

Creación y Forma



LOS GREMIOS, ARTES Y OFICIOS DE
LA SEMANA SANTA SEVILLANA

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los propietarios del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro – incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet – y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamos públicos.

NO SDO
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA
Fiestas Mayores

DE LA EXPOSICIÓN

COMISARIOS:

Dña. Teresa Mercedes Sánchez Torné

Dña. Ana Aranda Bernal

D. Fernando Quiles García

COMISIÓN CIENTÍFICA:

Dña. Ana Aranda Bernal

D. Fernando Quiles García

D. Francisco J. Herrera

D. Francisco Ollero Lobato

DISEÑO Y PRODUCCIÓN:

ASUNCIONOCHO,S.L.

D. Daniel Adame de Heu

Arquitecto

MONTAJE:

ASUNCIONOCHO,S.L.

Colaboran:

D. Diego di María

D. Tomás Solari Márquez

Dña. Andrea di María

Dña. Estela Antonia Rojas

D. Braulio Ramírez Martín

DEL CATÁLOGO

COMITÉ EDITORIAL:

Editorial:

ASUNCIONOCHO,S.L.

Director editorial:

Dña. Teresa Mercedes Sánchez Torné

Coordinador editorial:

D. Daniel Adame de Heu

COLABORAN:

Dña. Ana Aranda Bernal

D. Fernando Quiles García

D. Francisco J. Herrera

D. Francisco Ollero Lobato

D. Marcos Fernández Gómez

Dña. Claire de Heu von Düsterlohe

Dña. Amparo Lloret Sanchis

D. Manuel Ruiz Ródenas

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL:

ASUNCIONOCHO,S.L.

Departamento editorial.

FOTOGRAFÍAS

Dña. Teresa Mercedes Sánchez Torné

Fototeca Municipal de Sevilla (Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones. Ayuntamiento de Sevilla)

© ASUNCIONOCHO, S.L.

© De las ilustraciones:

Teresa Mercedes Sánchez Torné

Fototeca Municipal de Sevilla. (Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones. Ayuntamiento de Sevilla).

ISBN:84-934295-0-3

Depósito Legal: SE-4788-05

Impresión: Imprenta Municipal de Sevilla

ÍNDICE

- 9 Presentación.
- 13 Introducción.
Claire de Heu von Düsterlohe
- 21 Los gremios en Sevilla.
La articulación del medio artístico durante la edad moderna.
Ana Aranda Bernal
- 33 La ciudad de los Gremios. Indicios de su existencia.
Fernando Quiles García
- 45 Gremios artísticos y hermandades durante el Barroco.
Algunas consideraciones.
Francisco J. Herrera
- 57 La evolución histórica de los oficios artísticos vinculados a la
Semana Santa.
Francisco Ollero Lobato
- 67 Arte cofrade en la Fototeca Municipal de Sevilla.
Marcos Fernández Gómez
- 73 Creación y forma.
Ana Aranda Bernal
- 79 **Memoria en imágenes.**
- 147 **Archivo documental.**
- 193 **Diseños y Maquetas.**
- 255 **Los bocetos escultóricos.**
- 273 **El trabajo en los Talleres.**
- Agradecimientos.**

GREMIOS ARTÍSTICOS Y HERMANDADES DURANTE EL BARROCO

Algunas consideraciones

Francisco J. Herrera

GREMIOS ARTÍSTICOS Y HERMANDADES DURANTE EL BARROCO

Algunas consideraciones

Francisco J. Herrera

Si a lo largo de la Edad Moderna Sevilla se configura como un centro artístico de primera línea, a escala nacional e incluso internacional si tomamos en consideración su proyección más allá del Atlántico, gran parte de este protagonismo se debe a las corporaciones gremiales vinculadas con las prácticas artísticas. Sobre los gremios recayó el grueso de la importante producción artesanal de la ciudad, conformando un complejo entramado de oficios entre los que se encuentran aquellos dedicados a especialidades de talante creativo, en relación con el arte. La inmensa mayoría de los autores que, desde el XVII a bien entrado el XIX, ejercieron como pintores, escultores, plateros, tallistas, bordadores, mantuvieron una estrecha ligazón con sus respectivas corporaciones, que controlan su actividad y a la vez le suministran amparo y protección. Bien es verdad que algunos artistas, encumbrados por su maestría y cultura libresca, procuraron apartarse de tales organizaciones y disfrutaron de una respetada individualidad, en un intento de distinguirse como profesionales liberales, frente a la artesanía. Sin embargo, los casos de total alejamiento de la estructura gremial son contados y en Sevilla no están bien conocidos.

