o expuesto, y evaluar y gestionar los riesgos contando con los recursos humanos de los que se dispone y los medios necesarios para reducir los daños futuros, siempre pensando a largo plazo. Hay que ser consciente de que algunas de las mejoras que se pongan en marcha darán sus frutos con mayor inmediatez que otras.

El ideal es que un conservador-restaurador sea el que se encargue de inspeccionar y evaluar dichos riesgos a los que está sometida la colección, aunque en este caso es muy recomendable que se acompañe por un comité de integrantes de la propia hermandad. Esta acción exige sentido común, inteligencia y saber ver, ya que es preciso imaginar todo lo que podría salir mal, por lo que la variedad de perfiles se traducirá en múltiples puntos de vista. La investigación tiene tres etapas: recopilación de datos y predicción de riesgos, evaluación e incidencia sobre los bienes y elaboración de las soluciones que



mejorarían la situación, escogiendo para ello entre las diferentes opciones aquellas que conlleven un menor coste y una mayor rentabilidad aplicando criterios de sostenibilidad.

El primer paso, por tanto, debe ser el reconocimiento de la colección. Una herramienta imprescindible y eficaz en este sentido es el inventario ilustrado, en el que se registran todos los bienes de la hermandad, de manera que se puedan controlar sabiendo qué hay, dónde está y en qué estado se encuentra. Existen dos documentos que recogen el marco legislativo que defiende su necesidad en el ámbito religioso. En el *Acuerdo entre el Estado español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales* (BOE, 1979) el Estado reconoce que una gran parte de su patrimonio cultural está en posesión de la Iglesia, que muestra su voluntad de ponerlo al servicio de la sociedad. Se fijan como objetivos primordiales: “preservar, dar a conocer y catalogar el patrimonio de la Iglesia; facilitar su contemplación y estudio; lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas.” En el *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre patrimonio histórico-artístico* (1980) se establecen como principios: el respeto para que los bienes continúen ejerciendo su función coordinándolo con su estudio y conservación; exhibición en su emplazamiento original siempre que sea posible, en colecciones o museos donde se garantice su seguridad y conservación en caso contrario; y la realización de un inventario del patrimonio eclesiástico.

El propio arzobispado de Sevilla publicó el decreto *Normas básicas de seguridad y protocolo de actuación ante robos y agresiones contra los bienes eclesiásticos* (2013) dirigido a los párrocos y rectores de templos. En él, entre otras medidas, se exhortaba en los puntos 7 y 8 a fotografiar todos los bienes desde todas sus perspectivas y con detalles específicos que ayudaran a su identificación y a inventariarlos dejando constancia de su título, autor, estilo, material, medidas y peso.

#### VII.4.1. Propuesta de registro de enseres

Inventariar una colección entraña problemas desde el momento en el que hay que confeccionar la matriz de las fichas de registro de los bienes. Esto se debe a que los campos utilizados varían según las necesidades, tipologías o encargado de la catalogación, existiendo incontables variables posibles. Sin embargo, la utilidad de estas fichas depende de que recojan una información mínima que permita identificar las distintas piezas en caso de pérdida o sustracción. El ICOM impulsó un protocolo a adoptar de forma internacional que contiene una propuesta para unificar la matriz de las fichas de los bienes con el fin de facilitar su búsqueda en el caso de robo. Se trata del proyecto *ObjectID* (ICOM, s.f.), en el que se recogen nueve categorías: tipo de objeto, materiales y técnicas, medición, inscripciones y marcas, título, tema, fecha o período y fabricante; y cuatro fases de realización: toma de fotografías, reconocimiento por tipologías, descripción sintetizada y mantener la documentación en un lugar seguro.

Para el diseño de un registro se han tenido como referente las publicaciones donde se abordan los distintos aspectos implicados: desde los tesauros, los formatos de distintas matrices y por supuesto las experiencias abordadas en grandes conjuntos patrimoniales.

A partir de las experiencias previas llevadas a cabo en la catalogación de colecciones textiles de lugares de culto, se ha diseñado una propuesta de ficha de registro donde se recogen los datos principales para la identificación y control de cada pieza [Tabla 8]. La idea principal es realizar una herramienta útil y sencilla que sea fácil de utilizar por los miembros de la propia hermandad, que son los que van a manejarla con más asiduidad. En ella se incluyen dos bloques, el identificativo y el de control de estado y movimiento, una parcela que podrá modificarse para hacer un seguimiento periódico y actualizado, generando un histórico.

VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

<b>FICHA DE REGISTRO DE LOS ENSERES DE LA HERMANDAD...</b>	
<b>TIPOLOGÍA</b>	<b>Nº REGISTRO</b>
<b>FOTOGRAFÍAS</b>	
<b>Anverso</b>	<b>Reverso</b>
<b>Detalles</b>	
<b>IDENTIFICACIÓN</b>	
<b>Denominación</b>	(Nombre con el que se conoce en la hermandad)
<b>Autoría</b>	
<b>Ubicación</b>	(Estancia/Vitrina-cajón)
<b>Dimensiones</b>	(Alto x ancho x profundidad en cm)
<b>Peso</b>	(En kg)
<b>Material</b>	(Soporte)
<b>Técnica</b>	(Proceso constructivo, decoraciones)
<b>Cronología</b>	
<b>Procedencia</b>	(Encargo, donación, patrimonio histórico)
<b>Fecha de incorporación</b>	
<b>Inscripciones</b>	(Numeraciones, etiquetas, firmas, fechas)
<b>Serie o Conjunto</b>	
<b>Descripción</b>	
<b>Observaciones</b>	

<b>FICHA DE REGISTRO DE LOS ENSERES DE LA HERMANDAD...</b>			
<b>ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>			
(Bueno – Estable – Deficiente - Muy deficiente)			
<b>Fecha de examen</b>			
<b>Responsable ficha</b>			
<b>INTERVENCIONES</b>			
<b>PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES Y PRÉSTAMOS</b>			
<b>Entidad responsable</b>	<b>Fecha salida</b>	<b>Fecha entrada</b>	<b>Incidencias</b>
<b>SEGURO</b>			
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>			

Tabla 8: Propuesta de registro para los enseres de hermandades.

### Tipología y número de registro

Se plantea en primer lugar la identificación de la pieza con un campo general, la tipología, y otro concreto, el número de inventario. El primero de ellos nos permitirá asociar la pieza a unas características generales como el volumen o peso gracias a una clasificación general en categorías, entre las que podríamos distinguir textil, orfebrería o joyería.

Con el número de registro, que debe señalarse de algún modo en la pieza como por ejemplo con etiquetas o un marcado en una cinta de algodón cosida a la prenda, se consigue identificar a cada una de las piezas y vincularlas a su correspondiente ficha de registro. Se debe escoger un método eficaz a la par que sencillo para numerar la colección, adaptado a las necesidades de cada caso. Normalmente, se suelen utilizar las tres primeras letras de la entidad para comenzar a signar, de manera que queden asociadas a la colección (por ejemplo, la hermandad de la Macarena podría utilizar MAC), seguidos de otras tres letras que identificaran la tipología, en este caso escultura (ESC), textil (TEX), orfebrería (ORF) y joyería (JOY). En un segundo nivel, podría asignarse un



número a cada grupo diferente dentro de las tipologías, por ejemplo en el caso del textil a los mantos les correspondería el número 01, a las sayas el 02, a las enaguas el 03, a las tocas de sobremanto el 04, y así sucesivamente. Tras ello, en un último nivel, se detallaría la pieza con un número propio. Siguiendo con el ejemplo, una saya de la hermandad de la Macarena podría llevar como número de registro MACTEX0203.

Otro método para enumerar las piezas podría estar basado en la ubicación de las mismas, asignando un número general a cada sala y otro a cada armario o cajón. No obstante, al tratarse de colecciones con mucho uso y que cambian de lugar de manera habitual, este proceder no es del todo recomendable.

Por último, en este apartado se deben incluir otros números de registro que puedan resultar de interés, como el de inventarios anteriores o históricos.

### **Fotografías**

Se reserva un primer apartado para incluir una imagen general del anverso y reverso y otras de algún detalle característico, como puede ser un elemento decorativo concreto, para ayudar a reconocerlas más fácilmente. Las fotografías deben tener una calidad aceptable para hacer reconocible el objeto.

### **Identificación**

En esta sección se incluye el campo de denominación, en el que se introduciría en primer lugar el nombre con el que la pieza es conocida en la corporación, con el fin de facilitar su reconocimiento.

En caso de saberse el autor de la pieza podrá registrarse en el apartado de autoría. En muchas ocasiones este dato es desconocido o no hay datos suficientes para probarlos, pudiendo anotar posibles atribuciones siempre que sean fiables.

En cuanto al lugar de ubicación, deberá ser lo más concreto posible incluyendo, por ejemplo, una numeración por estancias e incluso cajones o vitrinas.

Las medidas se anotarán en centímetros con el orden alto x ancho x profundidad, mientras que el peso se dará en kilogramos.

En el apartado de materiales constitutivos y técnica de ejecución se tratará de apuntar todos los que sean reconocibles, originales o no, con el mayor detalle posible.

En la cronología se podrán anotar fechas concretas o períodos en el caso de las atribuciones, no solo de la creación de la pieza, sino también de cambios importantes o añadidos.

El apartado de procedencia permitirá aportar información sobre cómo llegó el objeto a la corporación, como por ejemplo la compra o donación. Irá acompañado con otro campo destinado a anotar la fecha de incorporación.

Se deberá prestar especial atención a posibles inscripciones con el fin de documentarlas y registrarlas en la ficha, incluyendo una fotografía en el caso de ser muy relevante.

Se deberá anotar si la pieza pertenece a una serie de piezas realizadas iguales entre ellas o si forma un conjunto con otras piezas de similares características, por ejemplo las sayas y mantos bordados a juego.

La descripción debe ser lo más precisa posible, prestando atención a los detalles que ayuden a identificar la pieza.

El apartado de observaciones se dejará libre para las distintas apreciaciones que fueran necesarias.

### **Estado de conservación**

En un primer apartado se dará a escoger entre bueno, estable, deficiente y muy deficiente, procurando una escala de valores que permita hacer una primera distinción entre las piezas y priorizar posibles intervenciones.

Se acompaña de la fecha en la que se realiza la inspección y el responsable que la lleva a cabo.

Del mismo modo, se dispone un apartado para especificar las intervenciones conocidas en las piezas, tanto las realizadas por profesionales como aquellas que se relacionan con reparaciones.

### **Participación en exposiciones y préstamos**

Las fichas deben adaptarse a las necesidades de cada colección, por ello es una buena idea incluir una entrada donde se puedan anotar posibles préstamos, por ejemplo a otras hermandades o para exposiciones, junto con la fecha de salida y entrada y

posibles incidentes que surjan en este período. Aunque la cesión de piezas no es muy habitual, la práctica seguida hasta el momento aconseja un mayor control en el registro de movimientos de las mismas ya que no siempre se realizan con todas las garantías.

### **Seguro**

Del mismo modo, en el caso de que la corporación cuente con un seguro, y tenga estimado el valor económico de las piezas, este también debería incluirse. A colación de esto, hay que destacar que las hermandades tienen todavía cierto recelo a la realización de estos inventarios, y mucho más a la inclusión de cifras económicas, alegando que es una información que puede alentar a robos. Precisamente todo lo contrario, el registro de colecciones ha demostrado ser muy útil para mantenerlas controladas en su totalidad y, en caso de robo, poder demostrar la pertenencia de los enseres sustraídos. Una medida de prevención a añadir sería la forma de custodiar este documento, ya que solo debería ser del conocimiento de las personas cuya responsabilidad comprometa su control.

### **Referencias bibliográficas**

Este campo se destinará a incluir las publicaciones donde haya información de interés relacionada con la pieza.

#### VII.4.2. Propuesta de registro y documentación del atavío

Si hasta ahora hemos tratado de marcar una hoja de ruta para el registro de los bienes materiales implicados en la vestimenta de las esculturas marianas, nos centraremos ahora en tratar su apartado intangible.

Tomando de nuevo como referencia al IAPH, avalado ampliamente por su trabajo en el Atlas del Patrimonio Inmaterial, hemos seguido su metodología de trabajo para la documentación del patrimonio cultural, que:

[...]puede realizarse siguiendo dos caminos complementarios:

- la sistematización de información preexistente procedente de diversos instrumentos de conocimiento
- la propia producción de información *ex novo* mediante trabajo de campo o de observación directa (Fernández y Arenillas, 2017: 18).

La primera parte de esta investigación ha tratado de recopilar la información existente sobre el fenómeno de la vestimenta con el pretexto de conocerlo a fondo y ser capaces de identificar las claves que lo definen.

Sin embargo, se comprueba que esta actividad no está reconocida por las administraciones culturales como patrimonio inmaterial y, por tanto, no se encuentra documentada previamente en instrumentos de conocimiento como registros o inventarios de los que poder partir en nuestra investigación.

Por este motivo, se debe emprender la segunda línea propuesta por el IAPH centrada en el trabajo de campo, en el que es de vital importancia que sigamos contando con la colaboración de las hermandades, y más concretamente de los vestidores, priostes y camareras, con el fin de reunir toda la información posible. Un buen método puede ser la realización de una ficha de registro, para lo que se debe tener presente la importancia de sistematizar lo inmaterial, lo que permitirá discernir qué es importante para saber cómo ordenarlo. Esto puede ser una tarea complicada, ya que los parámetros para su definición no están preestablecidos y puede suceder que este documento deba ser modificado en el futuro para añadir o eliminar determinados campos.

Se presenta a continuación una ficha de registro [Tabla 9] que pretende ser el documento que preserve la información de cada cambio de vestimenta, acompañada de un ejemplo realizado con el prototipo utilizado en esta investigación. Estudiados en su conjunto, es-

tos registros pueden aportar en el futuro información muy valiosa sobre el procedimiento artístico de cada artífice o incluso relativas a los cambios de moda. El documento está estructurado en una primera parte de identificación, una segunda en la que se anotarán datos tanto del hecho inmaterial como de los objetos implicados en el mismo y una secuencia fotográfica al final. Se ha ideado de manera que sea fácil de cumplimentar para que pueda ocuparse de rellenarla cualquier miembro de la hermandad, con el fin de que el conjunto de fichas se convierta en un histórico que sirva para documentar la vestimenta de su titular mariana durante el año. Cabe destacar que el hecho patrimonial que nos ocupa está íntimamente ligado con las prendas del ajuar utilizadas, por lo que estas ocupan un lugar importante en la ficha de registro.

Al estar destinadas directamente a las hermandades para su uso interno, se han obviado en ella algunos campos de descripción más generales que son habituales en las utilizadas por las administraciones para el registro de bienes inmateriales. Entre los campos eliminados se encuentran la descripción de la actividad de la vestimenta, la periodicidad, su vulnerabilidad o la transmisión del conocimiento, ya que todos ellos son comunes en el caso que nos ocupa.



FICHA DE REGISTRO DEL ATAVÍO					
<b>IDENTIFICACIÓN</b>					
Titular: (Nombre de la Virgen)					
Hermandad:					
Localización: (Nombre de la iglesia o templo donde reside)					
Artífece	(Nombre vestidor)		FOTO		
Otros agentes	(Nombre camareras) (Nombre priostes)				
Iconografía	(Hebrea, cultos, inmaculada, luto...)				
Fecha		Duración proceso vestimenta			
<b>CONTEXTUALIZACIÓN DEL RITO</b>					
Ritos previos	(Rezos, besamanos)				
Ritos finales	(Rezos, besamanos)				
Ubicación	(Retablo, capilla, altar, paso de palio, dependencias)				
Otros preparativos o condicionantes	(Incienso, iluminación, ofrendas, aperitivo)				
<b>PROCESO DE VESTIMENTA Y BIENES IMPLICADOS</b>					
Preliminares	(Lavado, planchado, reparaciones)				
<b>Enagua</b>		<b>Saya</b>		<b>Manto</b>	
Cantidad		Nombre		Nombre	
Color		Color		Color	
Tejido		Tejido		Tejido	
Decoración	Bordado <input type="checkbox"/>	Decoración	Bordado <input type="checkbox"/>	Decoración	Bordado <input type="checkbox"/>
	Encaje <input type="checkbox"/>		Encaje <input type="checkbox"/>		Encaje <input type="checkbox"/>
Sujeciones	Alfileres <input type="checkbox"/>	Sujeciones	Alfileres <input type="checkbox"/>	Sujeciones	Alfileres <input type="checkbox"/>
	Imperdibles <input type="checkbox"/>		Imperdibles <input type="checkbox"/>		Imperdibles <input type="checkbox"/>
	Velcro <input type="checkbox"/>		Velcro <input type="checkbox"/>		Otros:_____
	Cintas <input type="checkbox"/>		Cintas <input type="checkbox"/>		
	Broches <input type="checkbox"/>		Broches <input type="checkbox"/>		
	Otros:_____		Otros:_____		

VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

FICHA DE REGISTRO DEL ATAVÍO					
<b>Fajín/cinturilla</b>		<b>Toca de sobremanto</b>		<b>Tocado</b>	
<b>Nombre</b>		<b>Nombre</b>		<b>Color</b>	
<b>Color</b>		<b>Color</b>		<b>Tejido</b>	
<b>Tejido</b>		<b>Tejido</b>		<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input type="checkbox"/> Otros: _____
<b>Decoración</b>	Bordado <input type="checkbox"/> Encaje <input type="checkbox"/>	<b>Decoración</b>	Bordado <input type="checkbox"/> Encaje <input type="checkbox"/>	<b>Ejecución</b>	Tablas <input type="checkbox"/> Rizado <input type="checkbox"/>
<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Cintas <input type="checkbox"/> Otros: _____	<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Otros: _____	<b>Forma frente</b>	Recto <input type="checkbox"/> Redonda <input type="checkbox"/> Pico <input type="checkbox"/>
				<b>Forma pecho</b>	Recto <input type="checkbox"/> Curvo <input type="checkbox"/> Cruzado <input type="checkbox"/> Pico <input type="checkbox"/> Trébol <input type="checkbox"/> Refregador <input type="checkbox"/>
<b>Atributos</b>					
	<b>Identificación</b>			<b>Material</b>	
<b>Corona/ Diadema/ Aro</b>					
<b>Puñal/ Corazón</b>					
<b>Pañuelo</b>					
<b>Rosario</b>					
<b>Joyas</b>					
<b>Otros</b>					
<b>Secuencia</b>					
<b>SECUENCIA FOTOGRÁFICA</b>					

Tabla 10: Propuesta de registro del atavío de un titular de una hermandad.

## Identificación

En primer lugar, se anotan los datos referentes al nombre de la imagen vestida, la hermandad a la que pertenece y el templo donde reside.

El primer campo se destina al vestidor como artífice de la vestimenta, mientras que en otros agentes se anotarán el de las camareras y priostes, en todos los casos siguiendo el orden Nombre y Apellidos.

En iconografía se menciona la vestimenta escogida conforme a la época del año, festividades o cultos de la hermandad, especificando por ejemplo si se trata de la vestimenta para el luto en el mes de noviembre, la inmaculada en diciembre o si se trata de algún besamanos o salida procesional.

La fecha de ejecución se cumplimentará del modo DD/MM/AAAA.

La duración del proceso de vestimenta se contabilizará en horas desde que comiencen los ritos previos hasta que la imagen esté situada en su posición final. En este sentido no se sumarán las horas destinadas a desvestir a la imagen.

Todo lo anterior irá acompañado de una fotografía que permita identificar visualmente la vestimenta con el fin de facilitar el uso de las fichas.

