



La Hermandad del Calvario en la pintura de Santiago Martínez

Pedro M. Martínez Lara

Doctor en Historia del Arte

En sus estudios sobre la historia cultural, el profesor Peter Burke¹ propuso, hace ya casi treinta años, una nueva lectura de las obras de arte sin enmarcarlas necesariamente en una historia de la mirada, la estética o de las propias imágenes. Tampoco las quería considerar textos que conllevasen gramáticas elitistas, sino tan sólo como evidencias históricas sobre las formas en que el Hombre ha visto y representado la realidad que le rodeaba. Esta tesis supone abandonar la consideración de la obra de arte como monumento para centrarse en su dimensión de documento, como testigo de su momento. En este mismo orden de cosas y siguiendo esta propuesta, me propongo ensayar una aproximación a un reducido conjunto de piezas artísticas que tienen una cuestión en común: la alusión al Calvario. En efecto, del amplio elenco de obras artísticas, especialmente pinturas, que tienen como sujeto a las imágenes de nuestra hermandad, voy a centrarme en las que realizara Santiago Martínez Martín (Villaverde del Río 1890 – Sevilla 1979) a finales del primer tercio del pasado siglo XX.

Sin dejar completamente de lado el análisis formal, con que tradicionalmente nos hemos acercado a la pintura, me propongo en estas líneas un acercamiento a la obra de arte que posibilite una nueva lectura que a su vez nos transmita su riqueza: Una riqueza que no sólo radica en su calidad artística sino en que se trata de piezas que, si bien hoy están separadas en el espacio y completamente ajenas a la realidad cotidiana de la hermandad, su análisis nos devuelve una nada despreciable riqueza de conocimiento sobre nuestra corporación.

Santiago Martínez, una semblanza²

Nacido en una familia humilde, de niño ya dejó evidencias de su capacidad innata para la expresión artística, demostrándose un perfecto dominador del dibujo. Esta precoz disposición para la práctica artística motivó que sus padres decidieran pronto su traslado a la capital sevillana, a donde llegaría en 1903 con tan sólo 10 años, entrando directamente en la Escuela de Arte. En este punto resultó esencial la intervención de una tía paterna, quien trabajaba en el domicilio de José García Ramos, quizá uno

¹ Las ideas de Burke fueron incluidas por primera vez en Burke, Peter. *Popular culture in early modern Europe*. New York: Harper & Row, 1978, si bien una reciente adaptación resume sus postulados, vid. Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidences*. London: Reaktion Books, 2001. Ambas obras han sido traducidas al español.

² Agradezco a Inmaculada Boveit Ruiz el acceso a su trabajo de investigación, por ahora inédito, sobre el pintor Santiago Martínez. Material de trabajo sin el que habría sido posible el presente escrito. Vid. Boveit Ruiz, Inmaculada. *Santiago Martínez Martín (1890 – 1979)*. Trabajo de investigación inédito. Sevilla, 2012.

de los pintores de mayor relevancia de finales del XIX y el primer tercio del siglo XX en Sevilla. Aparte de García Ramos, quien no sólo se revelaría como un primer maestro sino también como protector en los primeros años de su aprendizaje, el joven Santiago, que continuaba sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes, donde mostraría muy temprano una gran admiración por la obra de Gonzalo Bilbao.

Es sin duda durante estos primeros años de aprendizaje cuando comenzó a integrarse en el complejo entramado académico y artístico de la ciudad, llegando a convertirse en una personalidad de enorme peso dentro de ese ambiente. Para comienzos de la década de los años veinte se estableció de forma independiente en un taller situado en la llamada "Casa de los artistas" en el número 3 de la calle Viriato. Se trata de un lugar ya conocido para él, pues allí se encontraba el obrador de José García Ramos. La voluntad de insertarse en este emplazamiento no es casual, aparte de la propia sede de la Escuela, aquel lugar era el principal foco de producción artística de la ciudad. En él convivieron e intercambiaron experiencias estéticas todos los grandes artistas de los dos primeros tercios del siglo XX: José Arpa, Bacarissas, los hermanos García Ramos, Alfonso Grosso, Manuel Echegoyán, Delgado Brackenbury o Francisco Buiza, entre otros, siendo a partir de este momento cuando Santiago Martínez comienza a insertarse en las más altas instancias culturales de la ciudad como son la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde es nombrado académico en 1925 o el Excelentísimo Ateneo de Sevilla, del que formaba parte desde 1908. Además, recibiría el honor de pertenecer y dirigir encargos.