La intensa producción artística que registra Sevilla desde la Baja Edad Media, no hubiera sido posible sin la presencia activa en la urbe de auténticas pléyades de maestros que, al margen de su concepción del arte, siguen las enseñanzas recibidas y ponen lo mejor de su habilidad para producir piezas apetecibles y del gusto de la clientela. Piénsese que la gran mayoría de obras a las que hoy asignamos algún valor artístico, permanecen en el anonimato, ofreciéndonos un palpable testimonio de los abundantes profesionales del arte y la artesanía, que desarrollaron su actividad al calor de las

organizaciones gremiales y sin aspiraciones de mayores reconocimientos por parte de sus coetáneos, salvo la satisfacción de sus necesidades diarias.

La creciente especialización, como ocurre con los arquitectos de retablos respecto a escultores y carpinteros, la ocasional incapacidad o dejadez de los gremios o del municipio para ejercer un control exhaustivo sobre cada uno de los maestros y oficiales, ocasiona que hoy en día sea bastante complejo adscribir con precisión a determinadas corporaciones a muchos de los artistas cuyas obras conocemos o tenemos noticia de su labor. Si a ello añadimos la falta de documentación fiable, ni que decir tiene, el panorama que hoy podemos tener de los gremios artísticos (su funcionamiento, integrantes e importancia real), se muestra bastante oscuro. Rastrear el respaldo e influjo gremial detrás de las actuaciones documentadas de muchos artífices es algo harto problemático. Sólo podemos intuir la presencia vigilante de la corporación pero el grado de relación y compromiso con la misma de un buen número de artistas se nos escapa. Sin embargo, hemos de admitir que las facetas mejor conocidas de las distintas profesiones, como son la contratación de obras, las relaciones con la clientela, los talleres, sistema de aprendizaje y ascenso, técnicas artísticas, etc. evidencian un marco jurisdiccional, de usos y costumbres, formas "de hacer", etc. emanados directamente de la mentalidad y la organización gremial. Pero al mismo tiempo se perciben otras circunstancias propias de las modernas concepciones sobre el arte y los artistas: escultores, arquitectos de retablos, pintores, que aparentemente no responden a directrices impuestas y buscan ascender en la escala social transmitiendo una consideración de sí mismos opuesta a la artesanal¹. El silencio que, respecto a los

¹ Es el caso de aquellos formados al lado del docto y bien instruido en materia teórica Francisco Pacheco. Podríamos citar a Velázquez, que abandona Sevilla para dirigirse a la Corte o Alonso Cano, que sigue el mismo camino. Véase al respecto SERRERA, J. M.: "Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio", *Alonso Cano y su época. Actas Symposium*, Granada, 2002, págs. 861-868.

gremios, advertimos en obras como el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, tratado señero de la literatura artística española del XVII, dice mucho de la frialdad que muestran los más instruidos artistas a este tipo de asociaciones corporativas. Decididamente, esta falta de sintonía, se intuye en algunas propuestas de abordar la enseñanza del arte según la metodología gestada en la Italia del Renacimiento, como es el caso de la academia puesta en marcha por Murillo, Valdés Leal y Francisco de Herrera "el joven", en 1660². La frustración de aquél intento puede, en cierto modo, interpretarse como resultado de la firmeza que mostraban los gremios artísticos de la ciudad, especialmente el de pintores, cuya hermandad de San Lucas parece bien afianzada.