## Contextualización del rito

Tanto en los ritos previos como los finales se anotarán todos los rezos, actos de pleitesía como besamanos o cualquier actividad relacionada con lo espiritual. El apartado otros preparativos o condicionantes se destinará a acciones como la quema de incienso, iluminación con velas, ofrendas, ingesta de comida o bebida, etc. Con estos campos se describirán los valores inmateriales de la actividad de la vestimenta ligados a las creencias y a la convivencia como grupo.

Se detallará la ubicación donde se desarrolla la vestimenta, como el altar, dependencias anexas, el paso de palio, etc. anotando si fuera preciso si esta comienza en un lugar y termina en otro (este podría ser el caso de la vestimenta para la salida procesional, donde normalmente se viste la imagen en dependencias anexas o la propia iglesia, pero

se le coloca el manto y se termina una vez que la Virgen queda colocada en el paso de palio).

### **Proceso de vestimenta y bienes implicados**

En el apartado de preliminares, se anotarán las reparaciones y todas las actuaciones de costura o arreglos de última hora en las piezas del ajuar. Esto permitirá documentar alteraciones en los bienes materiales y anotar la necesidad de futuras intervenciones. También se registrará el lavado y planchado de cada pieza.

A continuación, se presenta una división con las principales prendas utilizadas. En la primera, se anotará la cantidad de enaguas utilizadas, el color y el tejido con el que están elaboradas y se marcará con cruces el tipo de decoración que tienen (bordado o encaje) y las sujeciones utilizadas para fijarlas a la escultura (alfileres, imperdibles, velcro, cintas u otros).

Para la saya, manto, fajín/cinturilla y toca de sobremanto, se rellenará el nombre con el que es conocido en la hermandad (haciéndolo coincidir en la medida de lo posible con el nombre utilizado en la ficha de registro de los bienes muebles), el color y el tejido, y se marcará con una cruz la decoración (bordado o encaje) y las sujeciones utilizadas (alfileres, imperdibles, velcros, cintas, otros).

En el apartado del tocado se anotará el color y el tipo de tejido, especificando cuando sea posible el tipo de encaje según su técnica o manufactura. Se marcará si la sujeción ha sido realizada con alfileres o mediante otro sistema. Se ha realizado una división básica de las distintas posibilidades que pueden encontrarse en la realización de un tocado, diferenciando entre la ejecución a tablas o con el encaje formando ondas; las frentes rectas, redondas o en pico; y la forma del pecho recta, curva, cruzada, en pico, en trébol o refregador, pudiéndose escoger más de una opción en caso de combinaciones.

Para los atributos se ha optado por dos columnas en las que anotar la denominación y los materiales constitutivos de la corona, puñal, pañuelo, rosario, joyas y otros elementos que no se hayan recogido anteriormente.

En el apartado de secuencia, se explicará brevemente cómo se ha realizado la vestimenta, enumerando los distintos pasos seguidos y las prendas utilizadas en cada uno de ellos. Es el lugar para anotar cualquier observación o incidencia.


### **Secuencia fotográfica**

Por último, se situarán fotografías de distintos momentos de la vestimenta en una vista general. Una opción podría ser documentar a la imagen con las enaguas, con la saya, con el tocado, con el manto y una imagen final.

A continuación se presenta un ejemplo de ficha.



VII. RECOMENDACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL

FICHA DE REGISTRO DEL ATAVÍO					
<b>IDENTIFICACIÓN</b>					
<b>Titular:</b> Nuestra Señora de la Concepción <b>Hermandad:</b> Devoción particular <b>Localización:</b> Domicilio particular					
<b>Artífice</b>	Francisco José Carrasco Murillo				
<b>Otros agentes</b>					
<b>Iconografía</b>	Luto				
<b>Fecha</b>	1/11/2020	<b>Duración proceso vestimenta</b>	8 horas		
<b>CONTEXTUALIZACIÓN DEL RITO</b>					
<b>Ritos previos</b>	Rezo salve				
<b>Ritos finales</b>	Besamanos				
<b>Ubicación</b>	Dependencias				
<b>Otros preparativos o condicionantes</b>	Incienso, música clásica				
<b>PROCESO DE VESTIMENTA Y BIENES IMPLICADOS</b>					
<b>Preliminares</b>	Lavado y planchado de las enaguas				
<b>Enagua</b>		<b>Saya</b>		<b>Manto</b>	
<b>Cantidad</b>	2	<b>Nombre</b>	De las perlas	<b>Nombre</b>	De las perlas
<b>Color</b>	Crudo	<b>Color</b>	Negro	<b>Color</b>	Negro
<b>Tejido</b>	Batista algodón	<b>Tejido</b>	Terciopelo	<b>Tejido</b>	Terciopelo
<b>Decoración</b>	Bordado <input type="checkbox"/> Encaje <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Decoración</b>	Bordado <input checked="" type="checkbox"/> Encaje <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Decoración</b>	Bordado <input checked="" type="checkbox"/> Encaje <input checked="" type="checkbox"/>
<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input checked="" type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Velcro <input type="checkbox"/> Cintas <input checked="" type="checkbox"/> Broches <input checked="" type="checkbox"/> Otros: _____	<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input checked="" type="checkbox"/> Imperdibles <input checked="" type="checkbox"/> Velcro <input type="checkbox"/> Cintas <input type="checkbox"/> Broches <input checked="" type="checkbox"/> Otros: _____	<b>Sujeciones</b>	Alfileres <input checked="" type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Otros: _____

FICHA DE REGISTRO DEL ATAVÍO					
Fajín/cinturilla		Toca de sobremanto		Tocado	
Nombre		Nombre		Color	Crudo
Color	Negra	Color		Tejido	Encaje punto de aguja
Tejido	Terciopelo	Tejido		Sujeciones	Alfileres <input checked="" type="checkbox"/> Otros: _____
Decoración	Bordado <input checked="" type="checkbox"/> Encaje <input type="checkbox"/>	Decoración	Bordado <input type="checkbox"/> Encaje <input type="checkbox"/>	Ejecución	Tablas <input type="checkbox"/> Rizado <input checked="" type="checkbox"/>
Sujeciones	Alfileres <input checked="" type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Cintas <input checked="" type="checkbox"/> Otros: _____	Sujeciones	Alfileres <input type="checkbox"/> Imperdibles <input type="checkbox"/> Otros: _____	Forma frente	Recto <input type="checkbox"/> Redonda <input checked="" type="checkbox"/> Pico <input type="checkbox"/>
				Forma pecho	Recto <input type="checkbox"/> Curvo <input checked="" type="checkbox"/> Cruzado <input type="checkbox"/> Pico <input type="checkbox"/> Trébol <input type="checkbox"/> Refregador <input type="checkbox"/>
Atributos					
	Identificación		Material		
Corona/ Diadema/ Aro	De bendición		Latón, cristal, perlas y lapislázuli		
Puñal/ Corazón	De bendición		Latón		
Pañuelo			Encaje punto de aguja		
Rosario	Corales		Coral y plata		
	Perlas		Perlas y plata		
Joyas	Alfileres de pecho		Cristal		
	Broche S		Cristal, plata y circonita		
	Colgante Virgen del Carmen		Azabache y oro		
	Collar de Londres		Plata, circonitas y amatista		
	Pulseras		Perlas y medallas de oro		
	Anillo coral		Coral y oro		
	Anillo tresillo		Cristal y plata		
Otros	Ramillete azucenas		Talcos		
Secuencia	<p>Se quemó incienso y se rezó una salve a la Virgen, que ya estaba desvestida. Se le pusieron dos enaguas limpias y se peinó la peluca de pelo natural. A continuación, se colocó la saya y el fajín. Se dispuso el tocado empezando por la frente para fijar más tarde los laterales y el pecho, dando dos vueltas. Se colocó el manto suelto y a continuación la corona y joyas. Por último, se hizo un besamanos privado y se colocó a la Virgen de nuevo en su altar.</p>				
SECUENCIA FOTOGRÁFICA					



## CONCLUSIONES







En esta tesis se propone estudiar el atavío de las imágenes marianas dolorosas de Sevilla por ser una manifestación patrimonial que cuenta aún con escaso interés por parte de la comunidad científica.

Es necesario crear un plan de protección específico que asegure la pervivencia de los valores materiales e inmateriales inherentes a esta tradición cultural en la que las representaciones escultóricas de la Virgen María son revestidas con prendas textiles para presentarlas a sus fieles. Esta tesis plantea la acotación y descripción del rito, haciendo acopio de distintas parcelas de conocimiento para conformar un corpus que servirá de punto de partida para la consideración de la vestimenta de las vírgenes dolorosas sevillanas como patrimonio inmaterial, mas allá del reconocimiento de los bienes materiales implicados.

A la búsqueda de las fuentes relacionadas y la selección de claves para la redacción de este trabajo, se añade al estado de la cuestión el resultado de la inmersión en los enclaves donde se desarrollan las prácticas devocionales, permitiendo hacer registro directo y entrevistas a los distintos agentes implicados. Ello ha contribuido de manera directa aportando una visión más completa y global en relación a valores inmateriales como son el conocimiento de la técnica y la transmisión del saber, así como su riqueza procesual y artística. Esto se demuestra en los capítulos IV y V, que recogen las labores que realizan los vestidosores, priostes y camareras, así como el proceso que siguen para materializar el atavío de las efigies marianas. Estos resultados se derivan de los testimonios directos sobre la práctica, poniendo en evidencia aspectos rituales y saberes que no están recogidos en la literatura científica. Se trata de uno de los logros añadidos al estado de la cuestión, contribuyendo a un mejor reconocimiento de la vestimenta como patrimonio material e inmaterial, desde la perspectiva académica.

Esta investigación ha aportado la evidencia de que se debe **reconocer a la Virgen dolorosa sevillana como una nueva iconografía**. Estas representaciones escultóricas se alejan completamente del modelo fijado para su iconografía dolorosa en el resto de las expresiones artísticas. Se percibe la creación de un canon diferenciado, sobre todo en relación a un factor clave y no exento de evolución: la vestimenta.

**La Semana Santa de Sevilla es referencia para otros puntos geográficos.** Esta celebración en general, y la vestimenta de sus imágenes de la Virgen en particular, es una de las más singulares y que más riqueza cultural tiene a nivel nacional, lo que ha supuesto que en otros lugares incluso se llegue a desplazar sus particularidades artísticas. Esto ha provocado una homogeneización en la presentación de las titulares marianas de las distintas hermandades andaluzas, llegando incluso a algunos puntos de Latinoamérica. Frente a esto, en la ciudad de Sevilla se percibe que la actividad del atavío es un hecho de plena actualidad dentro del mundo cofrade, aunque eso no se traduzca en un conocimiento profundo de su ejecución o desarrollo histórico.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, el fomento del uso de las imágenes para la salida procesional conllevó una nueva funcionalidad. La búsqueda de esculturas livianas que pudieran ser portadas con facilidad tuvo como respuesta el desarrollo de la tipología de vestir, lo que presentaba un nuevo problema: el atavío. Desde este momento, **las innovaciones técnicas introducidas en la producción de esta tipología de vestir están ligadas a la propia evolución de la vestimenta.** Por ejemplo, el uso de los grandes mantos y, más tarde, la incorporación de bordados, provocaron la búsqueda de un sistema de brazos articulados con mayor fuerza que pudiera soportar el peso de estos.

Esta nueva funcionalidad y la necesidad de revestir la escultura para completar su impronta visual, hace que aparezcan otros elementos de carácter inmaterial. Este estudio parte de la **necesaria reivindicación del reconocimiento del atavío de las imágenes de vestir o candelero como patrimonio cultural inmaterial.** Este apelativo no solo puede y debe aplicarse a la totalidad de la Semana Santa como han reconocido organismos oficiales como la Junta de Andalucía o el Gobierno de España, sino que debe extenderse, como expone la propia definición aportada por la UNESCO, a cada una de las manifestaciones que componen dicha celebración.

En esta labor se reconocen muchos de los aspectos que identifican lo intangible, como el hecho de ser un conjunto de costumbres y saberes transmitidos de generación en generación, de “maestros a discípulos”, que se mantienen en el tiempo sin que exista una regulación y utilizando para ello la transmisión oral y la práctica. Esta actividad tiene inherente **una figura, el vestidor, que es el encargado de realizarla, y aporta al proceso una condición única de expresión cultural y artística.** Constituye una de las facetas del rico patrimonio inmaterial que conforma la Semana Santa sevillana, permitiendo distinguirla por sus características diferenciadas, con una identidad personal y con rasgos propios, de otras manifestaciones similares dentro del propio territorio andaluz.

Para ser capaces de plantear una puesta en valor apropiada según las características que definen a este bien cultural, es primordial conocerlo en profundidad para comprender su evolución y desarrollo hasta nuestros días. **Es importantísimo estudiar este patrimonio inmaterial: documentar, registrar, fijar para que no se pierda.** La experiencia nos dice que la memoria colectiva no es suficiente, durante la segunda mitad del siglo XX se olvidó el origen del atavío de las dolorosas y hoy en día, aunque cada vez conocemos más datos al respecto, todavía quedan muchas incógnitas como quiénes fueron los vestidores del pasado.

A partir de la década de 1980 se produjo un auge en el interés e investigación sobre la Semana Santa sevillana, aportando desde entonces un rico conocimiento de la misma. Gracias al estudio de las fuentes, podemos afirmar que **la evolución de la Semana Santa está vinculada con la historia de la ciudad de Sevilla.** Esto es así porque estas instituciones están compuestas por la propia sociedad, creando grupos asociativos en los que todos los aspectos de la vida cotidiana se reflejan en las propias hermandades. Es por esto que sus épocas de mayor esplendor están condicionadas por la estabilidad económica, social y política, mientras que los conflictos bélicos, epidemias o desastres climáticos merman el desarrollo vital de estas corporaciones.

De hecho, **las hermandades, como entidades asociativas, han sido utilizadas como elemento para ejercer presiones sociales.** Por un lado, por los propios cofrades reforzados como grupo para enfrentarse al clero y los gobernantes, por ejemplo la hermandad de los negros y su lucha en el siglo XVII para que se reconociera su antigüedad y así equipararse con grupos socialmente más altos. Por otro, por la Iglesia y el poder político, que siempre han tratado de tener a su favor a las cofradías para favorecer su imagen ante el pueblo. Ejemplos de esto son la asociación religiosa y política de la época franquista o las subvenciones que desde el siglo XIX el Ayuntamiento de Sevilla da a las hermandades para que puedan realizar los desfiles procesionales y así garantizar el turismo y los ingresos económicos.

**El desarrollo de las cofradías está íntimamente vinculado con la evolución de los estilos artísticos.** Una de las épocas más florecientes en el arte español, en la que Sevilla toma el papel predominante, es la que deriva del comercio con las Indias, con sus beneficios económicos correspondientes. La riqueza de la sociedad sevillana trajo consigo proyectos de mejora y adquisición de nuevos enseres por parte de las hermandades, entre los que se encontraban sus imágenes devocionales. Precisamente fue en este momento en el que se termina de configurar la tipología de escultura de vestir o candelero tal y como la conocemos en la actualidad, ya que se ha mantenido inalterada salvo contados cambios para mejorar su conservación. El desarrollo de los cortejos

procesionales y el hecho de que los enseres fueran concebidos para ser funcionales, ha propiciado su renovación y cambio a lo largo de los siglos, por lo que hoy en día se puede identificar bienes de distintos estilos artísticos.

Sin embargo, es evidente el estancamiento a nivel artístico vivido a partir de la posguerra. En este momento las hermandades se desvincularon de los estilos artísticos coetáneos, situación sin precedentes, y apostaron por la repetición de los dictados barrocos. La reiteración de estos esquemas sigue vigente en la actualidad, aunque poco a poco las cofradías, y los propios artistas, tratan de introducir algunas novedades en este ámbito.

El uso de las imágenes marianas de candelero, como seña de identidad de la Semana Santa sevillana, implica la **búsqueda de prendas textiles que permitan mostrar la Virgen a los fieles** con el decoro establecido con respecto a lo que representa. Esta investigación aporta a la comunidad científica el estudio de la evolución de los atuendos utilizados para tal efecto desde el siglo XVII hasta la actualidad, poniendo en evidencia que **el atavío de las dolorosas está condicionado por influencias de la moda cortesana y los gustos populares**. Desde sus inicios se utilizaron los atuendos de la corte para estas representaciones marianas con la pretensión de reforzar su simbología regia.

Los grabados y pinturas, junto con las fotografías históricas y contemporáneas, han sido una fuente documental primordial para la argumentación de esta investigación. Gracias a su estudio y comparación se han evidenciado las grandes diferencias entre los atuendos de las efigies marianas en cada momento histórico, probándose que estos han sido muy alterados desde su concepto original. Estos documentos, especialmente a partir de las fotografías del siglo XIX, han sido precisamente los que han permitido observar las claves comunes para identificar los cambios estilísticos que se han ido sucediendo en el tiempo y poder realizar una cierta cronología. No obstante, estos testimonios gráficos reflejan que **los sucesivos cambios que han modificado esta vestimenta no han sido espontáneos, sino el fruto de un desarrollo histórico en el que se puede hablar más de evolución que de invención**.

Además, gracias al notable aumento de testimonios fotográficos de la segunda mitad del siglo XX, y la información de las que estas van acompañadas, se puede comenzar a **vincular el atavío de cada imagen con su creador, lo que permite a su vez hacer distinciones entre ellos, marcando señas de identidad y la creación de patrones que otros irán tomando para reproducirlos, marcando la evolución de los estilos**. Esto tiene una gran importancia ya que supone la base sobre la que desarrollar una

investigación de los distintos artifices, logrando diferenciar las características clave de su trabajo.

Uno de los principales responsables de este cambio fue Juan Manuel Rodríguez Ojeda, bordador de profesión que se encargó de la vestimenta de la Esperanza Macarena. Las innovaciones producidas para esta imagen revolucionaron las demás representaciones marianas de la ciudad, convirtiéndose en un icono de referencia. Su figura supone un punto de inflexión en el reconocimiento del vestidor, ya que a partir de él se comienza a poner nombre propio a los encargados de esta labor.

El carácter innovador de esta tesis centra sus aportaciones no solo en la revalorización del atavío de las vírgenes dolorosas, como patrimonio escasamente estudiado hasta la fecha, sujeto a cambios y evolución continuas, sino también en **la figura de su artífice, el vestidor, que merece una nueva reconsideración en la memoria cultural**. Actualmente los vestidores son una figura clave reconocida dentro el panorama cofrade. Internet y las redes sociales han contribuido a su difusión facilitando un seguimiento exhaustivo de su trabajo. Por desgracia, el papel de las camareras y priostes está relegado a un segundo plano, llegando incluso a desconocerse sus quehaceres por parte del gran público. Esto tiene sus connotaciones negativas ya que, a pesar de que el vestidor es el que aporta el factor artístico, las camareras y priostes son los que están más estrechamente relacionados con la conservación y mantenimiento de los bienes materiales.

Una de las figuras más importantes en este sentido fue **José Garduño**. **Su estilo de vestimenta creado para la Esperanza Macarena se ha impuesto como el icono de Virgen dolorosa sevillana**. A partir de la década de 1980 marcó un hito en la iconografía de la dolorosa de candelero, llegando a denominarse con los años como “estilo clásico sevillano” y repetido reiteradamente hasta la actualidad. Esto tuvo como consecuencia la unificación en la impronta de todas las vírgenes y la pérdida de otros estilos que enriquecían artísticamente esta labor. Afortunadamente, en la actualidad se está fomentando la identidad propia y se busca recuperar una estética determinada que identifique y concuerde con la imagen en cuestión.

Es necesario dar continuidad a esta línea de investigación con el fin de poner en valor el trabajo de los vestidores históricos, prestando especial atención al acopio de documentación con el fin de identificarlos y conocer más aspectos de su vida y producción. Esto generará una actualización del conocimiento más amplio sobre esta actividad y su evolución histórica, extrapolarlo todos los datos conocidos hasta el momento.