Como artista, estará fuerte influido por el contexto sevillano en el que se había formado y había comenzado a trabajar. En efecto, la ciudad que sería escenario de su carrera encaraba una etapa de ascenso en lo que respecta a la cultura y al arte gracias a la corriente regionalista que trataba de rescatar aquellos elementos identitarios de la cultura local para cristalizarlos en un modo, o si se quiere, estilo propio con el que aparecer como una renovada urbe que además se preparaba para la celebración del magno evento de la exposición iberoamericana de 1929. Precisamente este entorno es el que condicionaría de manera determinante el carácter artístico de Santiago Martínez y su obra. Además de lo dicho, hay que hacer especial mención a la capacidad de intervención del artista en el medio cultural sevillano,

pues ocupó diversos puestos de responsabilidad en el Ayuntamiento de Sevilla, presidiendo numerosas comisiones, llegando a dirigir intervenciones que tendrían como resultado algunos elementos reconocibles como la glorieta dedicada a García Ramos en los jardines de Catalina de Ribera, o la correspondiente a los hermanos Álvarez Quintero en el nuevo parque de María Luisa, entre otros. La estética de estos elementos urbanos permite traslucir una idea muy ajustada de cuáles eran los presupuestos formales y estéticos de Martínez.

Tras la convulsa década de los años treinta y ya finalizada la Guerra Civil, Santiago Martínez se mantuvo como docente en la Academia de Santa Isabel de Hungría, conservando buena relación con el ámbito oficial de la ciudad, lo que le permitió sostener su prestigio como artista, como profesor y como referente en el ambiente cultural de la ciudad, circunstancia que será constante hasta el final de su vida.

Santiago Martínez y las cofradías de Sevilla

Elemento fundamental de todo este contexto sevillano en el que se desarrolló la actividad de Santiago Martínez son las hermandades y cofradías, que desde mediados del siglo XIX venían experimentando un nuevo despertar que desembocaría en una segunda edad de oro centrada en el primer tercio del siglo siguiente, especialmente al calor de la experiencia regionalista. Es sabida la profunda religiosidad del pintor, así como su implicación, desde fechas temprana, con la Semana Santa de la ciudad. Como cofrade perteneció a la Hermandad de la Amargura desde muy pronto, participando en alguna ocasión en la conservación de sus titulares. No obstante, la corporación a la que el artista estuvo más íntimamente vinculado es la de la Soledad de la parroquia de San Lorenzo. En ella militó desde 1947, cuando ganó el concurso de realización del nuevo paso y a la que estuvo ligado también gracias a su cuñado, Manuel Petit. A esta hermandad pertenecen hoy todos sus descendientes. De su puño salió en 1951 el espléndido paso con el que actualmente procesiona la hermandad cada Sábado Santo, diseñando desde la talla hasta las esculturas que la decoran, así como el programa iconográfico y epigráfico que completan uno de los pasos de mayor riqueza artística de cuantos se han ejecutado en la vigésima centuria. De igual modo, intervino en distintas ocasiones sobre la policromía de imagen titular. Su faceta religiosa no se limitó a estas hermandades sino que durante toda su vida

fue un fervoroso devoto de Nuestra Señora del Rocío, patrona de Almonte. Fruto de esta devoción son los cuadros que de su mano se conservan en la parroquia de Almonte y en el palacio del Coto del Lomo del Grullo, o la pintura de varios simpecados de hermandades filiales como la de Hinojos, Sanlúcar la Mayor, La Palma del Condado.