En los últimos tiempos conocemos mejor el funcionamiento y organización del entramado gremial de la ciudad donde, como es lógico, algunos gremios sobresalieron en número de oficiales e importancia según el peso de sus actividades. Entre otros podríamos citar a los carpinteros, con sus variadas especialidades, sastres, sederos, cerrajeros, plateros, etc.³. Dentro del plano artístico las investigaciones no han sido tan abundantes, si exceptuamos los estudios dedicados al de pintura⁴ y sobre todo al de plateros⁵. Para ambos casos se nos muestra el perfil de unas corporaciones bien estructuradas, gobernadas con meticulosidad, atentas al control de los respectivos artes y defensoras de sus intereses, sin olvidar las necesidades asistenciales y religiosas de sus afiliados.

Distinto es el caso de los escultores, arquitectos de retablos, talladores, en principio vinculados al variopinto grupo de los carpinteros, que se escindieron desde finales del XVI, sin que conste la constitución de organismos laborales estables y definidos. Quizás la necesidad de esquivar la omnipresente fiscalidad, unido a los recurrentes argumentos de liberalidad profesional, les mantendrían unidos ajenos a la unidad gremial, pues estas agrupaciones eran el instrumento que garantizaban el permanente control de ventas e ingresos.

El ejercicio de actividades artísticas viene caracterizado en gran medida, por la proximidad de las técnicas y procedimientos empleados. En principio, el artista ha de ser un buen dibujante, pues el dibujo es requisito imprescindible, punto de partida y concepción de la obra de arte. El hecho de que la mayoría de las creaciones artísticas requieran la intervención de varios especialistas contribuyó a que en ocasiones fueran transgredidas las fronteras de algunos oficios y llegara a producirse un claro intrusismo de inmediato era atajado. Casos notorios fueron el litigio que mantuvo Martínez Montañés con Francisco Pacheco, al asumir primero el dorado del retablo mayor de Sta. Clara, y el enfrentamiento entre el retablista Cristóbal de Guadix con el pintor y dorador Diego López Bueno, quien pretende ejecutar el ensamble y talla de un monumento eucarístico para la parroquia de Almor. Todo esto acontece en el plano de la ejecución material de la

² *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, edición al cuidado de Antonio de la Banda y Vargas, Sevilla, 1982.

³ MONTOTO, S.: *Sevilla en el Imperio*, Sevilla, 1937, págs. 69-104. DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1981, págs. 31-53. BERNAL M., COLLANTES DE TERÁN, A y GARCÍA BAQUERO, A.: "Sevilla: de los gremios a la industrialización", *Estudios de Historia Social*, nº 5-6, 1987. ROMERO MUÑOZ, V.: *Los gremios de Sevilla*, Sevilla, 2001.

⁴ Sobre la hermandad de San Lucas véase GUERRERO LOVILLO, J.: "La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 51-52, 1952. SANZ SERRANO, M. J. Y HEREDIA, M. C.: "Los pintores en la iglesia de San Andrés", *Archivo Hispalense*, nº 179, 1975. QUILES, F.: "A propósito más sobre la Hermandad de San Lucas", *Atrio*, nº 1, 1989, págs. 125-126.

⁵ SANZ SERRANO, M.J.: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991. Id.: *Una Hermandad gremial. San Eloy de los plateros. 1341-1914*, Sevilla, 1996.

ahora bien, la proyección o traza de la misma puede indistintamente ser elaborada por un pintor, arquitecto, escultor, etc. El dominio del dibujo es la principal arma creativa. Algunos ejemplos ponen de evidencia esta realidad; en 1620 el escultor Martínez Montañés se encarga de proyectar una obra de arquitectura, como es el claustro de legos de la Cartuja de Jerez. En la misma línea, el pintor Domingo Martínez diseña el retablo mayor de la capilla del Real Seminario de San Telmo, en 1723. Aquí encontramos reflejados la concepción dual del arte a la que ya nos hemos referido, su ejecución manual amparada y controlada por la costumbre gremial, de la que deriva un claro beneficio económico, y la creación sobre el papel, un acto mucho más libre y enraizado con la nueva concepción del arte de raigambre renacentista.