Si bien en la presente tesis se ha avanzado en este reconocimiento destacando alguna de las figuras más importantes en el arte del atavío, se ha dado impulso a la **necesidad de registrar de manera sistemática y científica** tanto los procesos de la vestimenta como el resultado final de cada uno de los cambios. El estudio de las fuentes pone en evidencia que se ha tratado este tema de manera parcelada y no facilitan la visión de conjunto, por lo que la información no se encuentra ordenada ni clasificada. Por este motivo, se aportan evidencias destinadas a fomentar su documentación abarcando los aspectos materiales e inmateriales de esta labor.

El factor devocional lleva a las hermandades a preservar la intimidad de las imágenes en el proceso de su vestimenta hasta el momento en el que se presenta a los fieles. Como consecuencia, este no ha podido estudiarse con profundidad y su registro o documentación se ciñe a las fotografías del resultado final. El uso de un prototipo experimental para documentar gráficamente los distintos pasos a seguir y cómo se colocan las sucesivas capas de prendas ha sido una solución que, además, ha permitido realizar una recopiliación de los términos utilizados para nombrar las distintas piezas e ilustrarlas con fotografías para facilitar su comprensión, así como los materiales utilizados para su fijación.

Las distintas intervenciones de restauración realizadas en esculturas policromada en mi trayectoria profesional, junto con la consulta de proyectos y memorias de intervención de organismos oficiales como el IAPH o el IPCE, han permitido investigar en profundidad las distintas alteraciones a las que se ven expuestos estos bienes. En la misma línea, los proyectos de documentación de colecciones textiles realizados en varias instituciones eclesíásticas y la visita técnica para conocer la exposición y almacenamiento del patrimonio cofrade han tenido como resultado identificar los riesgos más significativos para el patrimonio textil. Como resultado, se ha realizado un **listado ilustrado con los daños y alteraciones más frecuentes en las tipologías abordadas, haciendo especial hincapié en aquellas derivadas de su uso, manipulación y almacenamiento**. La necesidad de acotar el presente estudio ha tenido como resultado que se profundice en la problemática de la escultura y los bienes textiles, dejando fuera otras tipologías como la orfebrería y la joyería. Ambas están muy presentes en todas las colecciones de las distintas hermandades, y son pocos los estudios que hacen referencia al cuidado y mantenimiento de las mismas, por lo que sería de gran interés abordarlo como una nueva línea de investigación en el futuro.

La revisión de bibliografía especializada ha sido esencial para aportar ideas para paliar los riesgos más comunes identificados, conociendo los parámetros estándar y las soluciones generadas por las instituciones y museos. Sin embargo, debido al carácter especial de este tipo de colecciones custodiadas por las hermandades, se ha tratado de

generar un material pensado desde la sostenibilidad, donde las mejoras que se realicen estén enfocadas a una mínima inversión con la que se consigan el mayor número de beneficios con el objetivo de optimizar los recursos. Este campo debe estar en continua revisión, ya que la aparición de nuevos materiales facilitará la creación de nuevas estrategias que mejoren la situación de la colección en ese momento.

Esta tesis justifica en esta parcela la necesidad de que, mediante sencillos patrones, las hermandades se comprometan a documentar si no los procesos, al menos los resultados de cada cambio. Para ello, una de las aportaciones de este trabajo es el **diseño de una matriz de registro que permita documentar esta actividad con un sistema fácil y al alcance de los usuarios no especialistas.**

En lo concerniente a los bienes materiales se ha realizado una propuesta de registro o inventario ilustrado que permita identificar rápidamente la pieza y su historia. Son muchos los ejemplos que encontramos en la bibliografía especializada que se han llevado a la práctica con resultados muy favorables y que avalan su implantación como una medida conservativa más para colecciones. En cuanto a lo inmaterial, la ficha trata de recoger todos los aspectos culturales y procesuales de manera sistematizada, con el fin de que cada hermandad pueda registrar esta labor creando un histórico documental. La puesta en práctica de este patrón ayudará en el futuro a la mejora del documento de partida, planteando por tanto un modelo de referencia que puede, y debe, sufrir las modificaciones pertinentes para adecuarlo a las necesidades propias de cada hermandad.

En ambos casos, se ha tratado de realizar una recopilación de los datos más significativos, pero que a su vez sea accesible y de fácil manejo con idea de que puedan ser cumplimentadas por los vestidos, camareras y priostes. Esto sería una manera de implicar al colectivo encargado de la ejecución en su propio registro y preservación. Normalmente estas tareas son abordadas por los especialistas, pero **es de rigor incorporar a los equipos de trabajo a camareras y priostes debido al conocimiento que estos tienen ya que son los encargados de manipular el ajuar y las imágenes escultóricas.**

Esta investigación pone de manifiesto la **necesidad de planes de conservación preventiva que busquen el equilibrio material-inmaterial: la funcionalidad de la imagen y su ajuar no debe ser sacrificada.** Realizar un plan de conservación preventiva para esta actividad y todos los elementos materiales que la componen es una labor ardua. Un plan de gestión mal entendido para garantizar el buen estado de conservación de los elementos materiales implicados podría conllevar a la fosilización o museificación y la consiguiente pérdida de valores de esta actividad basada precisamente en el cambio y lo efímero. Pero no solo eso, al tratarse de un patrimonio en uso que debe dar con-

tinuidad a una tradición religiosa, normalmente se entra en conflicto con la conservación “científica” de los bienes implicados.

Cada vez son más las Hermandades que se implican de lleno en la conservación preventiva, siendo conscientes del patrimonio que les ha sido legado y la importancia de mantenerlo para las generaciones futuras. No obstante, el nivel formativo de las personas que tienen su tutela no es suficiente en la mayoría de los casos para planificar un proyecto que satisfaga sus necesidades de mantenimiento. Por ello, una de las labores claves para protegerlo es sensibilizar a la sociedad de los problemas que acusan estos bienes y concienciar de la manera de prevenirlos sin que suponga la pérdida de la función cultural de los mismos. Por ello, **una correcta gestión de este patrimonio necesita del asesoramiento del conservador-restaurador para garantizar la correcta manipulación de los bienes materiales implicados en la actividad y aportar sus conocimientos sobre el patrimonio.**

Este trabajo está realizado desde la Conservación-Restauración, pero requiere de la conformación de equipos interdisciplinarios para su enriquecimiento. La riqueza y trascendencia de este patrimonio necesita de la implicación y participación de otros especialistas como historiadores, historiadores del arte y antropólogos que aporten su visión complementaria en nuevas líneas de investigación.

También es imprescindible la inclusión de los propios agentes implicados como son los vestidores, priostes, camareras, hermanos o sacerdotes. Ellos conocen a fondo las labores que realizan, así como las normas no escritas que pertenecen al ámbito del decoro, que también hay que tener en cuenta a la hora de garantizar su perdurabilidad a las generaciones futuras.

Esto es muy importante ya que la explotación de los bienes culturales con el turismo ha demostrado que, aunque potencia su preservación, unos niveles excesivos destruyen a su vez los bienes culturales y, en el caso de la vestimenta, este es un punto controvertido. **Exponer esta actividad de manera desmedida supondría la pérdida de sus valores religiosos y la intimidad requerida para llevarla a cabo.** La importancia del factor cultural es un arma de doble filo para esta actividad. Esto se debe a que gracias a los valores devocionales esta actividad se ha mantenido a través de los siglos, pero también son los causantes de un hermetismo que dificulta su estudio y puesta en valor.

El plan de trabajo para la conservación de este hecho patrimonial ya ha sido comenzado en esta investigación con la documentación, análisis de factores de alteración y propuestas conservativas y de registro. Pero debe continuar con la **puesta en valor y difusión**

**de los resultados obtenidos.** En este caso, el medio más adecuado que se plantea en esta investigación es la sensibilización del colectivo de hermanos y la formación concreta del vestidor, camareras y prioste, solucionando la mayor parte de los riesgos.

Así mismo, la recopilación de la información generada en este trabajo es el punto de partida para materializar en un futuro la publicación de un manual de corte didáctico y divulgativo, que puede presentarse posteriormente a todas las hermandades, con idea de involucrarlas lo antes posible en las tareas de conservación y mantenimiento. De esta manera se completaría el proceso de la puesta en valor en las dos vertientes que pretendía esta investigación: en el ámbito científico, lo que se ve cumplido con esta tesis doctoral, y la divulgación a la sociedad, con dicho manual.

Al cierre de esta investigación se hace necesario volver sobre la importancia de los ritos populares como seña de identidad de un pueblo, de refuerzo de comunidad, de cúmulo de saberes, de conocimiento transmitido, sin olvidar el plano de las emociones y contexto de espiritualidad que rodean todas las manifestaciones ligadas a lo religioso.

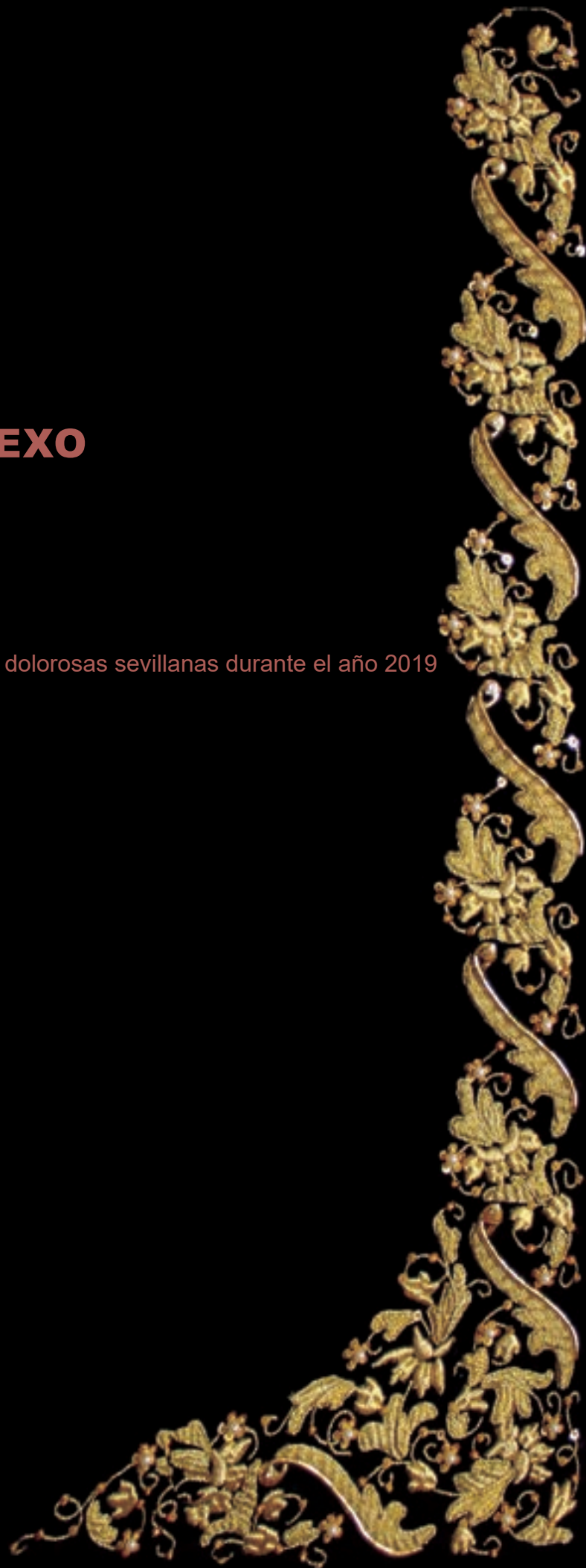
Hemos tratado un ritual efímero, que se repite con unas reglas propias, en el que domina el templo como lugar de acontecimientos, donde el decoro, el respeto y, ante todo, el conocimiento son claves para el desarrollo de un plan de conservación integral.





# ANEXO

Relación de los cambios de atavío de las dolorosas sevillanas durante el año 2019





<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	Amparo (La Misión)	Amor (Pino Montano)	Dulce Nombre (Bellavista)	Desconsuelo (Pasión y Muerte)	Rosario (Milagrosa)	Dolores (Torreblanca)
<b>ATAVÍOS</b>	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
			Cultos S: Blanca M: Verde	Marzo S: Blanca M: Morado		
				Cultos S: Negra M: Negro		
	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida S: Burdeos M: Azul		Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Azul
		Pascua S: Blanca M: Rojo				
			Mayo S: Burdeos M: Azul	Mayo S: Blanca M: Morado	Mayo S: Blanca M: Blanco	Mayo S: Blanca M: Blanco
			Junio S: Blanca M: Blanco		Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Burdeos
			Julio S: Tostada M: Blanco		Cultos S: Burdeos M: Azul	Cultos S: Burdeos M: Azul
		Besamanos S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Blanca M: Amarillo	Septiembre S: Burdeos M: Negro	Besamanos S: Blanca M: Burdeos	Extraordinaria S: Blanca M: Azul
			Rosario S: Blanca M: Morado		Rosario S: Blanca M: Burdeos	
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
	Cultos S: Burdeos M: Verde					Rosario S: Burdeos M: Azul
		Besamanos S: Blanca M: Azul				
	Inmaculada S: Burdeos M: Azul		Inmaculada S: Rosa M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>9</b>

S: Saya

M: Manto

VIRGEN (HERMANDAD)	Purísima Concepción (Alcosa)	Dolores (San José Obrero)	Divina Gracia (Palmete)	Salud (San Jerónimo)	Dolores y Misericordia (Jesús Despojado)	Paz (Paz)
<b>ATAVÍOS</b>						Besamanos S: Blanca M: Blanco
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Salida S: Blanca M: Celeste	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Blanca M: Blanco
	Pascua S: Blanca M: Burdeos		Pascua S: Blanca M: Blanco			
	Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco		Verano S: Blanca M: Blanco		Verano S: Blanca M: Blanco
		Cultos S: Blanca M: Rojo				
		Besamanos S: Negra M: Negro		Septiembre S: Blanca M: Rojo	Cultos S: Burdeos M: Azul	
		Rosario S: Negra M: Rojo	Octubre S: Azul M: Burdeos		Besamanos S: Blanca M: Azul	Cultos S: Blanca M: Blanco
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
	Cultos S: Burdeos M: Azul					
	Besamanos S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Azul M: Azul	Inmaculada S: Azul M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste
	Navidad S: Blanca M: Burdeos					
	<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>6</b>

S: Saya

M: Manto

VIRGEN (HERMANDAD)	Subterráneo (Cena)	Hiniesta (Hiniesta)	Gracia y Esperanza (San Roque)	Estrella (Estrella)	Amargura (Amargura)	Socorro (Amor)
<b>ATAVÍOS</b>	Cultos S: Azul M: Rojo		Cultos S: Burdeos M: Verde		Cultos S: Blanca M: Morado	
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea		Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
		Besamanos S: Azul M: Azul		Besamanos S: Burdeos M: Azul		
	Salida S: Roja M: Azul	Salida S: Azul M: Azul	Salida S: Blanca M: Verde	Salida S: Azul M: Azul	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida: S: Blanca M: Burdeos
				Pascua S: Azul M: Burdeos		
		Mayo: S: Blanca M: Azul		Mayo S: Blanca M: Azul	Mayo S: Blanca M: Azul	
			Junio S: Blanca M: Verde			
	Verano S: Blanca M: Blanca	Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco		Verano S: Blanca M: Azul
	Realeza María S: Blanca M: Negro					
			Septiembre S: Burdeos M: Azul	Septiembre S: Azul M: Burdeos		Septiembre S: Tostada M: Verde
	Octubre S: Blanca M: Burdeos			Cultos S: Burdeos M: Azul		
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
					Besamanos S: Blanca M: Burdeos	
	Besamanos S: Azul M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Azul		Inmaculada S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Gris M: Gris
			Besamanos S: Blanca M: Verde	Adviento Hebrea		
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>7</b>	<b>6</b>

S: Saya

M: Manto



VIRGEN (HERMANDAD)	Rosario (Polígono)	Rocío (Redención)	Mercedes (Santa Genoveva)	Penas (Santa Marta)	Salud (San Gonzalo)	Tristezas (Vera Cruz)	
<b>ATAVÍOS</b>		Cultos S: Morada M: Morado	Cultos S: Blanca M: Burdeos				
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea		
	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Verde	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Blanca M: Blanco	Salida S: Negra M: Negro	
		O f r e n d a floral S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Blanco			Pascua S: Negra M: Negro	
		Cultos S: Blanca M: Azul			Mayo S: Burdeos M: Verde		
	Verano S: Blanca M: Rosa	Verano S: Rosa M: Rosa	Verano S: Blanca M: Burdeos		Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco	
	Cultos S: Blanca M: Verde		Cultos S: Azul M: Burdeos		Besamanos I S: Blanca M: Azul		
	Besamanos S: Blanca M: Blanco	Septiembre S: Burdeos M: Azul	Besamanos S: Blanca M: Azul		Cultos S: Blanca M: Blanco		
	Rosario S: Blanca M: Burdeos		Octubre S: Blanca M: Rosa		Besamanos II S: Blanca M: Azul	Rosario S: Negra M: Negro	
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	
	Inmaculada S: Roja M: Azul	Inmaculada S: Tostada M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Besamanos S: Burdeos M: Azul	Inmaculada S: Rosa M: Celeste	Besamanos S: Negra M: Negro	
		Besamanos S: Azul M: Rojo				Navidad S: Negra M: Negro	
	<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>7</b>

S: Saya

M: Manto

VIRGEN (HERMANDAD)	Dolores (San Vicente)	Mayor Dolor (Aguas)	Guadalupe (Aguas)	Aguas (Museo)	Dolores (Cerro)	Desamparados (San Esteban)
<b>ATAVÍOS</b>	Cultos S: Burdeos M: Azul	Cultos Hebrea		Enero S: Azul M: Azul		
	Cuaresma Hebrea		Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Cultos S: Burdeos M: Azul	Besamanos S: Negra M: Negro		Besamanos S: Burdeos M: Azul		Besamanos S: Blanca M: Azul
	Besamanos S: Burdeos M: Azul					
	Salida S: Burdeos M: Negro	Salida S: Burdeos M: Negro	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Blanca M: Negro	Salida S: Burdeos M: Azul
						Pascua S: Burdeos M: Verde
	Mayo S: Azul M: Azul	Mayo S: Burdeos M: Burdeos	Mayo: S: Blanca M: Azul			Cultos S: Azul M: Azul
		Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco	Junio S: Blanca M: Rojo	Junio S: Blanca M: Blanco	Junio S: Blanca M: Burdeos
					Julio S: Rosa M: Rosa	Verano S: Blanca M: Blanco
					Cultos S: Burdeos M: Burdeos	
	Septiembre S: Azul M: Azul	Septiembre S: Blanca M: Negro	Septiembre S: Burdeos M: Azul	Septiembre S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Negra M: Negro	Septiembre S: Blanca M: Celeste
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
			Cultos S: Blanca M: Azul			
			Besamanos S: Burdeos M: Negro	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Azul M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste
		Adviento S: Burdeos M: Azul	Adviento S: Burdeos M: Azul			
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>10</b>