Dentro de su actividad artística, un importante capítulo lo constituye su labor como proyectista de bordados, destacando su colaboración con el taller de Elena Caro, y sobre todo, de orfebrería,

convirtiéndose en uno de los principales proveedores de diseño para Manuel Seco Velasco, para quien realiza más de un centenar de diseños, muchos de los cuales se materializarían abarcando buena parte del territorio andaluz.

Dos cuadros y el Calvario

Tras toda esta contextualización, es hora de abordar el objeto real de estas líneas, la pareja de pinturas en las que Santiago Martínez inmortalizó el altar de cultos del Santísimo Cristo





del Calvario en uno de los momentos de mayor esplendor y magnificencia. Concretamente se trata de una pintura conservada en uno de los salones de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, y la que creo es una versión reducida del mismo, perteneciente a una colección particular de nuestra ciudad. La primera de las pinturas, firmada y fechada en 1934 presenta en

primer término la mesa de gobierno de la Hermandad Sacramental de la parroquia de Santa María Magdalena, vestida con paño de terciopelo bordado en oro con el emblema eucarístico. Aparecen también las varas de los alcaldes, el libro de reglas de la corporación, una demanda de plata y la imagen de la Inmaculada Concepción que donara el capitán Miguel Beltrán de

³ La interesantísima imagen ha sido identificada como pieza mexicana gracias a la documentación estudiada por el profesor Roda. Cfr. Roda Peña, José: "La Mesa Petitoria del pintor Santiago Martínez" en Boletín Informativo de la Real, Fervorosa y Antigua Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de la Virgen María y Ánimas Benditas del Purgatorio, n° 61, junio de 2012, pp. 9 – 10 y <http://sacramentaldelamagdalena.blogspot.com.es/p/la-inmaculada-concepcion.html> (20/05/2014).



Benavides³. Tras la mesa aparecen dos religiosas y una dama de mantilla negra pero lo que verdaderamente destaca es el altar de aparato erigido para el solemne quinario de la Cofradía del Calvario, que aparece representado al fondo.

Según deja ver la pintura, el artista ha situado la mesa en las inmediaciones de la reja del coro de la vieja iglesia conventual de San Pablo, hoy parroquial de Santa María Magdalena. La perspectiva de la nave central del templo enormemente forzada, hasta el punto de convertirse en una irrealidad. El estilo abocetado del artista no permite la observación con detalle del altar de culto, que si bien no hay duda que se trata del perteneciente a la Hermandad de la Quinta Angustia, el cual era habitualmente prestado por la vecina corporación a la del Calvario para su quinario. Tanto el formidable aparato como las imágenes titulares han sido interpretados con extrema libertad hasta el punto de no ser posible su identificación de no ser por el contexto en el que se hayan insertos. Llama la atención la aparente poca pericia con que el artista ha representado el espacio arquitectónico, toda vez que conocemos que realizó numerosos estudios del interior del templo y de las pinturas que decoran sus paramentos⁴.

La segunda pintura a la que nos referimos puede considerarse una versión de la primera, en tanto que, de una parte es de mucho menor tamaño y, de otro, se centra precisamente en el detalle del altar de culto del Calvario. No cabe duda que el momento representado es el mismo que en la primera, si bien, la ausencia de la mesa y demás elementos del primer plano, permiten una visión completa del presbiterio representado. En primer lugar, la pintura está realizada con algo más de detalle respecto a la ya comentada. Gracias a ello pueden advertirse toda una serie de detalles que no quisiera dejar de aludir. En primer lugar la baranda del comulgatorio que, situada casi al pie de las gradas del presbiterio, separaba éste del resto del templo.

En segundo lugar, llama la atención la posición del altar, muy adelantado sobre el plano del fondo del presbiterio, quizá motivado por la presencia del majestuoso velo azul estrellado que cubre la totalidad de la máquina lignaria del retablo mayor. En otro orden de cosas, la técnica pictórica muy abocetada y buscando el efecto de la mancha empastada es la nota más determinante en la ejecución material de la obra,

⁴ En el catálogo que aporta el trabajo de investigación de Inmaculada Bovet, pueden verse varios ejercicios de dibujo que tienen como objeto las pinturas de los pilares de la parroquia. Vid. Bovet Ruiz, Inmaculada. Santiago Martínez... op. cit.

que emana monumentalidad a la vez que el recogimiento que preside el silencioso interior del templo, poblado por figuras confusas que se arrodillan frente al altar de culto.