Otra cuestión, íntimamente relacionada con la anterior, es la existencia de artistas, muy pocos en realidad, que compaginan diferentes especialidades, como la pintura, escultura, arquitectura de retablos... Nos vienen a la mente nombres como Juan de Oviedo o Alonso Cano. Esta interdisciplinariedad era posible después de superar el preceptivo examen en cada uno de los correspondientes gremios.

Llegados a este punto conviene reflexionar sobre la relación entre algunas agrupaciones artísticas y la demanda ejercida por las hermandades de la ciudad. La proliferación de éstas, sobre todo desde la segunda mitad del XVI y sus abundantes necesidades suntuarias, las convertirá en motor del desarrollo artístico. Si en otro sector laboral, como era el de los oficios relacionados con la navegación y provisión de las flotas de Indias, el importante tráfico

transoceánico fue la causa de su auge, en el campo que nos ocupa, el protagonismo de las hermandades contribuyó de forma decisiva al sostenimiento de un crecido número de talleres de retablistas, tallistas, escultores, estofadores, bordadores, plateros, etc. No se ha evaluado todavía, para los siglos XVII y XVIII, el peso de estas corporaciones en la contratación de obras de arte, pero es fácil intuir su destacado papel⁶.

La variedad de cultos y manifestaciones litúrgicas, las estaciones de penitencia, la canalización de la devoción popular, encontrarán en el arte soluciones tendentes a garantizar máximo esplendor, a impactar en el fiel y conseguir el control de sus emociones y religiosidad personal. Como no podía ser de otro modo en los tiempos del Barroco, la hermandad y la expresión de su religiosidad, se corresponde con el desarrollo de una cultura de masas, donde la religión es el principal de los referentes. Incidir en las masas y encauzar su conducta, requiere imágenes adecuadas, fáciles de interpretar y aptas para transmitir los principios doctrinales y teológicos que se pretenden divulgar. Al mismo tiempo la "puesta en escena" de estas imágenes, tanto en el interior de los templos como en su discurrir procesional, debe apoyarse en un *aggiornamento* decoroso, lo más rico posible, siempre tendente a subrayar el mensaje doctrinal.

El ornato del espacio interno de la capilla donde reside la corporación, es el punto de partida indispensable para conseguir aglutinar la voluntad popular. Sin el efectismo que proporciona el arte, que distancia de una realidad cotidiana poco apetecible, y simula la antepuerta del ansiado paraíso celeste, no es posible

⁶ Parece que el único intento en evaluar cuantitativamente la contratación de obras de arte por distintos grupos de clientes es el nuestro, referido a los retablos en la primera mitad del XVIII. HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, págs. 73-74.

acertar en el cumplimiento del cometido esencial⁷. Albañiles, maestros de obra, canteros, desempeñaron una intensa labor al servicio de muchas hermandades, adaptando en fábricas parroquiales y conventuales capillas preexistentes, otras erigiendo de nueva planta edificios que llegarían a convertirse en ejemplos singulares de la arquitectura barroca, como puede ser la Capilla de la O, de la Cofradía homónima, levantada entre 1697 y 1702 por Pedro Romero y sus hijos⁸, y donde los canteros, alarifes, ceramistas, etc. actúan de acuerdo a unas claras intenciones de procurar un esplendoroso interior, sin menoscabar en ciertos detalles externos como portada y campanario. Algo parecido ocurre con la capilla del Silencio, paredánea al Convento de San Antonio Abad, levantada entre 1724 y 1749, según proyecto de Diego Antonio Díaz⁹. Las diferentes trazas elaboradas por este maestro y los cambios propuestos por la junta capitular, ponen de manifiesto unas preocupaciones esenciales para el adecuado realce de las imágenes titulares: amplio presbiterio, con posibilidad de camarín, cúpula y lunetos que garanticen suficiente iluminación, ancho de la nave en línea con la iglesia adyacente y comunicación con esta última tendente a ofrecer la visión impactante del Nazareno tallado por Francisco de Ocampo. No hay que infravalorar otros aspectos que pueden parecer secundarios pero que son esenciales al funcionamiento de esta y otras hermandades y configuran espacios específicos, dispuestos en torno al templo o capilla. Nos referimos a la sala de cabildos y el almacén para pasos, también contemplados en el proyecto.