S: Saya

M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Angustia (Estudiantes)</b>	<b>Encarnación (San Benito)</b>	<b>Antigua (Santa Cruz)</b>	<b>Candelaria (Candelaria)</b>	<b>Gracia y Amparo (Javieres)</b>	<b>Dulce Nombre (Dulce Nombre)</b>
<b>ATAVÍOS</b>	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cultos S: Blanca M: Burdeos	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Cultos S: Burdeos M: Azul	Cultos: S: Blanca M: Azul		Besamanos S: Blanca M: Verde		
	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida S: Azul M: Burdeos	Cultos S: Burdeos M: Burdeos	Salida S: Negra M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Morado
		Pascua S: Dorada M: Burdeos		Cuaresma Hebrea	Pascua S: Azul M: Azul	
	Verano S: Blanca M: Burdeos	Verano S: Blanca M: Blanco		Salida S: Blanca M: Verde	Verano S: Blanca M: Blanco	
		Septiembre S: Verde M: Burdeos		Pascua S: Azul M: Azul		
		Luto S: Negra M: Negro		Junio S: Blanca M: Rojo		
		Besamanos S: Azul M: Burdeos		Julio S: Blanca M: Blanca		Cultos S: Blanca M: Azul
	Septiembre S: Azul M: Burdeos	Función S: Blanca M: Azul				Besamanos S: Blanca M: Azul
		Extraordinaria I S: Blanca M: Burdeos		Septiembre S: Azul M: Azul	Cultos S: Azul M: Negro	Rosario S: Burdeos M: Azul
	Luto S: Negra M: Negro	Extraordinaria II S: Rosa M: Azul	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
	Inmaculada S: Blanca M: Azul		Besamanos S: Azul M: Burdeos	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Besamanos S: Negra M: Burdeos	Inmaculada S: Tostada M: Azul
		Navidad S: Verde M: Burdeos			Adviento S: Burdeos M: Azul	
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>7</b>

S: Saya

M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Carmen (Carmen)</b>	<b>Consolación (Sed)</b>	<b>Refugio (San Bernardo)</b>	<b>Palma (Buen Fin)</b>	<b>Guía (Lanzada)</b>	<b>Buen Fin (Lanzada)</b>
<b>ATAVÍOS</b>			Besamanos S: Blanca M: Burdeos		Cultos S: Azul M: Burdeos	Cultos S: Azul M: Burdeos
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cultos S: Blanca M: Azul	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Besamanos S: Dorada M: Blanco	Cultos S: Burdeos M: Verde	Cuaresma Hebrea	Besamanos S: Blanca M: Verde		Besamanos S: Negra M: Burdeos
	Salida S: Dorada M: Azul	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Negra M: Burdeos	Salida S: Azul M: Burdeos
	Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Azul		
	Cultos I S: Marrón M: Blanco	Aniversario Bendición S: Tostada M: Azul				Mayo S: Blanca M: Blanco
	Verano S: Blanca M: Blanco	Cultos S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Azul	Julio S: Blanca M: Blanco	Julio S: Azul M: Burdeos	
		Besamanos S: Tostada M: Verde				
	Septiembre S: Burdeos M: Burdeos	Traslado S: Blanca M: Azul		Septiembre S: Azul M: Rojo		Septiembre S: Azul M: Burdeos
			Octubre S: Blanca M: Burdeos	Cultos S: Burdeos M: Verde		
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro		Luto S: Negra M: Negro
	Cultos S: Blanca M: Azul	Besapié S: Blanca M: Azul			(Restauración)	
	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	(Restauración)	Inmaculada S: Blanca M: Celeste
	<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>4</b>

S: Saya

M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Piedad (Baratillo)</b>	<b>Caridad (Baratillo)</b>	<b>Palma (Cristo de Burgos)</b>	<b>Remedios (Siete Palabras)</b>	<b>Cabeza (Siete Palabras)</b>	<b>Regla (Panaderos)</b>
<b>ATAVÍOS</b>	Cultos S: Azul M: Burdeos		Cultos S: Azul M: Azul	Cultos S: Azul M: Azul		Cultos S: Blanca M: Burdeos
	Besamanos S: Azul M: Azul	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Verde M: Púrpura	Salida S: Verde M: Rojo	Salida: S: Burdeos M: Azul	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Rojo
			Pascua S: Blanca M: Azul	Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Blanco	Mayo S: Blanca M: Verde
	Verano S: Burdeos M: Azul	Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Blanco			Verano S: Blanca M: Blanco
	Septiembre S: Burdeos M: Negro	Septiembre S: Azul M: Burdeos				Cultos S: Blanca M: Burdeos
			Octubre S: Roja M: Burdeos	Octubre S: Blanca M: Burdeos	Octubre S: Azul M: Rojo	Besamanos S: Blanca M: Azul
	Luto: S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negra	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
		Cultos S: Azul M: Burdeos	Cultos S: Blanca M: Rojo			
		Besamanos S: Blanca M: Púrpura	Besamanos S: Verde M: Rojo		Cultos S: Burdeos M: Azul	
	Inmaculada S: Burdeos M: Azul	Inmaculada S: Rosa M: Celeste	Inmaculada S: Roja M: Azul	Inmaculada S: Azul M: Azul	Besamanos S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Azul
					Navidad S: Blanca M: Verde	
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>

S: Saya

M: Manto



<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Ángeles (Negritos)</b>	<b>Lágrimas (Exaltación)</b>	<b>Victoria (Cigarreras)</b>	<b>Rosario (Montesión)</b>	<b>Quinta Angustia (Quinta Angustia)</b>	<b>Valle (Valle)</b>
<b>ATAVÍOS</b>		Cultos S: Azul M: Rojo	Cuaresma Hebrea	Cultos S: Blanca M: Negro	Cultos S: Morada M: Azul	Cuaresma Hebrea
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cultos S: Blanca M: Burdeos	Cuaresma Hebrea	Besamanos S: Morada M: Azul	Besamanos S: Azul M: Burdeos
			Besamanos S: Blanca M: Burdeos			Cultos S: Azul M: Azul
	Salida S: Blanca M: Celeste	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Azul M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Blanco	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Azul M: Burdeos
	Pascua S: Burdeos M: Azul	Pascua S: Blanca M: Rojo	Pascua S: Azul M: Burdeos			Pascua S: Blanca M: Burdeos
	Traslado S: Blanca M: Azul			Mayo S: Dorada M: Verde		
	Coronación S: Blanca M: Celeste	Junio S: Blanco M: Azul				
	Besamanos I S: Rosa M: Burdeos	Verano S: Blanca M: Blanco	Verano S: Blanca M: Burdeos			
		Septiembre S: Verde M: Morado		Septiembre S: Rosa M: Verde		
		Cultos S: Azul M: Rojo	Cultos S: Blanca M: Burdeos	Besamanos S: Blanca M: Blanco		
	Cultos S: Blanca M: Blanco	Besamanos S: Blanca M: Azul	Rosario S: Morada M: Negro	Cultos S: Blanca M: Negro		Cultos S: Burdeos M: Azul
	Luto S: Negra M: Negra	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro		Lutos S: Azul M: Negro
	Besamanos II S: Azul M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste		Inmaculada S: Blanca M: Celeste		Inmaculada S: Blanca M: Azul
		Adviento S: Verde M: Burdeos	Adviento S: Morada M: Burdeos			
	<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>3</b>

S: Saya

M: Manto

VIRGEN (HERMANDAD)	Merced (Pasión)	Concepción (Silencio)	Mayor Dolor y Traspaso (Gran Poder)	Esperanza Macarena (Macarena)	Presentación (Calvario)	Esperanza de Triana (Esperanza de Triana)
<b>ATAVÍOS</b>	Cuaresma Hebrea		Cultos S: Burdeos M: Burdeos	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
			Besamanos S: Burdeos M: Burdeos	Cultos: S: Morada M: Verde		Cultos S: Morada M: Verde
			Cuaresma Hebrea			
	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Morada M: Azul	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Blanca M: Verde	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Blanca M: Verde
	Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Azul M: Burdeos				
				Mayo: S: Blanca M: Celeste		Junio S: Blanca M: Rojo
	Verano S: Blanca M: Celeste		Verano S: Blanca M: Azul	Verano S: Blanca M: Blanco		Verano S: Blanca M: Verde
	Besamanos S: Blanca M: Azul		Septiembre S: Morada M: Azul	Septiembre S: Blanca M: Verde		Septiembre S: Morada M: Azul
	Cultos S: Blanca M: Blanco					
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Cultos S: Burdeos M: Azul	Luto S: Negra M: Negro
		Cultos S: Burdeos M: Azul		Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Besamanos S: Burdeos M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste
	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Burdeos M: Azul	Inmaculada S: Burdeos M: Azul	Besamanos S: Roja M: Verde	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Blanca M: Verde
				Navidad S: Roja M: Verde		Navidad S: Blanca M: Verde
	<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>5</b>

S: Saya

M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Angustias (Gitanos)</b>	<b>Luz (Carretería)</b>	<b>Mayor Dolor en su Soledad (Carretería)</b>	<b>Soledad (San Buenaventura)</b>	<b>Patrocinio (Cachorro)</b>	<b>O (O)</b>
<b>ATAVÍOS</b>	Cultos S: Blanca M: Morado	Cultos S: Azul M: Azul			Cultos S: Blanca M: Burdeos	
	Besamanos S: Blanca M: Burdeos	Besamanos S: Azul M: Azul	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
	Cultos S: Negra M: Morado			Cultos S: Morada M: Negro	Besamanos S: Azul M: Burdeos	
	Salida S: Burdeos M: Burdeos	Salida S: M: Azul	Salida S: Azul M: Azul	Salida S: Negra M: Negro	Salida S: Blanca M: Burdeos	Salida S: Blanca M: Burdeos
	Pascua S: Blanca M: Azul		Besamanos S: Burdeos M: Azul		Pascua S: Blanca M: Blanco	Pascua S: Blanca M: Azul
				Junio S: Blanca M: Burdeos		Junio S: Blanca M: Azul
				Julio S: Blanca M: Verde	Verano S: Blanca M: Azul	Julio S: Blanca M: Blanco
	Cultos S: Blanca M: Morado	Septiembre S: Burdeos M: Azul		Septiembre S: Blanca M: Azul	Septiembre S: Burdeos M: Burdeos	Septiembre S: Burdeos M: Azul
				Octubre S: Burdeos M: Burdeos	Cultos S: Burdeos M: Burdeos	
	Luto S: Negra M: Negro			Luto S: Morada M: Morado	Luto S: Rosa M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
	Inmaculada S: Blanca M: Celeste		Inmaculada S: Blanca M: Azul	Besamanos S: Blanca M: Negro		Inmaculada S: Blanca M: Celeste
						Besamanos S: Blanca M: Burdeos
	Navidad Hebrea	Adviento Hebrea		Navidad S: Blanca M: Verde	Adviento S: Azul M: Azul	Navidad S: Blanca M: Rojo
	<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>10</b>	<b>10</b>

S: Saya

M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Loreto (San Isidoro)</b>	<b>Montserrat (Montserrat)</b>	<b>Piedad (Mortaja)</b>	<b>Sol (Sol)</b>	<b>Dolores (Servitas)</b>	<b>Soledad (Servitas)</b>
<b>ATAVIOS</b>	Cultos S: Burdeos M: Azul					
		Cuaresma Hebrea	Cultos S: Burdeos M: Azul	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea
		Besamanos S: Azul M: Azul	Besamanos S: Negra M: Azul		Besamanos S: Negra M: Negro	
	Salida S: Blanca M: Azul	Salida S: Azul M: Azul	Salida S: Burdeos M: Azul	Salida S: Dorada M: Verde	Salida S: Negra M: Negro	Salida S: Negra M: Negro
		Cultos S: Blanca M: Azul			Pascua S: Burdeos M: Negro	Pascua S: Blanca M: Burdeos
		Verano S: Blanca M: Blanca		Verano S: Blanca M: Blanco		
		Septiembre S: Blanca M: Burdeos		Septiembre S: Blanca M: Azul	Cultos S: Negra M: Negro	Septiembre S: Negra M: Negro
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro		Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
	Cultos S: Blanca M: Azul			Cultos S: Burdeos M: Verde		Cultos S: Negra M: Negro
	Besamanos S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Celeste	Inmaculada S: Azul M: Azul	Besamanos S: Dorada M: Dorado		Besamanos S: Burdeos M: Negro
			Adviento Hebrea		Navidad S: Blanca M: Celeste	
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>8</b>

S: Saya      M: Manto

<b>VIRGEN (HERMANDAD)</b>	<b>Concepción (Trinidad)</b>	<b>Esperanza (Trinidad)</b>	<b>Villaviciosa (Santo Entierro)</b>	<b>Soledad (San Lorenzo)</b>	<b>Aurora (Resucitado)</b>
<b>ATAVÍOS</b>			Marzo S: Burdeos M: Negro	Cultos S: Blanca M: Negro	
	Cuaresma Hebrea	Cuaresma Hebrea		Besamanos Hebrea	Cuaresma Hebrea
			Besamanos S: Negra M: Negro		Besamanos S: Blanca M: Verde
	Salida S: Negra M: Negro	Salida S: Burdeos M: Verde	Salida S: Negra M: Negro	Salida S: Negra M: Negro	Salida S: Rosa M: Azul
				Pascua S: Blanca M: Azul	Pascua S: Rosa M: Verde
		Mayo S: Rosa M: Rosa			
		Junio S: Morada M: Rojo	Verano S: Blanca M: Azul	Verano S: Blanca M: Blanco	
		Julio: S: Blanca M: Blanco			
		Octubre S: Azul M: Burdeos		Septiembre S: Negra M: Negro	Cultos S: Blanca M: Blanco
	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro	Luto S: Negra M: Negro
			Cultos S: Burdeos M: Negro		
	Besamanos S: Azul M: burdeos	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Burdeos M: Azul	Inmaculada S: Blanca M: Azul	Inmaculada S: Azul M: Rojo
		Besamanos S: Burdeos M: Verde			
	<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>7</b>	<b>8</b>

S: Saya

M: Manto





# ÍNDICE DE FIGURAS





- Figura 1: Hendrick Focken, 1650-167. *Sevilla en el siglo XVI* [grabado]. Gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional, España [consulta: 16 de diciembre de 2018]. Disponible en: [Http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?Id=0000020668&page=1](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?Id=0000020668&page=1)
- Figura 2: Autor desconocido, s.a. *Actos penitenciales en el Humilladero de la Cruz del Campo* [óleo sobre lienzo]. [consulta: 16 de diciembre de 2018]. Disponible en: <http://sevillaciudad.sevilla.es/reportajes/s-pablo-sta-justa/cultura-s-pablo-sta-justa/la-historica-religiosidad-de-un-lugar-llamado-cruz-del-campo/>
- Figura 3: Autor desconocido, 1611-1617. *Palio de la Virgen de la Concepción del Silencio* [dibujo a plumilla]. [consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://oviedocofrade.mforos.com/2009705/10276847-sevilla-cuna-del-paso-de-palio/>
- Figura 4: Autor desconocido, 1649. *La gran peste* [óleo sobre lienzo]. Hospital del convento del Pozo Santo, Sevilla [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <https://lasevillaquenovemos.com/2012/pozo.html>
- Figura 5: Autor desconocido, s.a. *Hermandad de la O cruzando el puente de barcas* [grabado]. [consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://www.hermandaddelao.es/historia-s-xix/>
- Figura 6: Emilio Beauchy, 1880-1888. *Paso de palio de la Virgen de Montserrat de Sevilla* [fotografía]. [consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-simbologia-y-los-colores-en-la-semana-santa-90010-1456136709.html/attachment/montserrat-antigua-editada/>
- Figura 7: Manuel Cabral Bejarano, 1862. *Procesión del Viernes Santo en Sevilla* [óleo sobre lienzo]. Reales Alcázares de Sevilla [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/manuel-cabral-bejarano-procesion-del-viernes-santo-en-sevilla/>
- Figura 8: José García Ramos, 1890. *Nazareno dame un caramelo* [óleo sobre lienzo]. Colección Bellver, Sevilla [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/macarena-museo-visitantes-juan-ruiz-cardenas.html>
- Figura 9: Autor desconocido, s.a. *Plano de la exposición iberoamericana de 1929. Guía oficial de la exposición Iberoamérica de 1929* [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/archivo:plano\\_exposicion\\_iberamericana\\_1929.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/archivo:plano_exposicion_iberamericana_1929.jpg)
- Figura 10: Autor desconocido, 1908-1941. *Paso de palio de la hermandad de la Macarena* [fotografía]. [consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://cinturondeesparto.com/blog/2017/01/el-palio-rojo-de-la-macarena/>
- Figura 11: Autor desconocido, 1932. *Virgen de la Hiniesta tras el incendio provocado en la Iglesia de San Julián* [fotografía]. [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <http://canopeo.blogspot.com/>
- Figura 12: Cecilio Sánchez del Pando, 1936. *Virgen de la Amargura embalada en un cajón de madera* [fotografía]. Fototeca municipal de Sevilla, archivo Sánchez del Pando [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/62782342@n07/5775311633>
- Figura 13: Hemeroteca ABC, 1939. *Salida extraordinaria del Gran Poder* [fotografía]. [consulta: 17 de diciembre de 2018] disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/el-cardenal-segura-y-las-cofradias-82557-1442307781.html>
- Figura 14: Autor desconocido, 1992. *Vista panorámica de la Exposición Universal de Sevilla 1992* [fotografía]. [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: <http://www.legadoexposevilla.org/wp-content/uploads/2013/03/expo-92-5.jpg>
- Figura 15: Autor desconocido, 2018. *Procesión Extraordinaria Esperanza de Triana* [fotografía]. [consulta: 17 de diciembre de 2018]. Disponible en: [http://cadenaser.com/emisora/2018/11/04/radio\\_sevilla/1541321553\\_780582.html](http://cadenaser.com/emisora/2018/11/04/radio_sevilla/1541321553_780582.html)
- Figura 16: Autor desconocido, en torno a 741-752. *Crucifixión* [pintura mural]. Santa María Antiqua, Roma [consulta: 23 de febrero de 2019]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/archivo:crucifixion\\_from\\_santa\\_maria\\_antiqua.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/archivo:crucifixion_from_santa_maria_antiqua.jpg)

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 17: Pedro Millán, 1490. *Llanto sobre Cristo muerto* [escultura]. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 18: Fidias, 443 – 438 a. C. *Entrega del peplo. Friso de la Procesión de las Panateneas del Partenon* [escultura]. British Museum, Londres [consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://files.atenea-nike.webnode.es/200001066-1ea811fa5c/Partenon34496001.jpg>
- Figura 19: Autor desconocido, s. XIII. *Virgen de la Sede* [escultura]. Catedral de Sevilla. [consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://leyendasdesevilla.blogspot.com.es/2015/04/visitando-la-catedral-xxx-la-capilla.html>
- Figura 20: Autor desconocido, s. XIII. *Virgen de los Reyes* [escultura]. Catedral de Sevilla. Fotografía del Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 21: Francisco José Carrasco Murillo, *Partes que componen una imagen de candelero* [gráfico].
- Figura 22: Manuel Pineda Calderón, 1949. *Virgen de la Caridad* [escultura]. Puebla de Guzmán (Huelva). Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 23: *Fotomontaje de las intervenciones de la Esperanza de Triana* [consulta: 25 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/las-edades-de-la-esperanza-de-triana-1406133517.html>
- Figura 24: Autor desconocido, último cuarto del s. XVI. *Virgen del Rosario de Montesión* [escultura]. Sevilla. [consulta: 15 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://twitter.com/hdaddemontesion/status/1302846198878031872/photo/1>
- Figura 25: Alonso Álvarez Albarrán (atribuida), 1629. *Virgen del Mayor Dolor en su Soledad* [escultura]. Sevilla [consulta: 10 de diciembre de 2021]. Disponible en: <https://twitter.com/hdadcarreteria/status/1455618029551824904/photo/1>
- Figura 26: Atribuida a Luisa Roldán. *Virgen de la Estrella* [escultura]. Sevilla. Fotografía de Miguel Gómez Villanueva. [consulta: 21 de marzo de 2019] disponible en: <https://www.facebook.com/hdadlaestrella/photos/a.739056759497205/739057022830512/?type=3&theater>
- Figura 27: Cristóbal Ramos, 1772. *Virgen de las Aguas* [escultura]. Sevilla [consulta: 21 de marzo de 2019]. Disponible en: <http://3.bp.blogspot.com/-sz0q5zxgyos/uzvcx1nhlqi/aaaaaaafgu/xtf4lxcjihw/s1600/ssmuseoaguas.jpg>
- Figura 28: Juan de Astorga, 1820. *Virgen de la Esperanza* [escultura]. Sevilla [consulta: 21 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1824302681151026&set=pb.100007139341043.-2207520000.1553201135.&type=3&theater>
- Figura 29: Manuel Pineda Calderón, 1949. *Virgen de la Caridad* [escultura]. Puebla de Guzmán (Huelva). Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 30: Antonio Castillo Lastrucci, 1937. *Virgen de la O* [escultura]. Sevilla. [consulta: 22 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://lunaparasceve.blogspot.com/2017/12/besamanos-de-la-virgen-de-la-o-sevilla.html>
- Figura 31: Antonio Illanes, 1942. *Virgen de las tristezas* [escultura]. Sevilla [consulta: 22 de marzo de 2019]. Disponible en: [http://www.sevilla-eterna.com/web/dia%20de%20la%20inmaculada/virgen%20de%20las%20tristezas/index.html#img\\_8403.jpg](http://www.sevilla-eterna.com/web/dia%20de%20la%20inmaculada/virgen%20de%20las%20tristezas/index.html#img_8403.jpg)
- Figura 32: Fernández Andes, 1945. *Virgen de la Piedad* [escultura]. Sevilla. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 33: Sebastián Santos Rojas, 1955. *Virgen de los Dolores* [escultura]. Sevilla [consulta: 22 de marzo de 2019]. Disponible en: <http://alaluzdelcirial.blogspot.com/2013/09/besamano-de-la-virgen-de-los-dolores.html>
- Figura 34: Luis Ortega Bru, 1977. *Virgen de la Salud* [escultura]. Sevilla [consulta: 22 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://www.facebook.com/barrioleon08/photos/a.2011057912482838/2058208911101071/?type=3&theater>