En definitiva, puede decirse que ambas pinturas, aparte de poseer una notable calidad pictórica, sobre todo en cuanto a la técnica empleada, permiten abrir una ventana al pasado a través de la cual se contempla no sólo la realidad material del esplendor de la liturgia del culto en la Hermandad del Calvario, sino también el conjunto de elementos pertenecientes al territorio de la sensación, que por encima del testimonio fotográfico (Img. 3) permiten una mejor percepción de la obra total, en lo físico y en lo espiritual, que supone un altar efímero de culto de estas características.

Reflexión sobre los enseres de ida y vuelta

Como se ha apuntado, la imagen fechada en 1934 nos traslada a un momento en el que la Hermandad del Calvario es aún una recién llegada al templo parroquial y es ejemplo de la rápida acogida e integración de la misma en el nuevo medio que serviría de escenario a su actividad cultural. A propósito de todo esto se conserva alguna que otra fotografía de estos años que nos permite conocer en imagen real, la magnificencia de lo representado por Santiago Martínez al óleo (Img. 3). En efecto, una vieja instantánea tomada durante el quinario de 1940 permite conocer en toda su dimensión cómo era el aparato de altar que cada año se erigía en el presbiterio del templo con motivo del Quinario a la imagen titular del Calvario. Comenzando por el enorme velo que cubre por completo el retablo mayor, se trata de una pieza encargada por la Hermandad de la Quinta Angustia y ejecutada en 1854, correspondiendo la decoración a base de estrellas nada menos que al pintor Antonio Cabral Bejarano⁵. Tanto la grada como el dosel fueron emprendidos por Joaquín Ojeda, siendo dorado por Manuel Gómez, todo con diseño de Juan Liaroain.

El acuerdo de realización data de 1851, si bien Álvaro Dávila-Armero considera que fue estrenado para el Quinario de la Quinta Angustia de 1853, a raíz de lo que se trasluce de la documen-



tación conservada en el archivo de la Hermandad⁶. De todo lo que puede observarse en la imagen del Quinario a los titulares del Calvario, lo único que ha sobrevivido es la disposición piramidal del esquema general del altar de culto. El velo, del que no tenemos demasiadas noticias, quedó obsoleto tras la reforma litúrgica de 1965, y el dosel se encuentra conservado sólo en parte, repartido por piezas entre la capilla y la sala de cabildos de la hermandad de la Quinta Angustia, no conservándose nada del textil.

⁵ Dávila-Armero Del Arenal, Álvaro: "El antiguo altar de Quinario" en Boletín Informativo de la Pontificia y Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de N.S.J.C. y Quinta Angustia de María Santísima Nuestra Señora, N.º. 108, Febrero de 2013, pp. 50 - 53, p. 50 y nota 7.

⁶ Ibid., p. 50 y ss.

Muchos son los detalles que podrían traerse a colación a propósito de ambas pinturas y esta fotografía, cabría incluso ensayar la identificación y paradero de cada una de las piezas que aparecen pintadas y fotografiadas. No obstante, lo que más interesa de estos dos lienzos de Santiago Martínez, complementados con la imagen fotográfica es el medio en el que tenían los cultos de las hermandades de la parroquia no hace mucho más de sesenta años. En primer lugar, podemos tener noticia a través de estas imágenes del verdadero origen del magno altar de cultos que actualmente se erige cada mes de febrero en honor de los titulares de nuestra Hermandad.