No son necesidades superfluas, así lo demuestra el que la Hermandad de la Orden Tercera del extinto convento dominico de San Pablo y la Cofradía de Montserrat se disputen, en 1714, un solar propiedad del citado cenobio, y que finalmente acuerdan compartir para construir una sala de juntas, los terceros, y un almacén destinado a ubicar los pasos, los de Montserrat.

Llama la atención que, a pesar de las limitaciones espaciales que impera en la arquitectura cofrade y simplicidad estructural y constructiva que las caracteriza, casi siempre se busque la orientación de figuras de primera línea, así ocurre en los casos citados en relación con Pedro Romero y su discípulo Diego Antonio Díaz, pudiendo agregarse el nombre de Leonardo de Figueroa para otro recinto emblemático, como es la capilla de la extinta Hermandad de la Antigua, dispuesta en el compás de San Pablo, hoy sede de la citada hermandad de Montserrat, y cuya construcción transcurrió entre 1704 y 1710¹⁰. En el mismo templo dominico, actual parroquia de la Magdalena, tuvo ocasión de ocuparse de la remodelación de la capilla ocupada por la Quinta Angustia en los años finales del XVII.

Pero los tiempos del Barroco conciben el espacio como resultado de la interacción de diferentes elementos, donde los muros se ven enmascarados o disimulados por multitud de aplicaciones y mobiliario. Sin duda, entre las necesidades primordiales de cualquier hermandad destaca el retablo, donde

⁷ Sobre arquitectura cofrade véase FALCÓN, T.: "Una arquitectura para el culto", *Sevilla Penitente*, t. I, Sevilla, 1995, págs. 209-270.

⁸ SANCHO CORBACHO, H.: *D.H.A.A.* vol. VII, 1934, págs. 37 y 116-118.

⁹ GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Estudio histórico-institucional de la primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "El Silencio")*, Sevilla, 1987, págs. 112-115.

¹⁰ Para las noticias referentes a Leonardo de Figueroa véase nuestro trabajo HERRERA GARCÍA, F. J.: *Noticias de arquitectura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, págs. 60-62. Además, MENDIÓROZ, A.: "La capilla de Nra. Sra. de la Antigua...", *Atrio*, nº 0, 1988, págs. 115-122.

ubicar a sus imágenes y componer especiales efectos para la contemplación de las mismas. Un halo de misterio y sensaciones diversas se desprende de unos modelos retablisticos que se hicieron cada vez más complejos a medida que transcurre el XVII. Si en la primera mitad de ese siglo, como herencia de la anterior centuria, predominaban los retablos soporte de múltiples escenas narrativas, orientados a un uso doctrinal y didáctico, en los momentos de máxima intensidad barroca, se procura captar la atención del fiel no describiendo sino impresionando. Las pinturas o relieves en gran medida son reemplazados por la complejidad ornamental y estructural, de forma que la advocación titular adquiere un sentido misterioso y sobrenatural.

Al igual que la arquitectura su ejecución es objeto de máxima atención y cuidado por parte de la congregación, de manera que es frecuente encontrar a artistas de primera línea acometiendo estaspreciadas máquinas lignarias. Abundan los contratos entre arquitectos de retablos y hermandades, sin embargo, son pocas las obras llegadas a nuestros días. Algunos de los ejemplares conservados son fiel exponente de la identificación del culto y la liturgia de estas agrupaciones, con las constantes estéticas propias del barroco. Podríamos citar interesantes ejemplares, así es el mayor de la ya mencionada capilla de la O, finalizado hacia 1730 y en el que intervino el maestro Miguel Franco y quizás José de Medinilla, ambos acreditados artífices del momento. Su cuerpo envolvente, jalonado por columnas salomónicas, lo convierten en un perfecto *frons scaena* del camarín donde figura la Virgen de la O. De los mismos momentos es el que preside la capilla de los Servitas, todavía anónimo y cuyo remate, algunas décadas posterior,

se ha relacionado con el quehacer de la familia Acosta¹¹. En consonancia con la estética implantada en Sevilla por el portugués Cayetano de Acosta, podemos citar una obra de apreciable calidad, como es el retablo de la capilla del Cristo de las Tres Caídas, en la parroquia de San Isidoro.