- Figura 35: Luis Álvarez Duarte, 2007. *Virgen del Rosario* [escultura]. Sevilla [consulta: 22 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://www.facebook.com/hdadsanpablo/photos/a.264520430424170/688469338029275/?type=3&theater>
- Figura 36: Juan Manuel Parra, 2013. *El duelo de la Virgen* (detalle) [escultura]. Fotografía: Juan Manuel Parra Hernández, 2015.
- Figura 37: Alonso Sánchez Coello, 1585-89. *La Infanta Isabel Clara Eugenia* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8?searchid=a67dcde4-f27e-d681-c33d-486e1e700654>
- Figura 38: Autor desconocido, 1758. *Ntra. Sra. del Rocío* [xilografía de libro de reglas]. [consulta: 19 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.rocio.com/grabados-antiguos-de-la-virgen/>
- Figura 39: Ercole de Roberti, 1482. *Pietá* [pintura]. Walker Art Gallery de Liverpool [consulta: 1 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/paintings/13c-16c/item-238896.aspx>
- Figura 40: Autor desconocido (escuela madrileña), s. XVII. *Virgen de la Soledad* [pintura]. Antequera (Málaga). Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 41: Obra anónima, s. XVI. *Condesa de Ureña* [pintura]. Universidad de Osuna (Sevilla) [consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://4.bp.blogspot.com/-OAWdM3Bfdt0/UjuTHgn7LJI/AAAAAAAAADr0/vfPIfCx0E/s1600/Condesa.png>
- Figura 42: Juan Bautista Martínez del Mazo, 1666. *La reina Mariana de España de luto* [óleo sobre lienzo]. National Gallery de Londres. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 43: Autor desconocido, s. XVI-XVII. *Verdugo de imagen de vestir* [indumentaria]. Museo etnográfico de Castilla y León [consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/412783122083799544/>
- Figura 44: Juan Bautista Martínez del Mazo, 1665-1666. *Doña Margarita de Austria* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 1 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-margarita-de-austria/5ea1a2a6-8f98-4b09-a3d8-7a2cd04529bf?searchid=757624a6-ad52-e339-1700-45e369f1f21f>
- Figura 45: Juan Carreño de Miranda, último tercio del siglo XVII. *Mariana de Austria, reina de España* [óleo sobre lienzo] Museo del Prado, Madrid [consulta: 20 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mariana-de-austria-reina-de-espaa/e4174163-4f20-4775-aaa8-a012234673f7?searchid=60c09b2d-05e7-2b1b-8447-952afdd1d227>
- Figura 46: Autor desconocido, s. XVII. *Virgen de la Antigua y Siete Dolores y Compasión* [escultura]. Parroquia de la Magdalena, Sevilla [consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://api.ning.com/files/bf3qBTWMVA\\*ntTS7tHyNofAy3MfobieEFPz5Aj1od4D\\*Q4VbGLyUNhy-cZ3sCDtUlqyKTYg-DulqGm\\*IQqjITKUPOmD5xV0nP/antigua7dolores.jpg](http://api.ning.com/files/bf3qBTWMVA*ntTS7tHyNofAy3MfobieEFPz5Aj1od4D*Q4VbGLyUNhy-cZ3sCDtUlqyKTYg-DulqGm*IQqjITKUPOmD5xV0nP/antigua7dolores.jpg)
- Figura 47: Autor desconocido, 1569. *Virgen de la Soledad*. [ilustración dentro del libro de reglas de la hermandad de la Soledad de San Lorenzo]. [consulta: 20 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/reglas-Soledad-EEUU\\_0\\_707629256.html](https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/reglas-Soledad-EEUU_0_707629256.html)
- Figura 48: Lucas Valdés, 1686. *Palio de la Virgen de la Soledad*. [dibujo]. [consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-intensa-rivalidad-mantuvieron-santo-entierro-la-soledad-san-lorenzo-siglo-xvi-178027-1589635623.html>
- Figura 49: Autor desconocido, 1619-1632. *Virgen de la Concepción del Silencio bajo palio* [pintura]. En: Sánchez Rico, José Ignacio, Bejarano Ruiz, Antonio y Romanov López-Alfonso, Jesús, 2015. *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul. P. 102.
- Figura 50: Autor desconocido, posterior a 1685. *Virgen de la O bajo palio* [dibujo]. [consulta: 8 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.lavirgendeluto.com/?seccion=archivo&apartado=arte>
- Figura 51: Autor desconocido, s. XVIII. *Nuestra Señora de los Ángeles* [pintura del simpecado de la hermandad de los Negritos]. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.

- Figura 52: Francisco de Goya, 1779. *El militar y la señora* (Detalle) [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 8 de abril de 2019] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-militar-y-la-seora/a4a0fdb3-df95-475a-bf8e-dfa8b7522a0b>
- Figura 53: Vicente López, 1795. *María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, Duquesa de Nájera* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 6 de abril de 2019] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-pilar-de-la-cerda-y-marin-de-resende/a5d1272b-e2ab-467e-be4b-b48782380c6b?searchid=b161e0f5-fa97-e553-a5aa-8a54e8221de4>
- Figura 54: Autor desconocido, 1751. *Misterio de la Mortaja* [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/paso-la-mortaja-la-pervivencia-barroca-la-semana-santa-sevilla-149933-1558970124.html>
- Figura 55: Autor desconocido, 1720. *Esperanza Macarena* [vitela de un libro de reglas de la hermandad de la Macarena] Sevilla. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 56: Francisco Gordillo, 1773. *Misterio de la hermandad de los Servitas* [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-exposicion-de-los-servitas-en-diez-detalles-105312-1486073148.html>
- Figura 57: Braulio Amat, 1784. *Altar de novena del Gran Poder* (detalle) [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://www.gran-poder.es/corporacion/historia-de-la-hermandad/>
- Figura 58: Autor desconocido, 1800. *Virgen de las Lágrimas* [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://twitter.com/LaExaltacion/status/1245074220813598722/photo/1>
- Figura 59: Autor desconocido, 1790. *Virgen de la Victoria* (Detalle) [vitela del libro de reglas de la hermandad de Columna y Azotes]. Sevilla [consulta: 23 de septiembre de 2020] <http://periodistacofrade.blogspot.com/2015/01/columna-y-azotes-cuatro-siglos-y-medio.html>
- Figura 60: Codina, finales del s. XVIII. *Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la hermandad del Gran Poder* [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://www.gran-poder.es/corporacion/historia-de-la-hermandad/>
- Figura 61: Autor desconocido, 1792. *Virgen del Mayor Dolor y Traspaso* [ilustración del libro de reglas de la hermandad del Gran Poder]. Sevilla. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 62: Autor desconocido, 1803. *Cristo de la Exaltación, Virgen de las Lágrimas y San Juan* (Detalle) [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://elpaseoeditorial.com/img/cms/noticias/abc-010218.pdf>
- Figura 63: Pedro Madroño (Dibujo) y Manuel Albuérne (Grabado), 1803. *Virgen del Valle* (Detalle) [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://www.elvalle.org/patrimonio/patrimonio-pictorico/plancha-grabado-virgen-del-valle/>
- Figura 64: José María Martín, 1844. *Nuestra Madre y Señora del Loreto* (Detalle) [grabado]. [consulta: 23 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/articulo0438.htm>
- Figura 65: José Casado del Alisal, 1870-1875. *Retrato de señora con mantilla* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-seora-con-mantilla/25d35250-cef4-4694-b412-ab2cb63c71b5?searchid=bf1b1424-94ee-f12a-ad18-f89b7cba0919>
- Figura 66: Francisco de Goya, 1800. *La condesa de Chinchón* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid. [consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-condesa-de-chinchon/bce64b6f-4648-42c0-9883-b08b20c6bf9a?searchid=a807c862-9adf-e4fc-10b2-5284413f9f03>
- Figura 67: Vicente López, 1830. *María Cristina de Borbón, reina de España* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-cristina-de-borbon-reina-de-espaa/8621c7e8-daa0-42d0-ab97-ab37b4f5440a?searchid=29e80fd2-06b2-0fc8-c519-a823883dc27e>

- Figura 68: Francisco de Goya, 1797. *La duquesa de Alba* [óleo sobre lienzo]. Hispanic Society of America [consulta: 6 de abril de 2019] Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Goya-duquesa\\_de\\_alba.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Goya-duquesa_de_alba.jpg)
- Figura 69: Autor desconocido, década de 1880. *Paso de palio de la Virgen del Rosario de Montesión* [fotografía]. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://cuestiondecofradias.blogspot.com/2011/12/rosario-del-siglo-xix.html>
- Figura 70: Emilio Beauchy, 1891. *Paso de palio de la Virgen de la O* [fotografía]. [consulta: 29 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://beauchyphoto.com/441-2/fotografias-de-beauchy-cano/virgen-de-nuestra-senora-de-la-o/>
- Figura 71: Autor desconocido, hacia 1850. *Virgen de la Merced* [guardas del antiguo libro de reglas de la hermandad de Pasión]. Fotografía de Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 72: Jean Laurent, hacia 1860. *Isabel II, reina de España* [fotografía]. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/devotos-Virgen-Reyes-hicieron-historia\\_0\\_1491750965.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/devotos-Virgen-Reyes-hicieron-historia_0_1491750965.html)
- Figura 73: Autor desconocido, finales del siglo XIX. *Paso de palio de la Esperanza de Triana* (Detalle) [fotografía]. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/el-lquien-es-quienr-de-pasion-en-sevilla-ide-que-imagen-se-trata-1406131795.html>
- Figura 74: Emilio Beauchy, posterior a 1891. *Paso de palio de la Esperanza Macarena* (Detalle) [fotografía]. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://beauchyphoto.com/441-2/fotografias-de-beauchy-cano/ma/>
- Figura 75: Autor desconocido, s.a. *Virgen de la Victoria* [fotografía]. Disponible en: Roda Peña, José, 2011. "Juan de Astorga, restaurador". *Laboratorio de arte* [en línea], nº 23, pp. 351-374, [consulta: 04 de abril de 2019]. Disponible en: <http://docplayer.es/48385998-Juan-de-astorga-restorer.html>
- Figura 76: Autor desconocido, finales del s. XIX. *Virgen de la Esperanza Macarena* [fotografía]. Disponible en: Luque Teruel, Andrés, 2009. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879 - 1900*. Sevilla: Jirones de Azul. P. 130
- Figura 77: Autor desconocido, 1872-1878. *Virgen de la Esperanza Macarena* [fotografía]. [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://fotos.miarroba.es/fotos/a/7/a7fd5e.jpg>
- Figura 78: Emilio Beauchy, finales del siglo XIX. *Virgen del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista* [fotografía]. [consulta: 29 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://beauchyphoto.com/441-2/fotografias-de-beauchy-cano/no/>
- Figura 79: Emilio Beauchy, finales del siglo XIX. *Paso de palio de la Virgen de la Victoria* [fotografía]. [consulta: 29 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://beauchyphoto.com/441-2/fotografias-de-beauchy-cano/maria-santisima-de-la-victoria/>
- Figura 80: Autor desconocido, década de 1920. *Virgen del Rosario de Montesión* [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/Devociones-donaciones-exposicion-dedicada-Montesion\\_0\\_227077311.html](https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/Devociones-donaciones-exposicion-dedicada-Montesion_0_227077311.html)
- Figura 81: Autor desconocido, década de 1920. *Reina Victoria Eugenia* [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Reina\\_Victoria\\_Eugenia.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Reina_Victoria_Eugenia.jpg)
- Figura 82: Autor desconocido, 1920. *Esperanza Macarena, exequias de Joselito el Gallo* [fotografía]. [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/Macarena-luto-Joselitoelgallo\\_0\\_1111689496.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Macarena-luto-Joselitoelgallo_0_1111689496.html)
- Figura 83: Barcia y Viet, 1885. *María Cristina de Habsburgo y Lorena, reina regente de España* [fotografía] [consulta: 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/138556126016192526/>
- Figura 84: Autor desconocido, 1950. *Besamanos de la Esperanza de Triana* [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: <http://javiersanchezdelosreyes.blogspot.com/2011/04/proyecto-de-saya-para-ntra-sra-de-la.html>

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 85: Autor desconocido, s.a. *Rita Hayworth* (Detalle) [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: <http://avasgal.tumblr.com/image/68607467041>
- Figura 86: Juan Velasco Cobos Haretón, década de 1950. *Virgen de las Angustias* [fotografía]. [consulta: 8 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/diez-fotografias-que-han-hecho-historia-1405414568.html>
- Figura 87: Autor desconocido, s.a. *Juanita Reina* [fotografía]. [consulta: 8 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://i.pinimg.com/originals/9c/51/df/9c51dfa809ac850e4c458857893dfbe5.jpg>
- Figura 88: Antonio Fernández Rofríguez “Fernand”, s.a. *Esperanza de la Trinidad* [fotografía]. [consulta: 8 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://cayecruz.com/wp-content/uploads/2014/04/Copla-Semana-Santa-8.jpg>
- Figura 89: Autor desconocido, década de 1990. *Pepe Garduño retocando a la Esperanza Macarena*. [fotografía]. [consulta: 2 de junio de 2015]. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2014/05/pepe-garduno-noventa.jpg>
- Figura 90: Autor desconocido, 2008. *Virgen del Rosario de Montesión* [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: <http://costalerosdelarte.blogspot.com/2008/11/monte-sion.html>
- Figura 91: Autor desconocido, 2014. *Virgen de las tristezas en su paso de palio* [fotografía]. [consulta: 10 de abril de 2019]. Disponible en: [https://pasion-origin.sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2014/04/veracruz\\_saya\\_re1.jpg](https://pasion-origin.sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2014/04/veracruz_saya_re1.jpg)
- Figura 92: Autor desconocido, 1985. *Las infantas Elena y Cristina en una cena de gala* [fotografía]. [consulta: 30 de abril de 2019] Disponible en: <https://estiloyvida.es/infanta-elena-cumple-55-anos-royal-elegante/33>
- Figura 93: Autor desconocido, 2015. *Reina Letizia en la audiencia con una representación de los asistentes al “1st International Symposium on Cancers of the Skin”* [fotografía]. [consulta: 30 de abril de 2019]. Disponible en: <https://us.hola.com/realeza/galeria/201512282795/reina-letizia-looks-moda-2015/1/>
- Figura 94: Fernando Álvarez de Sotomayor, 1925. *La reina Victoria Eugenia* [óleo sobre lienzo] Palacio Real España [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: [https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2015/11/cigarreras\\_victoria-eugenia-manto-corte-1.jpg](https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2015/11/cigarreras_victoria-eugenia-manto-corte-1.jpg)
- Figura 95: Zacarías González Velázquez, 1790. *María Luisa de Parma, reina de España* [óleo sobre lienzo]. Colección privada [consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Figura 96: Autor desconocido, década de 1930. *Besamanos Esperanza Macarena* [fotografía]. [consulta: 8 de abril de 2019]. Disponible en: <http://labambalina1.blogspot.com/2011/07/fotos-antiguas.html>
- Figura 97: Antonio Garduño, década de 1980. *Besamanos Esperanza Macarena* [fotografía]. [consulta: 10 de abril de 2019]. Disponible en: <http://elforocofrade.es/index.php?threads/la-macarena.5089/page-775>
- Figura 98: Martínez Montañés (atribuida), s. XVII. *Virgen de la Hiniesta* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://huelvabuenasnoticias.com/wp-content/uploads/2014/03/hiniesta-205x300.jpg>
- Figura 99: Diego Velázquez, 1619. *Adoración de los Reyes Magos* [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-reyes-magos/7c00aa01-3162-49a7-9e75-4f885a4a2c83>
- Figura 100: Cristóbal Ramos, 1772. *Virgen de las Aguas* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://1.bp.blogspot.com/-paB7D-0M4go/TaLNfUNYoDI/AAAAAAAAAPVQ/JU-6TulbRkiM/s1600/170\\_170.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-paB7D-0M4go/TaLNfUNYoDI/AAAAAAAAAPVQ/JU-6TulbRkiM/s1600/170_170.jpg)
- Figura 101: Autor desconocido, s. XVIII. *Virgen de los Dolores* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://blogmorado.blogspot.com.es/2016/03/besamanos-de-n-s-de-los-dolores-de-las.html>

- Figura 102: Autor desconocido, s. XVII. *Esperanza Macarena* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://forocofradias.foro-espana.com/t54-la-macarena>
- Figura 103: Autor desconocido, s. XIX?. *Esperanza de Triana* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://fotos.subefotos.com/9f397ea18143a6aa8235fccfea6ee8c2o.jpg>
- Figura 104: Autor desconocido, s. XIX?. *Esperanza de Triana* [escultura]. Sevilla [consulta: 4 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://www.gentede paz.es/en-una-casa-de-triana-de-cuyo-nombre-no-quiero-acordarme/>
- Figura 105: Autor desconocido, s. XVII. *Esperanza Macarena* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://fotos.subefotos.com/17ffb4f9bdf86964bc8dbd0988194c71o.jpg>
- Figura 106: José Fernández-Andes, 1945. *Nuestra Señora de la Piedad* [escultura]. Sevilla. Fotografía de Antonio Fernández "Fernand" [consulta: 20 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://fotos.subefotos.com/bc1d27d12d3e8a17e900828238f56be7o.jpg>
- Figura 107: Juan de Mesa y Velasco, 1618. *Virgen del Socorro* [escultura]. Sevilla [consulta: 4 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://www.sevillaatravesdeunobjetivo.es/2010/12/besamanos-la-virgen-del-socorro.html>
- Figura 108: Juan de Astorga, 1817. *Virgen de la Angustia* [escultura]. Sevilla [consulta: 20 de diciembre de 2021]. Disponible en: <https://www.facebook.com/Hdadestudiantes/photos/3043864742549399/>
- Figura 109: Antonio Illanes, 1942. *Virgen de las Tristezas* [escultura]. Sevilla [consulta: 4 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://www.facebook.com/veracruzsev/photos/pcb.2035088570118168/2035088486784843/?type=3&theater>
- Figura 110-125: Francisco José Carrasco Murillo. Imágenes del proceso de vestimenta y el ajuar de la Virgen de la Concepción. Estudio de caso realizado por Francisco José Carrasco Murillo.
- Figura 126: Autor desconocido, 2018. *Esperanza de Triana de hebrea* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 127: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana en su septenario* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 128: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana en su salida procesional* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 129: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana en la celebración del Corpus Christi* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1003657323340923&set=pb.100010899947384.-2207520000..&type=3>
- Figura 130: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana en la época estival* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 131: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana en septiembre* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 132: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana para la celebración de los fieles difuntos* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 133: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana para la celebración de la Inmaculada Concepción* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)
- Figura 134: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana para su besamanos* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/?ref=page_internal)



## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 135: Autor desconocido, 2019. *Esperanza de Triana para la navidad* [fotografía]. [Consulta: 20 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1003657323340923&set=pb.100010899947384.-2207520000..&type=3>
- Figura 136: Francisco José Carrasco Murillo. Arañazos y pérdidas de policromía de la Virgen del Pópulo (Sevilla) [fotografía técnica].
- Figura 137: Francisco José Carrasco Murillo. Desgaste en la policromía en el cuello y hombros de la Virgen de las Mercedes (Alosno, Huelva) [fotografía técnica].
- Figura 138: Francisco José Carrasco Murillo. Pérdida de lágrimas de la Virgen del Pópulo (Sevilla) [fotografía técnica].
- Figura 139: Francisco José Carrasco Murillo. Estado de conservación mano de la Virgen del Pópulo de Sevilla [fotografía técnica].
- Figura 140: Francisco José Carrasco Murillo. Sistema metálico de refuerzo de la articulación del hombro de la Virgen de la Caridad (Puebla de Guzmán, Huelva) [fotografía técnica].
- Figura 141: Francisco José Carrasco Murillo. Uso de silicona y tela para reforzar el perno de la Virgen de las Mercedes (Alosno, Huelva) [fotografía técnica].
- Figura 142: Francisco José Carrasco Murillo. Deformaciones en el soporte causadas por la decoración bordada en un manto de la Esperanza Macarena (Sevilla) [fotografía].
- Figura 143: Francisco José Carrasco Murillo. Desgarro de una saya expuesta en el museo de la hermandad de la Macarena (Sevilla) [fotografía].
- Figura 144: Francisco José Carrasco Murillo. Desgaste en una saya de la Esperanza de la Trinidad (Sevilla) [fotografía].
- Figura 145: Francisco José Carrasco Murillo. Pérdida de materiales constitutivos en la Banda de San Sebastián de Olivares (Sevilla) [fotografía].
- Figura 146: Francisco José Carrasco Murillo. Reverso del paño utilizado para ocultar el mecanismo de subida y bajada de la Virgen del Valle (Sevilla) a su altar de cultos [fotografía].
- Figura 147: Francisco José Carrasco Murillo. Confección de saya a partir de traje de torear para la Virgen de la Esperanza de Triana [fotografía].
- Figura 148: Manchas y depósitos de cera en el manto tisú de la Esperanza Macarena (Sevilla) [consulta: 17 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.facebook.com/cyrtatextil/photos/pcb.2953212054959583/2953202211627234>
- Figura 149: Francisco José Carrasco Murillo. Estado de una de las cajoneras situada en la sacristía de la Parroquia de Olivares [fotografía].
- Figura 150: Francisco José Carrasco Murillo. Vitrinas de la Parroquia de Olivares donde se expone el conocido como "terno toledano" [fotografía].
- Figura 151-152: Francisco José Carrasco Murillo. Vitrinas sobresaturadas donde se expone parte del ajuar de las titulares marianas de la hermandad del Baratillo de Sevilla [fotografías].
- Figura 153-168: Francisco José Carrasco Murillo. Exposición de enseres en el museo de la hermandad de la Esperanza de Triana [fotografías].
- Figura 169-182: Francisco José Carrasco Murillo. Exposición de enseres en el museo de la hermandad de la Esperanza Macarena [fotografías].





# ÍNDICE DE TABLAS







Tabla 1: Número de fuentes recogidas en la bibliografía de la presente investigación ordenadas según el año de publicación.

Tabla 2: Línea del tiempo que refleja los acontecimientos más importantes de la ciudad de Sevilla y sus hermandades.

Tabla 3: Línea del tiempo que refleja la evolución y cambios en la moda femenina junto con el desarrollo de la vestimenta de las imágenes marianas dolorosas de Sevilla.

Tabla 4: Resumen de las prendas utilizadas en el atavío de las dolorosas, materiales constitutivos y elementos utilizados para su sujeción.

Tabla 5: Colores utilizados en el calendario litúrgico cristiano.

Tabla 6: Fotografías de los distintos cambios de atavío de la Esperanza de Triana durante el año 2019.

Tabla 7: Factores de deterioro y daños ocasionados en las tipologías de escultura y textil.

Tabla 8: Propuesta de registro para los enseres de hermandades.

Tabla 9: Propuesta de registro del atavío de un titular de una hermandad.



# BIBLIOGRAFÍA





- AGUILAR JIMÉNEZ, Juan Antonio, 2011. "Imágenes de culto y factores de alteración en las Hermandades y Cofradías sevillanas". *Ge-Conservation* [en línea], nº 2, pp. 147-162 [consulta 6 de mayo de 2015]. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/44018945.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/44018945.pdf)
- ALBADALEJO MARTÍNEZ, María del Pilar, 2014. "La Virgen, señora del cielo y soberana de los Habsburgo: el imaginario áulico en la iconografía mariana de finales del siglo XVI". *Ars longa: cuadernos de arte* [en línea], nº 23, pp. 131-140 [consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5086436>
- ALBARRÁN FERNÁNDEZ, José Vicente, 2000. "El deterioro de la escultura policromada procesional", *Monografías de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ÁLVAREZ GUTIÉRREZ, Álvaro, 2015. "La difusión del patrimonio. Una obligación social". *PH* [en línea], nº 87, pp. 218-219 [consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3561/3535#.W9BID2gzbIV>
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Natalia y PADRÓN RODRÍGUEZ, Adolfo R., 2020. "La conservación en los museos de la Iglesia y sus textiles. Un caso "low cost" en la Orotava (Tenerife)". En *Restauración desde el confinamiento* [conferencia online]. Universidad de Granada.
- AMIGO VALLEJO, Carlos, 2008. "La imagen en la religiosidad popular". En *II Congreso internacional de cofradías y hermandades. Actas y ponencias*. Murcia: Universidad Católica San Antonio, pp. 25-30.
- ANDALUCÍA Información, s.a. "Pepe Garduño, las manos de la esperanza". *YouTube* [en línea]. [Consulta: 4 de enero de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vB2j-sKWPYo>
- ANDALUCÍA. Ley 14/2017, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* [en línea], 19 de diciembre de 2007, núm. 248 [consulta: 18 de octubre de 2018]. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-2494>
- ARBETEA MIRA, Letizia, 2005. "Sacra Regalia: los signos de la realeza en las imágenes marianas". *Goya: revista de Arte*, nº 305, pp. 68-80.
- 2007. "El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII". En *Estudios de platería San Eloy*, pp. 41-64.
- ARCHIVO Histórico Provincial de Sevilla, s.a. "Transcripción del Contrato entre Juan de Mesa, escultor y arquitecto, y Francisco de Alvarado [mayordomo de la hermandad del Amor] (...), para la hechura de un Cristo crucificado y una imagen de Nuestra Señora". En *Portal de Archivos de Andalucía* [en línea], ES 41003 AHPSE 1.2.1. Protocolos notariales, 1189-P, fol. 173 rº-174rº [consulta: 31 de agosto de 2020]. Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos\\_html/sites/default/contenidos/archivos/ahpsevilla/documentos/Transcripcixn\\_Contrato\\_amor.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/ahpsevilla/documentos/Transcripcixn_Contrato_amor.pdf)
- ARJONILLA ÁLVAREZ, María, 2009. "La conservación del patrimonio cultural: puesta en valor". En *Cuadernos de restauración*, nº 7, pp. 3-4.
- ARJONILLA ÁLVAREZ, María; CARRASCO MURILLO, Francisco José y GUERRERO TORREÑO, Isabel, 2015, "Puesta en valor de un patrimonio olvidado a partir de implicación comunitaria: actuación sobre el conjunto textil de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves (Olivares, Sevilla)". En *V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual. Educación artística y visual*. Huelva: Ed. Colegio de Doctores y Licenciados de Bellas Artes de Andalucía y la Universidad de Huelva, pp. 1814-1823.
- 2017. "El registro de bienes como medida de conservación preventiva en el entorno de los lugares de culto". En *LEGATUM 2.0*, I Congreso Internacional de Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural. Organizado por el Laboratorio de Arqueología, Patrimonio y Tecnologías Emergentes de la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Ayuntamiento de Daimiel. Celebrado en Daimiel, Ciudad Real. Del 25, 26 al 27 de octubre de 2017.
- ARJONILLA ÁLVAREZ, María y otros, 2019. "La protección del patrimonio eclesiástico: el registro de bienes como recurso de prevención de riesgos". En CASTAÑEDA LÓPEZ, Carolina y GÓMEZ GONZÁLEZ, Llanos (coord.) *Actas del Simposio Científico Internacional Seguridad en el Patrimonio*. Kalam, pp. 323-329.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARQUILLO TORRES, Francisco, 1989. "Breve historia sobre la restauración de las imágenes titulares de la Hermandad". En *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir S.L., pp. 225-243.
- ARZOBISPADO de Sevilla, 1609. "Constituciones del arzobispado de Sevilla. Hechas y ordenadas por [...] Don Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la S. Iglesia de Sevilla, en la Sínodo que celebro en su Catedral año d[e] 1604". En *Biblioteca Virtual de Andalucía* [en línea]. [Consulta: 19 de octubre de 2020]. Disponible en: [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1013278](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1013278)
- 2013. *Normas básicas de seguridad y protocolo de actuación ante robos y agresiones contra los bienes eclesiásticos* [en línea]. [Consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://docs.google.com/gview?url=https://www.archisevilla.org/?wpdmdl=10084>
- BALBUENA ARRIOLA, Emilio José y otros, 2003. "Los nuevos vestidos". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 532, pp. 427 - 429.
- BANDERA, Juan Antonio. 2008. "La Virgen del Rosario del Polígono de San Pablo lucirá el manto de la Coronación de la Macarena". En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 9 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/virgen-rosario-polno-lucirunes-santo-manto-coronaci.html>
- BARRIO OLANO, Maite y otros, 2016. "Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio religioso". *Ge-Conservación* [en línea], nº 9, pp. 45-57 [consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/366/303>
- BARROSO FERNÁNDEZ, Carmen, 1985. *La conservación y el deterioro de la madera empleada como elemento base en las obras de arte*. ARQUILLO TORRES, Francisco, dir., Tesis doctoral. la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Sevilla.
- BAZÁN FRANCO, Francisco L.; GARCÍA BRENES, Francisco J.; y POMAR RODIL, Pablo J., 2006. *Nuestra Señora de la Esperanza. Proceso de restauración*. Jerez de la Frontera: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- BERMÚDEZ SÁNCHEZ, Carmen, 2020. *Guía básica para la conservación del patrimonio cofrade. Consejos elementales de Conservación Preventiva, Mantenimiento, Cuidado y Almacenamiento de Bienes y Enseres*. Granada: AVICAM
- BERNIS, Carmen, 1962. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- 1990. "La moda en la España de Felipe II". En *Alonso Sánchez Coello y el retrato de Corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, pp. 66-110.
- BLANCO, Eva, 2020. "El arte de vestir a la Esperanza". *Vogue España*. 13 de octubre de 2020.
- BRANDI, Cesare, 1963 (Versión española de TOAJAS ROGER, María Ángeles, 2011). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza.
- BRUGMAN, Fernando, 2005. "La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial" en CARRERA DÍAZ, Gema y DIETZ, Gunther (coord. Científicos) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad. PH cuadernos 17*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 55-66.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío, 2005. "La conservación preventiva: una nueva profesión con una vieja historia" en *Curso sobre Exposiciones temporales y Conservación del patrimonio: del 5 al 8 de abril de 2005*.
- 2010. "Los gremios, las ordenanzas, los obradores". En *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII* [en línea], pp. 20-31, [consulta: 2 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>
- CAMACHO MARTÍNEZ, Ignacio, 2001. *La hermandad de los mulatos de Sevilla. Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*. Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores. Ayuntamiento de Sevilla.

- CAMPA CARMONA, Ramón de la, 2008. "El icono de la Madre de Dios, arquetipo y prenda de la gloria futura" en *II Congreso internacional de cofradías y hermandades. Actas y ponencias*. Murcia: Universidad Católica San Antonio, pp. 361 – 374.
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga; y CRIADO MAINAR, Jesús, 2008. *Conservación Preventiva*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución <<Fernando el Católico>> y Fundación Tarazona Monumental.
- CAÑIZARES JAPÓN, Ramón, 2014. *Las hermandades de la Soledad y Santo Entierro en el Reino de Sevilla*. Sevilla.
- CÁRDENAS DÍAZ, Alfonso, 2017. "Paleteiro, 25 años vistiendo en la calle Feria". En *Cinturón de Esparto* [en línea]. [Consulta: 14 de enero de 2020]. Disponible en: <https://cinturondeesparto.com/blog/2017/07/paleteiro-25-anos-vistiendo-la-calle-feria/>
- CARMONA LÓPEZ, Álvaro (coord.), *El arte en las manos. José Antonio Grande de León*. Sevilla: Ediciones Alfar. 2018
- CARRASCO MURILLO, Francisco José, 2017, "Conservación de un legado patrimonial: las Vírgenes dolorosas sevillanas de Vestir". En MARTÍNEZ COLL, Juan Carlos (coord.) *XI Congreso online Internacional sobre Turismo y Desarrollo*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 565- 579.
- CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, 2006. "Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos" en PEINADO FERNÁNDEZ, Javier (dir.) *Pátina*, n.º 13-14. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Págs. 87-94.
- CARRERA DÍAZ, Gema, 2005. "La evolución del patrimonio (inter) cultural: políticas culturales para la diversidad" en CARRERA DÍAZ, Gema y DIETZ, Gunther (coord. Científicos) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad. PH cuadernos 17*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp.14-29.
- 2009. "Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos". *PH* [en línea], nº 71, pp. 18-41[consulta: 14 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2789/2789#.W9BpsGgzblU>
- CARRERO RODRÍGUEZ, Juan, 1991. *Anales de las cofradías Sevillanas*. Sevilla: Editorial Castillejo.
- 1993. *Restauración y conservación del patrimonio de las hermandades*. Sevilla: Caja San Fernando.
- CARRIÓN GÚTIEZ, Alejandro (coord.), 2011. *Plan Nacional de Conservación Preventiva* [en línea] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:30080f76-742a-407a-a5aa-1696b79f25ae/10-maquetado-conservacion-preventiva.pdf>
- (coord.), 2015. *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [consulta: 26 de junio de 2018]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:74b2f235-d9c0-41e0-b85a-0ed06c5429da/08-maquetado-patrimonio-inmaterial.pdf>
- CARTA de Andalucía para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial como acuerdo social, 2021. [Inédita]
- CARTA del patrimonio cultural de la Semana Santa, Ratificada por la Junta de cofradías de Valladolid, Valladolid, el 16 de octubre de 2010 [en línea] [consulta: 24 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://www.valladolidcofrade.com/noticias/269-firma-de-la-carta-del-patrimonio-de-semana-santa>
- CASTELLANO, J., 2004. "Sobre la indumentaria de las imágenes de vestir" en FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (dir.) *Arte y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, vol. 3. Sevilla: Ediciones Tartessos, D.L.
- CASTÓN BOYER, P., 2000. "¿Qué es la religiosidad popular?" en HURTADO SÁNCHEZ, J. (Ed.), *Religiosidad popular sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CATALÁ BOVER, Lidia, 2009. "La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX". En *Congreso Internacional Imagen Apariencia* [en línea]. [consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2928668>

- CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012. *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. Gijón: Trea.
- CIMADOMO, Guido, 2016. "Patrimonio como valor. Nuevas herramientas para la participación de las comunidades en la puesta en valor del patrimonio cultural". *PH* [en línea], nº90, pp. 212-214 [consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3804/3789#.W9BmK2gzblU>
- CLAVERO MARTÍN, Vicente (dir.), 2000. *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Restauración II. La restauración científica*, vol. 15. Sevilla: El Correo de Andalucía.
- COLOMINA SUBIELA, Antoni, 2019. *Guía de conservación y restauración de escultura en soporte orgánico*. Madrid: Síntesis.
- COMAS, Javier, 2021. "Una investigación acerca la autoría de la Virgen de la Encarnación de San Benito" *ABC de Sevilla* [en línea] octubre 2021. [Consulta: 10 de diciembre de 2021]. Disponible en: [https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-investigacion-acerca-autoria-virgen-encarnacion-san-benito-202110042000\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-investigacion-acerca-autoria-virgen-encarnacion-san-benito-202110042000_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)
- 2019. "Los Hermanos Garduño ya tienen sus jardines en Triana". En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 22 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/los-hermanos-garduno-ya-tienen-jardines-triana-157556-1570809535.html>
- CORNEJO VEGA, Francisco Javier, 1996. *La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- 1999. *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: La "Sacra Monarquía"*. Alfredo José Morales, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Sevilla.
- CORREAL, Francisco. 2019. "Viste a Vírgenes de seis provincias andaluzas" *Diario de Sevilla* [en línea], abril 2019. [Consulta: 29 de mayo de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/Viste-Virgenes-provincias-andaluzas\\_0\\_1345365453.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Viste-Virgenes-provincias-andaluzas_0_1345365453.html)
- CRESPO MARTÍN, Miguel, s.a. "Charla "El Arte de vestir a la Virgen" José Antonio Grande de León, Pepe Aguilar, Antonio Bejarano y Pedro Bazán". *YouTube* [en línea]. [Consulta: 2 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-azk3j45wbc>
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel, 2000. "El auto sacramental: expresión escénica de la exaltación eucarística" *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 496, pp. 63-67.
- DAIFUKU, Hiroshi, 1969. "La importancia de los bienes culturales" En *La Conservación de los bienes culturales*. Museos y Monumentos XI. Unesco. pp. 20-29
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A. y PÉREZ MORALES, J., 2005. *Palios de Sevilla. Un altar para María Santísima*, vol. 1. Sevilla: Tartessos.
- DE LA LINDE, José Manuel, 2020. "Juan Manuel desvelado: nuevos hallazgos inéditos sobre la vida y obra de Rodríguez Ojeda". En *Pasión en Sevilla* [en línea] [consulta: 16 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/juan-manuel-desvelado-nuevos-hallazgos-ineditos-la-vida-obra-rodriguez-ojeda-177233-1588706924.html>
- DELGADO, Francisco, 2015. "José Manuel Lozano 'A un sector cofrade le interesa más qué lleva la Virgen que asistir a cualquier culto". En *De Nazaret a Sevilla* [en línea]. [Consulta: 1 de junio de 2020]. Disponible en: <https://denazaretasevilla.com/2015/09/14/jose-manuel-lozano-a-un-sector-cofrade-le-interesa-mas-que-lleva-la-virgen-puesto-que-asistir-a-cualquier-culto/>
- 2016. "Paquili: "El mayor reto de un bordador es que la obra llegue a los devotos". En *De Nazaret a Sevilla* [en línea]. [Consulta: 29 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://denazaretasevilla.com/2016/11/07/paquili-el-mayor-reto-de-un-bordador-es-que-la-obra-llegue-a-los-devotos/>
- 2018. "Martín Santonja: "El bordado nunca estará lo suficientemente reconocido; la gente no valora las artesanías". En *De Nazaret a Sevilla* [en línea]. [Consultada el 10 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://denazaretasevilla.com/2018/03/15/martin-santonja-bordado-nunca-estara-lo-suficientemente-reconocido/>