Tanto la fotografías como sobre todo las dos pinturas nos trasladan toda una serie de valores que permiten plantearse la siguiente pregunta ¿cuál es la necesidad que cubre un aparato de semejantes características? Estamos ante un elemento supervivientes de la cultura barroca, rescatado, o resucitado si se quiere con motivo del auge que las hermandades comenzaron a vivir a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La propia fecha de realización del dosel y velo lo evidencian, por no decir la mismísima refundación de la primitiva hermandad del Calvario en 1886, que también está inserta en este proceso de resurgimiento de las hermandades. Esta pervivencia reciclada ha llegado hasta nuestros días como elemento de persuasión y retórica que contribuye al fiel devoto a ser llamado a la práctica de la piedad devocional. En efecto, el altar de aparato funciona como un enorme amplificador de los valores devocionales que poseen las imágenes que presiden el culto. El altar es por así decirlo un excelente marco o envoltorio que realza las características particulares de la imagen a la que se dedica el culto. Esta circunstancia se hace especialmente presente en las pinturas, puesto que pese a que la propia técnica empleada no permite, sobre todo en el caso de las imágenes el detalle, más bien lo niega. Sí se transmite de forma completamente transparente, el efecto que aún hoy una máquina de estas características provoca en el espectador a quien no olvidemos está dirigida. Hay que tener en cuenta además que este tipo de altares, más o menos

grandiosos, que aún hoy puede verse en algunos cultos de hermandades vienen no sólo a cubrir la aludida necesidad de persuasión del fiel, sino a solventar el problema que supone el que durante la Cuaresma, según la liturgia de Trento, los retablos debían permanecer velados, invalidando así el lugar natural y habitual donde recibían culto las imágenes. Es por esto que, delante de los retablos velados se armaran estos altares provisionales que han perdurado, ya sin esta utilidad, hasta nuestros días.

Otros valores que pueden extraerse de la nueva lectura que ahora realizamos de estas piezas es la evidencia de la buena convivencia entre las diferentes hermandades de la parroquia, las cuales intercambiaban sus enseres disponibles con total naturalidad y con un espíritu que ha quedado reflejado en la documentación. Sabemos que el dosel y aparato de Quinario fue cedido a la Hermandad del Calvario desde 1917, es decir, al año siguiente de comenzar a residir en la parroquia, consta incluso un documento en el archivo de la Hermandad de la Quinta Angustia correspondiente a ese mismo año en el que la Hermandad del Calvario agradece el préstamo del altar y dosel y comunicando que su cabildo de oficiales ha determinado considerar a todos los miembros de la Hermandad de la Quinta Angustia como hermanos del Calvario para que puedan participar de todas las gracias espirituales concedidas a ésta⁷. No obstante lo dicho, sabemos que la Hermandad del Calvario contribuía en esta común disposición de enseres cediendo la candelera del paso de palio a la Quinta Angustia para sus cultos.

Cerrando estas líneas con el mismo planteamiento que servía para iniciarlas, podemos comprobar como en este caso dos pinturas y una imagen fotográfica pueden ser consideradas no sólo obras artísticas en sí mismas, sino que también ofrecen una lectura metaartística que nos traslada directamente al contexto generador que hicieron posible aquello que se ve en el cuadro, esto es, el medio que rodeaba la actividad de las hermandades en el seno de la parroquia de la Magdalena. Una dinámica que actualmente se mantiene en buena medida.

⁷ Ibid. P. 51 y nota II.

**EDITA:**

Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Ntra. Sra. de la Presentación

COORDINACIÓN GENERAL:

Joaquín Rodríguez Mateos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

Emilio Sáenz Suárez

FOTOGRAFÍA PORTADA:

Emilio Sáenz Cembrano

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS:

Antonio Talegón Meléndez: 58, 61-2, 61-3, 62-2, 64, 65, 66, 78.

Javier Rizo: 60, 83-1, 106, 124.

Manuel Rámirez: 61-1, 62-1, 63

Arturo Candau: 52-2, 53.

Ramón Simón: 39

Álvaro Heras: 55-1

Emilio Sáenz: 2, 4, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 19, 28, 40, 42, 43-2, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52-1, 52-3, 55-2, 69, 75, 76, 79, 90, 93-1, 97, 105, 111, 113, 120, 126.

Archivo de la Hermandad: 18, 20, 21, 54-2, 72, 80, 82, 83-2, 85, 86, 87, 92, 93-2, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119.

IMPRESIÓN:

Surdigraf

DEPÓSITO LEGAL:

SE-817-1986

I.S.B.N.:

1138-8374