Las obras concertadas por las cofradías penitenciales, rara vez fueron de grandes dimensiones. Por lo general se adaptan a pequeñas capillas, lo cual supone una mayor economía a la hora de su contratación. Esto se pone de manifiesto si consideramos que, para la primera mitad del XVIII, en número de encargos, las hermandades ocupan el primer lugar, sin embargo, teniendo en cuenta las cantidades invertidas, destacan entre los últimos puestos. Este hecho, que hemos podido cuantificar, revela con claridad la realidad a la que nos referíamos¹². Las excepciones, que por supuesto existieron, por desgracia no han llegado a nuestros días. Una de ellas fue el retablo mayor de la capilla de la Hermandad de la Antigua y Siete Dolores, hoy ocupada por la Hermandad de Montserrat, concertado en 1738 por José de Medinilla en una crecida suma que da fe de su importancia¹³.

En relación con la retablistica, hoy en día algunas hermandades han desempeñado una importante labor en la salvaguarda de muchos retablos. Así ha ocurrido cuando han reaprovechado antiguas obras provenientes de otros templos, en las que entronizar a sus imágenes. Entre los casos más significativos podemos citar el que preside la trianera capilla de los marineros, donde encontramos a la Virgen de la Esperanza ubicada en un camarín, para cuya embocadura se aprovechó el retablo mayor del

11 FLEGUEZUELO, A.: "Un retrato familiar de los Acosta en su segunda fase sevillana", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, págs. 131-159.

12 HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano...* op. cit. págs. 73-74.

13 *Ibidem*, págs. 523-524.

desaparecido convento de la Merced de Osuna. Algo parecido ocurre con el retablo mayor de San Juan de La Palma, procedente de San Felipe, en Carmona, y donde recibe culto Nra. Sra. de la Amargura.

Podríamos relacionar con el mundo de los arquitectos de retablos y tallistas, otro de los medios artísticos fundamentales y también desarrollado a su máxima expresión durante el Barroco, como son los pasos procesionales o canastillas, denominados "urnas" por la documentación de la época. Fue en las décadas finales del XVII y en el transcurso del XVIII cuando se acuñó un modelo dotado de ampulosidad y profuso ornato de hojarasca, cartelas con relieves, etc. que sigue, hoy en día, señalando las pautas de las modernas realizaciones de este tipo. El estudio de las abundantes fuentes y ejemplares conservados, ha sido acometido por el profesor Roda en un brillante trabajo donde pone de manifiesto, igual que ocurre con el retablo, cómo los cofrades centraron en estas piezas vitales para el culto procesional externo, sus máximos anhelos y fervores¹⁴. No es de extrañar que los artífices documentados para muchas empresas de esta naturaleza fueran, otra vez, figuras de primera línea, tanto en el capítulo de ensamblaje y talla, como en el escultórico. Podríamos traer a colación nombres de sobras conocidos como Diego López Bueno, Francisco Dionisio de Ribas, Pedro Roldán, Francisco Antonio Gijón, Bernardo Simón de Pineda, Cristóbal de Guadix, etc. Entre las múltiples creaciones sobresale con derecho propio el sin par canasto de Jesús del Gran Poder, contratado con Francisco Antonio Gijón en 1688, obra soberbia por la excelencia de su trabajo y que viene a demostrar la incesante escalada que han protagonizado las corporaciones penitenciales a lo largo del XVII en lo que a exigencias de calidad

y perfección respecta, en aquellas obras que, como los pasos, eran máximos exponentes de su protagonismo. Contribuyeron, sin lugar a dudas a incrementar la constante demanda que ya disfrutaban los gremios de tallistas y ensambladores.