- DIARIO de Pasión, 2015. "Entrevista. Una tarde con... José Antonio Grande de León". *YouTube* [en línea] [consulta: 10 de febrero de 2020]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=7K5BKs\\_AMUM](https://www.youtube.com/watch?v=7K5BKs_AMUM)
- DÍAZ ALCAIDE, María Dolores, 1992. *Estudio técnico de los tejidos artísticos sevillanos. Su estado de conservación y condiciones óptimas de mantenimiento*. Rogelia Hernández Palma, dir., Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Sevilla.
- DÍAZ CHACÓN, M.; MARTÍN FATUARTE, J. y PÉREZ-AVILA TABOADA, I. (red. y coord.), 2003. *Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía. 1987 - 97. Escultura policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- DÍAZ VAQUERO, María Dolores, 1995. *Imagineros andaluces contemporáneos*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- DOCUMENTO relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre patrimonio histórico-artístico, firmado en 1980 [en línea]. [Consulta: 11 de enero de 2021]. Disponible en: [https://ocw.unican.es/pluginfile.php/2486/mod\\_page/content/7/marco\\_juridico\\_de\\_actuacion\\_mixta\\_iglesia-estado\\_sobre\\_patrimonio\\_historico\\_artistico.pdf](https://ocw.unican.es/pluginfile.php/2486/mod_page/content/7/marco_juridico_de_actuacion_mixta_iglesia-estado_sobre_patrimonio_historico_artistico.pdf)
- DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos, 2002. "Psicodinámica de la religiosidad tradicional de Sevilla". En HURTADO SÁNCHEZ, José (ed.) *Nuevos aspectos de la religiosidad sevillana. Fiesta, Imagen, Sociedad*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- E.C.C.O., 2002. *Directrices profesionales de E.C.C.O: La profesión y su código ético*. Bruselas
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, 2003. "97. Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos" *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* [en línea], nº45, pp. 97-104 [consulta: 11 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI\\_mLTIU](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI_mLTIU)
- ESPAÑA, Instrumento de ratificación del Acuerdo entre el Estado español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales, firmado en la Ciudad del Vaticano el 3 de enero de 1979. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], 15 de diciembre de 1979, núm. 300, pp. 28784 a 28785 [consulta: 11 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1979-29491>
- Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], 29 de junio de 1985, núm. 155, pp. 20342-20352 [consulta 18 de octubre de 2018]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>
- Decreto BOE-A-2007-2382, de 5 de febrero, por el que se ratifica la Convención para la salvaguardia del Patrimonio cultural inmaterial, hecho en París el 3 de noviembre de 2003. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], 5 de febrero de 2007, núm. 31, pp. 5242-5248 [consulta: 30 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-2382>
- Decreto BOE-A-2015-5794, de 26 de mayo, por el que se aprueba la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], 27 de mayo de 2015, núm. 126 [consulta: 3 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2015-5794>
- Real Decreto 384/2017, de 8 de abril, por el que se declara la Semana Santa como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], 11 de abril de 2017, núm. 86, pp. 28899-28900 [consulta: 18 de octubre de 2018]. Disponible en: [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-4008](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-4008)
- ESPINO Hidalgo, Blanca del, 2016. "Patrimonio, planeamiento y participación: el papel de la ciudadanía en la protección patrimonial local" *PH* [en línea], nº 90, pp. 222-224 [consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3813/3791#.W9BmgW-gzblU>
- ESQUIVIAS FRANCO, Enrique, 1980. *Las cofradías sevillanas a la luz de los edictos de reducción de 1623*. Sevilla: Hermandad del Gran Poder
- ESTATUTO para la Protección de las propiedades religiosas reconocidas en la Convención del Patrimonio Mundial. Seminario internacional sobre el papel de las comunidades religiosas en el mantenimiento de las propiedades del Patrimonio Mundial, hecho en Kiev, noviembre de 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

- FALI Lobo, 2013. "Entrevista a las camareras de la Virgen de la Esperanza – La Pasión 20 TV". *YouTube* [en línea]. [Consulta: 4 de noviembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WiAnmnRRTt0>
- FERNÁNDEZ, Charo y otros, 2008. *Conservación preventiva y procedimientos en exposiciones temporales*. Grupo Español del IIC y Fundación Duques de Soria. Madrid.
- FERNÁNDEZ, Charo; LEVENFELD, Carmen y MONEREO, Ana, 2011. *Plan nacional de conservación preventiva estudio: identificación y evaluación de riesgos* [en línea]. [Consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:f0b9f3db-0381-426c-8819-11cba8f89a7b/pncp-evaluaci%C3%B3n%20de%20riesgos.pdf>
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, 2000. "La religiosidad popular sevillana en sus manifestaciones de culto externo". En HURTADO SÁNCHEZ, J. (ed.). *Religiosidad popular sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (coord.), 2005. *Arte y artesanías de la Semana Santa andaluza. Bordados en oro y sedas*, vol. 4. Sevilla: Ediciones Tartessos, D.L.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth, 2012. *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento* [en línea]. Trabajo Fin de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia [consulta: 25 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/15562>
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J., 2000. *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Restauración I. La restauración artesanal*, vol. 14. Sevilla: El Correo de Andalucía.
- FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo, 2012. *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.), 2016a. "Entre el Barroco y el siglo XXI" en *Escultura barroca española*. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento, vol. I [en línea] Málaga: Exlibric [consulta: 26 de junio de 2018]. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=4775923&query=>
- (coord.), 2016b. "Escultura barroca andaluza" en *Escultura barroca española*. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento, vol. II [en línea] Málaga: Exlibric [consulta: 3 de julio de 2018] Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=4775925> 03/07/2018]
- 2017. *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Ed. Comares.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto, 2009. "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia". En *Congreso Internacional Imagen Apariencia* [en línea]. [Consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2928668>
- FERNÁNDEZ, Silvia y ARENILLAS, Juan Antonio, 2017. "Criterios generales para la documentación e información del patrimonio cultural". En MUÑOZ, Valle; FERNÁNDEZ, Silvia y ARENILLAS, Juan Antonio (coords.), *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, pp. 17-39.
- FERNÁNDEZ, Nono. 2011. "Entrevista a Antonio Bejarano Ruiz" En *Estepa Cofrade* [en línea]. [Consulta: 29 de mayo de 2020]. Disponible en: [http://www.estepacofrade.com/2011/09/entrevista-antonio-bejarano-ruiz\\_12.html](http://www.estepacofrade.com/2011/09/entrevista-antonio-bejarano-ruiz_12.html)
- FLECKER, Lara, 2007. *A practical guide to costume mounting*. Routledge.
- FLÜGEL, John Carl, 1964. *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- GABARDÓN DE LA BANDA, J. F., 2005. "Los pasos de palio hispalenses". En *Palios de Sevilla*, vol. 2 de. Sevilla: Tartessos.



- GALLARDO FLORES, Irene, 2019. "La última entrevista a Rocío Ortiz, la camarera de la Virgen de la Amargura". En *Pasión en Sevilla*. [Consulta: 23 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-ultima-entrevista-rocio-ortiz-la-camarera-la-virgen-la-amargura-139559-1547818586.html>
- GAÑÁN MEDINA, Constantino, 1999. *Técnica y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, 2000. "Antecedentes de la cofradía y hospital del gremio de toneleros de Sevilla" *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, pp. 74-75
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, 1979. *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del Gremio de Toneleros de Sevilla (La Carretería)*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, 2013. *La Conservación Preventiva de Bienes Culturales*. Alianza Forma.
- GARCÍA GÓMEZ, José Jaime, 2008. *Las cofradías de Sevilla en la historia*. Sevilla: Deculturas.
- GIJÓN JIMÉNEZ, Verónica, 2016. "Una mirada sobre la Semana Santa en España a través de los viajeros extranjeros de la Edad Moderna". En PEINADO GUZMÁN, José Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Ed. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 173-194.
- GÓMEZ, Carlos, 2017. "Las cifras mareantes de la Semana Santa de Sevilla". En *Gente de Paz* [en línea], [consulta: 16 de diciembre de 2018]. Disponible en: <https://www.gentedepez.es/las-cifras-mareantes-de-la-semana-santa-de-sevilla/>
- GÓMEZ ESPINOSA, Teresa y otros, 2004. "90. Historia y evolución de la policromía barroca". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], nº 49, pp 89-103 [consulta: 11 de mayo de 2018]. Disponible en: [http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI\\_mLTIU](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI_mLTIU) [11/05/2016]
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Marisa y GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, 2001. "Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada". *Arbor*, vol.169, nº 667-668, pp. 613-644.
- GÓMEZ PALAS, José, 2018. "Fallece el histórico diseñador y vestidor José Asián Cano". *El Correo de Andalucía* [en línea]. [Consulta: 21 de junio de 2020]. Disponible en: <https://elcorreoweb.es/maspasion/fallece-el-historico-disenador-y-vestidor-jose-asian-cano-GC4015228>
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, 1999a. "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista". En *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 111-176.
- 1999b. "Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla". En *Las Cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 119-152.
- 2009. *Antonio Castillo Lastrucci*. Sevilla: Tartessos.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, 1999. "Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563 – 1763)". En *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 99-279.
- GONZÁLEZ ISIDORO, José, 2004. "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona". *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* [en línea], nº 2, pp. 669-705 [consulta: 9 de enero de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2328555>
- GONZÁLEZ LÓPEZ, María José, 1995a. "Metodología de estudio y criterios de intervención en escultura policromada en el IAPH (II)". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], nº 12, pp. 44 – 49 [consulta: 11 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI\\_mLTIU](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/archive#.VzRvI_mLTIU)

- 1995b. “Metodología de estudio y criterios de intervención en escultura policromada en el IAPH (I)”. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], nº 11, pp. 30 – 33 [consulta: 11 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/211>
- 2015. “Análisis de los criterios de intervención en Bienes Eclesiásticos”. *Ge-Conservación*, nº 7, pp. 50-59. GONZÁLEZ López, María José y BAGLIONI, Rainiero, 2004. “La conservación de la escultura policromada”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 3. Sevilla: Tartessos.
- 2020. *Conservación y restauración de encarnaciones policromas*. Síntesis.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, 1992. *Via Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Editorial Castillejo
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, 2017. *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ ZANCADA, Victoria, 2020. “El arte de la sugestión: Los postizos en la escultura barroca”. En BALADRÓN ALONSO, Javier, *Arte en Valladolid* [en línea]. [Consulta: 1 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://artevalladolid.blogspot.com/2020/04/el-arte-de-la-sugestion-los-postizos-en.html?m=1>
- GRANADO HERMOSIN, David, 2017. “La procesión de disciplinantes durante la Semana Santa de Sevilla. Entre la baja edad media y el barroco”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac; y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coords.) *Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones* [en línea], pp. 163-183. [Consulta: 3 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6266728>
- GRASO/MAGRO, 2019. “Entrevista a Antonio Bejarano” En *Graso/Magro* [en línea]. [Consulta: 29 de mayo de 2020]. Disponible en: <http://www.grasomagro.es/2019/01/entrevista-antonio-bejarano.html>
- GUEVARA PÉREZ, Enrique, 2005. “Una apreciación sobre la antigua y vetusta usanza de hebrea que lucieron nuestras Dolorosas”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 557, pp. 484 - 487.
- 2007. “D. Antonio Amiáns y Austria y el recuerdo de su manera de vestir Vírgenes”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 579, pp. 450 - 453.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Pablo, 2017. “Representación de iconos en la imaginería contemporánea”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, M<sup>a</sup> del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac; y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coords.) *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*. Córdoba: Ed. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 205-221.
- GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique, 2008. “Restauración de imágenes para el culto y procesiones”. En *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*. Madrid.
- HERMANDAD de la Esperanza de Triana, s.a. “Síntesis histórica”. En *Hermandad Sacramental Esperanza de Triana* [en línea]. [Consulta: 26 de agosto de 2020]. Disponible en: [http://www.esperanza-de-triana.es/112\\_sintesis-historica.html](http://www.esperanza-de-triana.es/112_sintesis-historica.html)
- 2020. “La Esperanza luce la corona atribuida a Seco Imberg y que hoy posee la Hermandad de los Gitanos” En *Hermandad Sacramental Esperanza de Triana* [en línea]. [Consulta: 9 de junio de 2020]. Disponible en: <http://www.esperanza-de-triana.es/NOTICIAS/2020/06/03/la-esperanza-luce-la-corona-atribuida-a-seco-imberg-y-que-hoy-posee-la-hermandad-de-los-gitanos/>
- HERMANDAD de la Estrella, s.a. “Orígenes de la Hermandad”. En *Hermandad de la Estrella* [en línea]. [Consulta: 26 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://www.hermandad-estrella.org/historia/origenes-de-la-hermandad>
- HERMANDAD de la Hiniesta, s.a. “Historia”. En *Hermandad de la Hiniesta* [en línea]. [Consulta: 26 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://www.hermandaddehiniesta.es/spa/historia>
- HERMANDAD de la Macarena, 2019. “La Hermandad implantará un plan de conservación preventiva y mantenimiento de todo su patrimonio textil”. En *Hermandad de la Macarena* [en línea]. [Consulta: 26 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.hermandaddehmacarena.es/2019/10/la-hermandad-implantara-un-plan-de-conservacion-preventiva-y-mantenimiento-de-todo-su-patrimonio-textil/>

- 2020. “Patrimonio Inmaterial Macareno (PIM)”. En *Hermandad de la Macarena* [en línea]. [Consulta: 30 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.hermandaddelamacarena.es/patrimonio/patrimonio-inmaterial-macareno-pim/>
- HERMANDAD de la O, s.a. “María Santísima de la O”. En *Hermandad de la O* [en línea]. [Consulta: 26 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://www.hermandadde-la-o.es/maria-santisima-de-la-o/>
- HERMANDAD de la Redención, 2016. “Así fue el montaje del Besamanos a la Virgen del Rocío en 2016”. *YouTube* [en línea]. [Consulta: 23 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tN88G4rdVHc>
- HERMANDAD del Baratillo, 2018. “Traslado de Nuestra Señora de la Piedad a su paso de misterio”. *YouTube* [en línea]. [Consulta: 9 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KZZMt0IKY04>
- HERMANDAD del Cachorro, s.a. “Resumen histórico”. En *Hermandad de “El Cachorro”* [en línea]. [Consulta: 26 de agosto de 2020]. Disponible en: [http://www.hermandadde-lacachorro.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=136&Itemid=1613](http://www.hermandadde-lacachorro.org/index.php?option=com_content&view=article&id=136&Itemid=1613)
- HERNÁNDEZ, Anabel, 2017. *Reyes y Reinas de España*. Museos y Palacios.
- HERNÁNDEZ LÁZARO, Antonio, 2018. *El paso de palio: la búsqueda. El Santo Grial que Sevilla encontró*. Almuzara.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, 2014. *Estudios sobre indumentaria española*. Madrid: Centro de estudios Europa Hispánica.
- I.C., 2017. “Javier Hernández Lucas cumple 10 años como vestidor de la Esperanza de Triana”. En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 1 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/javier-hernandez-lucas-cumple-10-anos-como-vestidor-de-la-esperanza-de-triana-104490-1484694057.html>
- ICOM, “Object ID” en *ICOM* [en línea]. [Consulta: 28/ de marzo de 219]. Disponible en <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/objectid/>
- ICOMOS, *Documento de Nara. Sobre autenticidad*, hecho en Nara, Japón, noviembre de 1994.
- *Declaración de Quebec. Sobre la preservación del espíritu del lugar*, hecho en Quebec, Canadá, el 4 de octubre de 2008.
- ISLAPASIÓN, 2014. “Conferencia “El arte de vestir en la imaginería mariana” a cargo de José Muñoz Moreno y Manuel Jesús Trujillo López dentro del ciclo cultural de la Hermandad del Nazareno. Casa de la Cultura. 23 de octubre de 2014”. *YouTube* [en línea]. [Consulta: 3 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4Lo1csztzFc>
- JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo (coord.), 2017. *Proyecto Coremans. Criterio de intervención en retablos y escultura policromada*. [en línea]. [Consulta: 1 de noviembre de 2017]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0000753356cc33cba9d40>
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael, 2004. “Sobre la más antigua iconografía de las dolorosas sevillanas: la Virgen vestida de sacerdotisa”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 546, pp. 613-619.
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael y MILLÁN, Rocío S., 2006. “Restauraciones de imágenes titulares de las Hermandades de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 572, pp. 659-671.
- LABRIT, 2018. “Test Labrit. Esta manifestación cultural, ¿puede ser Patrimonio Cultural?”. En *Labrit* [en línea]. [Consulta: 17 de septiembre de 2021]. Disponible en: [https://labrit.net/wp-content/uploads/2018/11/LABRITtesta\\_ESP.pdf](https://labrit.net/wp-content/uploads/2018/11/LABRITtesta_ESP.pdf)
- LADRÓN DE GUEVARA GONZÁLEZ, Bernardita y ELIZAGA COULOMBIÉ, Julieta, 2009. “Diagnóstico para la conservación de patrimonios culturales en uso activo: propuesta metodológica”. *Conserva* [en línea], nº 13, pp. 61-79 [consulta: 9 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos/Centro%20de%20Conservaci%C3%B3n/archivos/Diagn%C3%B3stico%20para%20la%20conservaci%C3%B3n.pdf>