Las imágenes titulares vienen a constituir un capítulo de singular importancia pues suponen la expresión plástica de las ideas teológicas y doctrinales, que justifican la existencia de la hermandad y dan sentido a sus prácticas litúrgicas y culturales. En los siglos del Barroco ya sabemos que, sobre todo en España y en particular en Andalucía, la escultura superó a la pintura como vehículo devocional. Su tridimensionalidad, realismo anatómico, gestos, expresiones, unido al acabado policromo, llegan con facilidad al fiel y aciertan a cautivar sus ánimos. La búsqueda de la sensación de proximidad de la divinidad y su representación en términos humanos, va a orientar el dilatado capítulo de la escultura barroca sevillana. Es interesante observar que la mayoría de las grandes creaciones, sobre todo del siglo XVII, fueron concebidas como imágenes de culto cofrade. En ellas pusieron lo mejor de su arte artistas como Andrés y Francisco de Ocampo, Martínez Montañés, Mesa, Ruiz Gijón, Roldán, etc. Aunque todos ellos ponen de manifiesto en sus obras una cultura artística de alcance, en lo que a probables lecturas teóricas respecta, conocimientos anatómicos, fisonómicos, geometría y proporción, la verdad es que la documentación transparente unos usos contractuales y laborales netamente gremiales. El taller es el centro de estudio, proyección y ejecución. Muy ilustrativo es el caso del flamenco José de Arce cuyo inventario de bienes contabiliza multitud de esculturas de diverso formato y en diferentes estados de ejecución, modelos de yeso, barro y cera, herramientas, bancos, algunas estampas

14 RODA PEÑA, J.: "El paso procesional. Talla, dorado y escultura decorativa", *Sevilla penitente*, vol. II, Sevilla, 1995, págs. 3-80.

dibujos¹⁵. Brillan por su ausencia los libros. La experiencia práctica es el principal de los recursos y en la mayoría de los talleres va a predominar un quehacer más artesanal que artístico, según la concepción moderna de este último concepto.

Los grandes creadores como Montañés, Francisco de Ocampo, Mesa, idean modelos que con rapidez se convierten, por así decirlo, en auténticos *ídolos vivientes*, cuyas formas son de inmediato imitadas. Podríamos citar múltiples ejemplos donde esculturas de la talla del Cristo de los Estudiantes, o el Nazareno de Pasión, sirven de inspiración, a instancias de los propios patrocinadores, para otros simulacros. Los afanes de verismo e intensidad expresiva llevan muchas veces a dictar meticulosas condiciones sobre proporciones, rasgos corporales, *pathos* emocional, etc. Por citar algún ejemplo, Blas Hernández Bello declara en 1619, en el compromiso para tallar un crucificado destinado a la localidad de Los Palacios, que la pretendida imagen sería *...de siete cuartas de alto y conforme a esta proporción a de ser el grueso y largura de los brazos, de muy buena escultura y de miembros bien determinados ... con su demostración de benas en las partes convenientes...* añadiendo respecto a la expresión que *...dicho Xpto. a de ser espirado y la cabeza caída con mucha devoción...*¹⁶. Máximo exponente en este afán de realismo y humanización de lo divino son los requisitos que el Arcediano Mateo Vázquez de Leca exige a Martínez Montañés cuando en 1603 le encarga el Crucificado de la Clemencia, para su oratorio particular, al señalar que pareciera hablar al fiel *...como quejándose que aquello que*

*padece es por el que está orando y así ha de tener los ojos con alguna severidad...*¹⁷.

Resulta evidente que el grado de perfección que demuestran crucificados, nazarenos y otras iconografías cristíferas, sin descuidar algunos personajes secundarios, no fue sólo resultado de una atenta observación del natural. Esta debió estar acompañada del estudio de tratados de proporciones, geometría, fisonomía, anatomía, etc. Llegando así a alcanzar una cota de perfección e ingenio, nunca más lograda por los talleres artísticos sevillanos. Una buena demostración de esa pasión por el estudio que sienten algunos artistas inquietos, la tenemos en la biblioteca personal de Andrés de Ocampo, inventariada en 1623¹⁸, donde se alternan obras doctrinales, con tratados iconográficos, de arquitectura (Serlio, Viñola, Palladio, Labaco...) de matemáticas y geometría (Euclides, Besson), etc. Muy significativa es la presencia del tratado de proporciones de Durero, obra también presente en el taller de Pedro Roldán, décadas después. El hijo del anterior cita en su haber *media docena de libros de escultura*¹⁹. Muchas de estas obras únicamente tendrían para sus poseedores el valor de las estampas, útiles por su capacidad orientadora, más que el contenido teórico propiamente dicho.

La policromía, materializada en estofados que imitan brocados y ricos bordados, dorados y carnaciones es un capítulo imprescindible del que en gran medida depende el realismo. Ahora el meticuloso estudio de la anatomía del Cristo martirizado se ve acompañado de llagas y magulladuras de sorprendente

¹⁵ SANCHO CORBACHO, H.: *D.H.A.A.* vol. III, Sevilla, 1931, págs. 86-90.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 65.

¹⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés*, Sevilla, 1976, pág. 69.

¹⁸ BAGO Y QUINTANILLA, M.: *D.H.A.A.* vol. II, Sevilla, 1928, pág. 43.

¹⁹ CARO QUESADA, M. S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*, Sevilla, 1992, pág. 162.

crudeza, gotas de sangre que discurren por el rostro y cuerpo, hematomas, impresión sudorosa, etc. todo ello producto del alto nivel que alcanzan pintores, doradores y estofadores en el desempeño de su labor. Francisco Pacheco dejó constancia en su célebre *Arte de la pintura*, de las técnicas y procedimientos acostumbrados en Sevilla, cuya correcta aplicación es una exigencia habitual en los contratos.

No se limitan a los ejemplos expuestos la demanda cofrade. Junto a las necesidades arquitectónicas, de ensamblaje, talla y escultura, podríamos referirnos a otras facetas que entran dentro de las artes suntuarias como la platería, bien surtida en Sevilla a través del poderoso, bien organizado y mejor gobernado gremio de plateros²⁰. En la misma línea están los bordadores, actividad que igualmente tuvo el respaldo de un consolidado gremio que surte multitud de géneros y calidades²¹ y encuentran también en las hermandades una serie de variadas necesidades a las que atender.

La consolidación de las cofradías penitenciales en el transcurso del siglo XX y su adscripción a un estética de marcado acento barroco, explica la pervivencia hasta hoy en día de una serie de oficios y técnicas que de otro modo habrían desaparecido, constituyendo un capítulo de gran dimensión y singular importancia en el acervo cultural andaluz. Es un caso único de persistencia de la tradición que, al margen de la consideración artística de sus creaciones, tiene enorme importancia desde el punto de vista antropológico²². En estos modernos talleres que producen esculturas, pasos, retablos, piezas de platería, bordados, etc. según modelos

y formas de otro tiempo. Además, continúan manifestándose en ellos relaciones humanas de maestría y aprendizaje, contractuales, así como recursos técnicos propios del antiguo entramado gremial. No está de menos tenerlos en cuenta a la hora de estudiar los gremios artísticos barrocos, pues ayudan a comprender y entender a esas agrupaciones en las que se fundamentó el trabajo y la producción durante siglos. ■

Francisco J. Herrera

²⁰ SANZ, M. J.: *El gremio de plateros...*, op. cit.

²¹ TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, 1955.

²² Un espléndido trabajo recoge esta realidad ofreciendo la visión antropológica: FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los artífices sevillanos de la Semana Santa andaluza, el ornato tradicional*, Sevilla, 1998.

Creación y Forma

LOS GREMIOS, ARTES Y OFICIOS DE LA SEMANA SANTA SEVILLANA

NOSDO
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA
Fiestas Mayores

A8
ASUNCIONOCHO S.L.