## BIBLIOGRAFÍA

- LAESTRELLATV, s.a. "Entrevista a Pepe Garduño – Revista Estrella 2016". *YouTube* [en línea]. [Consulta: 4 de enero de 2020]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=YFM12pU0\\_jw](https://www.youtube.com/watch?v=YFM12pU0_jw)
- LAGUNA PAÚL, Teresa, 2013. "Devociones reales e imagen pública en Sevilla". *Anales de historia del arte* [en línea], nº extra 2, pp. 127-157. [Consulta: 25 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42833/40689>
- 2017. "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso" *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* [en línea], nº 29, pp. 617- 634. [Consulta: 25 de agosto de 2020]. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/arte/29/34-Teresa%20Laguna%20Paul.pdf>
- LEÓN, José, 2016. "Tal día como hoy: cuando la Macarena vistió de luto" *Diario de Sevilla* [en línea], mayo 2016. [Consulta: 2 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/Macarena-luto-Joselitoelgallo\\_0\\_1111689496.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Macarena-luto-Joselitoelgallo_0_1111689496.html)
- LÓPEZ DE AYALA, I. y LATRE, Mariano, 1847. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento [...] nueva edición aumentada con el Sumario de la historia del Concilio de Trento* [en línea]. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar. [Consulta: 5 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://archive.org/details/BRes111445/page/n373/mode/2up>
- LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles, 2016. *Propuesta de actuación ante la problemática de conservación de la escultura lígnea barroca napolitana*. José María Morillas Alcázar, dir., Tesis Doctoral, Universidad de Huelva, Huelva.
- LUCAS PALACIOS, Laura, 2016. "Cómo formar ciudadanos comprometidos con el patrimonio". *PH* [en línea], nº 90, pp. 232-233. [Consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3794#.W9BnFGgzblU>
- LUNA, José Antonio, 2019. "La restauración de Cristo que no podrás ver: Cultura retira fotos de tallas porque las cofradías las consideran "íntimas". *elDiario.es* [en línea] septiembre 2019. [Consulta: 22 de diciembre de 2020]. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/arte/gobierno-imagenes-restauraciones-hirientes-cofradias\\_1\\_1472030.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/gobierno-imagenes-restauraciones-hirientes-cofradias_1_1472030.html)
- LUQUE TERUEL, Andrés, 2009. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879 - 1900*. Sevilla: Jirones de Azul.
- 2011. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900 - 1930*. Sevilla: Jirones de Azul.
- LUQUE Teruel, Andrés y otros ,2011. *Luis Ortega Brú*. Sevilla: Tartessos.
- MACARRÓN MIGUEL, Ana María, 2013. *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos.
- MACÍAS, Javier, 2015. "La historia escondida en los papeles de Montesión". En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 19 de agosto de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-historia-escondida-en-los-papeles-de-montesion-81813-1440416357.html>
- MALDONADO MORA, Giorgio, 2019 "Entrevista. José Antonio Grande de León, una vida de entrega a la Semana Santa". En *Mi Hermandad* [en línea]. [Consulta: 10 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://mihermandadhuelva.blogspot.com/2019/01/entrevista-jose-antonio-grande-de-leon.html>
- MARAVALL, José Antonio, 1990. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- MÁRQUEZ MORALES, Francisco, 1995. "El Marianismo en Sevilla". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 436, pp. 17-18.
- MARTÍN DE SOTO, Agustín de Jesús, 2014. *La imaginería sacra contemporánea: búsqueda de la divinidad a través de un lenguaje plástico más allá del barroco*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1993. *El arte procesional del barroco*. Madrid: Madrid Información y Revistas.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1991. *Escultura barroca en España (1600-1700)*. Cátedra.
- MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, 1995. "La Virgen Dolorosa y el paso de palio" en RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. (coord.) *Sevilla Penitente*, vol. II,. Sevilla: Gever S.A., pp. 265-428
- MARTÍNEZ AMORES, J. C., 2005. "De las postrimerías del barroco al romanticismo: evolución en el vestir de la dolorosa sevillana a través del grabado (último tercio s. XVIII - finales s. XIX)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 553, pp.183-188.
- MARTÍNEZ ARROYO, Emilio y SILVA DOS SANTOS, Fabiane C., 2015. "El Cabanyal, un patrimonio rescatado por la ciudadanía". *PH* [en línea], nº 88, pp. 9-12 [consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3659/3674#.W9BnZWgzblU>
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCIA, Paloma, 1989. "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI". *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Hª del arte* [en línea], nº 2, pp. 81-92. [Consulta: 2 de abril de 2016]. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-FB642B8B-2542-C4D3-1E06-29190BB78CCB&dsID=Documento.pdf>
- 1990. *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ LEAL, Pedro Ignacio, 2000. *Francisco Buiza: escultor e imaginero (1922 – 1983)*. Sevilla: Guadalquivir.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, 2007. "Evolución de las joyas de pecho en el Barroco español. de la "rosa" al "peto". *Estudios de platería. San Eloy*, pp. 471-482.
- 2008. "Los petos en la joyería sevillana. Nuevas aportaciones." *Estudios de platería. San Eloy*, pp. 411-420.
- 2009. "La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos" *Congreso Internacional Imagen Apariencia* [en línea]. [Consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2928668>
- 2013. "Joyerero de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla". *Laboratorio de Arte* [en línea], nº 25, pp. 581-602. [Consulta: 28 de mayo de 2018]. Disponible en: [http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol\\_II/art\\_3.pdf](http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol_II/art_3.pdf)
- MÉNDEZ LARA, Alma Itzel, 2014. *Conservación preventiva para todos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MICHALSKI, Stefan, 2006. "Preservación de las colecciones" en ICOM, *Cómo administrar un museo: Manual práctico*, pp. 51-90. París.
- MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte, 2015. *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*. [en línea]. [consulta: 19 de junio de 2018]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/eu/dam/jcr:a91981e8-8763-446b-be14-fe0080777d12/12-maquetado-educacion-patrimonio.pdf>
- MIRA CABALLOS, Esteban, 1999. "Datos inéditos sobre el humilladero de la Cruz del Campo y la Cofradía de los Santos Ángeles". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 482, pp. 97-102
- MORALES, Alfredo J., 1997. "Patrimonio histórico de las cofradías de Sevilla y su conservación". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 461, pp. 68-74.
- MORALES PADRÓN, Francisco, 1989. *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO Navarro, Isidoro, 1989. *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- 1997. *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- 1999. "Las cofradías sevillanas en la época contemporánea. Una aproximación antropológica" en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 35-50.



## BIBLIOGRAFÍA

- 2006. “La semana Santa en la cultura andaluza”, en *Arte y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 1. Sevilla: Ediciones Tartessos, D.L.
- MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, Paloma, 2003. “Conservación preventiva de colecciones textiles. El primer paso”. *GE-IIC* [en línea]. [Consulta: 14 de marzo de 2015]. Disponible en: [http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Conservacion\\_preventiva.pdf](http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Conservacion_preventiva.pdf)
- MUÑOZ PÉREZ, A. C., 2000. “Recorrido histórico en la manera de aderezar a la Virgen del Dulce Nombre”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 492, pp. 70-71.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2003. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, 2016. “Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional” en PEINADO GUZMÁN, José Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (Coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Ed. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 319-339.
- NOBOA JIMÉNEZ, Elena (coord.), 2011. *Instructivo para fichas de registro e inventario. Patrimonio Cultural Inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural Ecuador.
- (coord.), 2013. *Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Ecuador
- OLMEDO PONCE, Marisa (dir.), 2017. *Conservación del Patrimonio Textil. “Guía de buenas prácticas”*. Antequera, Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Antequera.
- ORTEGA Y ORTEGA, Enrique y CABELLO RAMÍREZ, Rosa, 2008. “Técnicas de conservación del patrimonio religioso destinado al culto”. *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*, nº 50, pp. 77-82. Madrid: Conferencia Episcopal Española: Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural.
- PALOMARES BRAVO, Jesús, 2017. “Implicaciones Socioeconómicas de la Semana Santa de Málaga como Patrimonio Cultural Inmaterial”. *RIIIPAC* [en línea], nº 9, pp. 85-117. Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/riipac/09>
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, 1983. *Las vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- 1985. “El arte sevillano de vestir vírgenes (I-VI)”. *ABC* [en línea] (serie) [consulta: 11 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/>
- PAREJO, Juan, 2018. “Procesión extraordinaria Esperanza de Triana. El valor de ser auténtico”. *Diario de Sevilla* [en línea] noviembre 2018. [Consulta: el 12 de diciembre de 2018]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/esperanza-triana-procesion-extraordinaria\\_0\\_1297070687.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/esperanza-triana-procesion-extraordinaria_0_1297070687.html)
- PASIÓN en Sevilla, 2011 “La Virgen de las Tristezas, por primera vez, con manto bordado de salida” En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 9 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-virgen-de-las-tristezas-vistio-por-primera-vez-un-manto-bordado-de-las-hermanas-antunez.html>
- 2014. “Antonio Bejarano: «Ojalá cada hermandad tuviese un vestidor hermano»” En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 01 de junio de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/antonio-bejarano-q-1409115893.html>
- PASTOR TORRES, Álvaro; ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, 2011. *Historia de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Jirones de azul.
- PÉREZ DEL CAMPO, L., 2003. “La conservación del patrimonio histórico de las Hermandades y Cofradías: Aspectos metodológicos”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 533, pp. 517-521.
- PIÑERO, Francisco, 2018. “La última entrevista a Pepe Garduño por los 50 años de la coronación de la Macarena”. En *Pasión en Sevilla* [en línea]. [Consulta: 4 de enero de 2020]. Disponible en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/pepe-garduno-retirada-facultades-ridiculo.html>

- PLAZA ORELLANA, Rocío, 2009. *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara.
- PORTILLO PÉREZ, Pablo José, 2017. "La conservación del patrimonio textil de la Hermandad". En GIMÉNEZ GIMÉNEZ, Francisco Javier (dir.), *Rocío del Cielo. Boletín de la Hermandad de la Redención*, nº 73, pp. 20-23. Sevilla: Hermandad de Ntro. Padre Jesús de la Redención en el Beso de Judas y María Santísima del Rocío.
- PRIETO PRIETO, Javier, 2013. *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria* [en línea]. [Consulta: 7 de junio de 2016]. Disponible en: <http://patrimoniocofrade.blogspot.com.es/2013/09/eltrajedelacondesa.html>
- 2014. *Las primeras vírgenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gustos en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XVI y XVII* [en línea]. [Consulta: 23 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://patrimoniocofrade.blogspot.com/2014/06/articulo-de-difusion-las-primeras.html>
- PRIETO SÁNCHEZ, Luis y NÚÑEZ DÍAZ, Isabel, 2020. *Las joyas en el vestir de la Virgen*. Almuzara
- QUINTERO MORÓN, Victoria, 2005. "El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible?". En CARRERA DÍAZ, Gema y DIETZ, Gunther (coord. científicos) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad. PH cuadernos 17*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 69-83
- RACINET, Albert, 1990. *Historia del Vestido*. Madrid: Liboa.
- R.D., 2020. "Las imágenes, las hermandades y los elementos más antiguos de la Semana Santa de Sevilla". *Diario de Sevilla* [en línea], marzo 2020. [Consulta: 29 de septiembre de 2020]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/imagenes-hermandades-elementos-mas-antiguos-Semana-Santa-Sevilla\\_0\\_1438956537.html#:~:text=La%20Virgen%20del%20Buen%20Fin%20de%20la%20Hermandad%20de%20la,del%20Fin%20de%20la%20Lanzada](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/imagenes-hermandades-elementos-mas-antiguos-Semana-Santa-Sevilla_0_1438956537.html#:~:text=La%20Virgen%20del%20Buen%20Fin%20de%20la%20Hermandad%20de%20la,del%20Fin%20de%20la%20Lanzada)
- REYES, Rafael, 2017. "Entrevista a Maruja Gutiérrez, camarera de la Virgen de la Salud" *El Correo de Andalucía* [en línea] julio 2017. [Consulta: 23 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://elcorreoweb.es/videogalerias/entrevista-a-maruja-gutierrez-camarera-de-la-virgen-de-la-salud-IF3160208>
- RODA PEÑA, J., 1995. "La dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla" *Primer simposio nacional de imaginería. Actas. Sevilla, 11 y 12 de noviembre de 1994*. Sevilla: Caja San Fernando.
- 1999a. *El humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla: Fundación Cruzcampo.
- 1999b "La imaginería procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX" en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo, 2004 "La estación de penitencia de las Cofradías de Triana". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 542, pp. 226-227.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S., 2006. *La religión de los andaluces*. Málaga: Sarriá.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, 2016. "El descubrimiento de la España Sagrada: imágenes, mercado y nueva religiosidad". En PEINADO GUZMÁN, José Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Ed. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 31-47
- RODRÍGUEZ GATÍUS, Benito, 1995. *Luis Ortega Brú: biografía y obra*. Sevilla: Guadalquivir.
- RODRÍGUEZ MATEOS, J., 2002. "Cultura y religiosidad en la ciudad de Sevilla: unas reflexiones teóricas sobre la vivencia cotidiana de lo sagrado". En HURTADO SÁNCHEZ, J. (Ed.) *Nuevos aspectos de la religiosidad sevillana. Fiesta, Imagen, Sociedad*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- ROMANOV ALFONSO, Jesús [@jesusromanovalfonso], 2020. "José Ramón fue uno...". *Instagram* [en línea]. [Consulta: 4 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CIYKIQOn-42Q/?igshid=r0n0rq2k3y7q>

## BIBLIOGRAFÍA

- ROMERO MENSAQUE, Carlos José, 2003. *Breve historia de la Semana Santa de Sevilla*. Sarriá.
- ROMERO TORRES, J.L., 2012. "La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (I)", *Cuadernos de los Amigos de Osuna* [en línea], nº14, pp. 55-62. [Consulta: 12 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4212599>
- 2013. "La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (II)", *Cuadernos de los Amigos de Osuna* [en línea], nº15, pp. 90-98. [Consulta: 12 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736076>
- ROSILLO FAIRÉN, Bárbara, 2018. *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- RUIZ ALCAÑIZ, José Ignacio, 1986. *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ - MATEOS, María Dolores, 1995. "El restaurador de un bien cultural llamado "imagería". En *Primer simposio nacional de imagería. Actas. Sevilla, 11 y 12 de noviembre de 1994*. Sevilla: Caja San Fernando.
- RUSO, FERNANDO, 2017. "Vestir a la Virgen también es cuestión de modas" *El Español* [en línea] abril 2017. [Consulta: 4 de noviembre de 2019]. Disponible en: [https://www.elespanol.com/reportajes/20170410/207479757\\_0.html](https://www.elespanol.com/reportajes/20170410/207479757_0.html)
- 2019. "Antonio, vestidor de vírgenes y guardián del mayor secreto de la Semana Santa andaluza" *El Español* [en línea] abril 2019. [Consulta: 29 de mayo de 2020]. Disponible en: [https://www.elespanol.com/reportajes/20190414/antonio-vistevirgenes-semana-santa-sevilla-verlas-desnudas/390740925\\_3.html#img\\_14](https://www.elespanol.com/reportajes/20190414/antonio-vistevirgenes-semana-santa-sevilla-verlas-desnudas/390740925_3.html#img_14)
- SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina y JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe, 2016. "Relaciones entre actores patrimoniales: gobernanza patrimonial, modelos neoliberales y procesos participativos" *PH* [en línea], nº90, pp. 190-197. [Consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3828/3845#.W9BoK2gzblU>
- SÁNCHEZ HERRERO, José, 1980. *Semana Santa. Los gremios*. Sevilla: Caja San Fernando.
- 1991. "Las devociones pasionarias en la Sevilla de los siglos XIV y XV. Las hermandades de Jesús Nazareno" en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, pp. 263-278.
- 1999 a. "Las cofradías sevillanas. Los comienzos". En *Las Cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 9-34
- 1999 b. "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII". En *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 27-98.
- 1999, c. "Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750 – 1874" En ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos et al. *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 35-84.
- 2004. "Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media". *Clio & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* [en línea], nº 1, pp. 301-335. [Consulta: 2 de mayo de 2019]. Disponible en: [http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0\\_428\\_1.pdf](http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_428_1.pdf)
- SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, 1999. "La cofradía de la preciosa sangre de Cristo de Sevilla. La importancia de la devoción a la preciosa sangre de Cristo en el desarrollo de la devoción y la imagería de la Semana Santa". En *Aragón en la Edad Media* [en línea], nº 14-15, pp. 1429-1452. [Consulta: 21 de junio de 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108568>
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael, 1992. *Historia breve de Sevilla*. Madrid: Sílex Ediciones.
- SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, 2019. *Esperanza de Triana*. Almuzara.

- SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, Jesús, 2015. *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul.
- SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier, 1997. "Conservación y Restauración: Intervenciones en la imaginería procesional". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 455, pp. 14-16.
- SANTACANA MESTRE, Joan; y LLLONCH MOLINA, Nayra (eds.), 2015. *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica*. Gijón: Trea, D.L.
- SANTA Sede, s.a. "Ordenación General del Misal Romano, Capítulo VI. Punto IV: Vestiduras Sagradas, 346" En *vatican.va* [en línea]. [Consulta: 13 de julio de 2020]. Disponible en: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccdds/documents/rc\\_con\\_ccdds\\_doc\\_20030317\\_ordinamento-messale\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html)
- SANZ SERRANO, María Jesús, 1983. "La representación dolorosa de Nuestra Señora". En *Semana Santa de Sevilla*, vol. 3. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas S.A.
- SPIAZZI, Anna Maria y MAJOLI, Luca, 2007. *La scultura lignea. Techniche esecutive, conservazione e restauro*. Silvana Editoriale: Milán.
- SQUICCIARINO, Nicola, 1990. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- STANLEY-PRICE, Nicholas, 2004. "El patrimonio religioso viviente: conservación de lo sagrado" *ICCROM Boletín* [en línea], nº 30, pp. 2-4. [Consulta: 23 de enero de 2017]. Disponible en: [https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/iccrom\\_news130-2004\\_es.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/iccrom_news130-2004_es.pdf)
- TEJADA FERNÁNDEZ, Margarita, 2006. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: s. XVII y XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía, 2012. "El tratamiento y consideración del patrimonio inmaterial en los lugares de culto". En ENRÍQUEZ, Guillermo y HERRÁEZ, Juan Antonio (coord.) *Conservación preventiva en lugares de culto* [en línea] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, pp. 55-60. [Consulta: 6 de mayo de 2015]. Disponible en: <https://sede.educacion.gob.es/publivera/d/14116C/19/0>
- TOQUERO MATEO, Javier; SAÉNZ DE BURUAGA, Isabel; y LEÓN PÉREZ, María del Carmen, 2008. *Restauración de pasos procesionales de Castilla y León. 2002 - 2007*. Castilla y León: Junta de Castilla y León.
- TORQUEMADA SÁNCHEZ, María Jesús y ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio, 2001. "Vestir santos (un asunto de Inquisición y su reflejo en Sicilia)". *Cuadernos de Historia del Derecho* [en línea], nº 8, pp. 257-270. [Consulta: 19 de abril de 2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=209500> [19/04/2016]
- TRENS, Manuel, 1947. *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus - Ultra.
- TRIGUERO BERJANO, David, 2017. "Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales". En *Escultura ligera. I Jornadas Internacionales de Escultura Ligera*. Ayuntamiento de Valencia: Valencia, pp. 135-146.
- TRINIDAD LAFUENTE, Isabel, 2011. *Tesoro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias* [en línea]. Madrid: Ministerio de Cultura. [Consulta: 6 de junio de 2017]. Disponible en: <https://sede.educacion.gob.es/publivera/tesoro-y-diccionario-de-objetos-asociados-a-ritos-cultos-y-creencias/museos-antropologia/13865C>
- UNESCO, 2003. *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] [consulta: 3 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- s.f.a. *HERITAGE of religious interest. UNESCO Initiative on Heritage of Religious Interest* [en línea]. [Consulta: 8 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://whc.unesco.org/en/religious-sacred-heritage/>
- s.f.b. *Listas del patrimonio cultural inmaterial y Registro de mejores prácticas de salvaguardia* [en línea]. [Consulta: 10 de octubre de 2018]. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011#tabs>

## BIBLIOGRAFÍA

- UNIÓN Europea, *Convención sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad*, hecho en Faro, Portugal, en octubre de 2005.
- VALENTÍN, Nieves, 2011. "El biodeterioro de las colecciones textiles. Pautas para su control y prevención Rodrigo". En *Conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios*, págs. 89-92.
- VEGA, J., 2017. "A solas con la Virgen del Mayor Dolor". En *Diario de Sevilla* [en línea] [consulta: 29 de mayo de 2020] [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/reportajes/los\\_oficios\\_de\\_la\\_semana\\_santa/noche-Mayor-Dolor\\_0\\_1119788727.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/reportajes/los_oficios_de_la_semana_santa/noche-Mayor-Dolor_0_1119788727.html)
- VIDEORONDA, 2016. "Charla formativa, "El arte de Vestir a la Madre de Dios. José Antonio Grande de León. 2016" *YouTube* [en línea]. [Consulta: 3 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FhKzoZOLj4U>
- VILAS VILLEDA, Miguel Ángel. 2013. "Traslado de la Virgen del Valle a su altar. Sevilla 2013" *YouTube* [en línea]. [Consulta: 9 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kk3V-guwVi88>
- VILLALBA RODRÍGUEZ, Daniel, 2011. "El fajín militar y las Vírgenes de Sevilla". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 634, pp. 880-889.
- VILLANUEVA ROMERO, Eva, 2018. "Apropiación e imagen: a propósito del Cristo de la Agonía de Bergara, Guipúzcoa". *PH* [en línea], nº 93, pp. 2-4. [Consulta: 23 de febrero de 2018]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4120/4070#.W9BsQ2gzbIU>









