

Santa Cecilia, una obra que busca su autor y su fecha de nacimiento.

Jose Vicente Albarrán Fernández





Sta. Cecilia (anónimo)

INTRODUCCIÓN

Con motivo de la restauración de los cuadros de la Capilla de los Humeros, de Sevilla, llevada a cabo en 1999, surge la necesidad de investigar la historia de estas obras. El presente estudio se refiere a una de ellas: Santa Cecilia.

Los objetivos propuestos pasan por el análisis iconográfico, estilístico y técnico de la obra, el acercamiento al autor, escuela o entorno artístico de este y, por último, la datación y tasación de la misma. Estamos ante un óleo anónimo y sin data, lo cual aparte de dotar a la pintura de un halo de misterio, ha complicado en gran medida la labor.

Nuestra intención fue, desde un primer momento, encontrar alguna información directa y clara que proporcionase una pauta a seguir en la investigación. Para ello, contábamos, en estos momentos iniciales, con el testimonio de los integrantes de la hermandad y con la documentación sobre la historia y patrimonio de la Capilla, que la hermandad puso rápidamente en nuestras manos. Sin embargo, no obtuvimos el resultado deseado, ya que en tal documento solamente se hace referencia a la obra en una ocasión y de una manera muy breve: "De buena factura es el de Santa Cecilia, que puede datarse del S.XIX".

Sin embargo, este testimonio, aunque muy escueto, sí sirvió de punto de partida del estudio. Era el momento de abordar las investigaciones llevadas a cabo por aquellos historiadores que se dedicaron al estudio del arte en el S.XIX, en la capital hispalense. Fue así como llegamos a la obra del historiador Enrique Valdivieso, gran conocedor del

arte sevillano del S.XIX; el cual, aunque no hace referencia, en ningún momento, a nuestra obra, sí nos ha dado una valiosa información que nos ha permitido sacar nuestras propias conclusiones.

2. ANALISIS DE LA AUTENTICIDAD DE LA OBRA

2.1. TIPO DE OBRA:

Título de la obra: *Santa Cecilia.*

Tipo de obra: *pintura de caballete.*

Autor: *anónimo (véase apartado 2.3.).*

Tema: *iconografía religiosa.*

Cronología: *S.XIX (véase apdo. 2.4.).*

Estilo: *(véase apdo. 2.5.).*

Escuela: *(véase apdos. 2.3., 2.4. y 2.5.).*

Modalidad: *original (véase apdo. 3.).*

Disposición original: *independiente.*

Técnica: *óleo.*

Soporte: *textil.*

Materia base: *cáñamo y algodón.*

Dimensiones:

totales: *112,2 x 91,6 cm.*

superficie pintada: *103 x 82,5 cm.*

Localización: *Capilla de Ntra. Sra. de los Humeros.*

Categoría artística: *mediocre.*

Estado de conservación: *muy malo.*

Fecha de reconocimiento: *30 de noviembre de 1998.*

2.2. LOCALIZACIÓN:

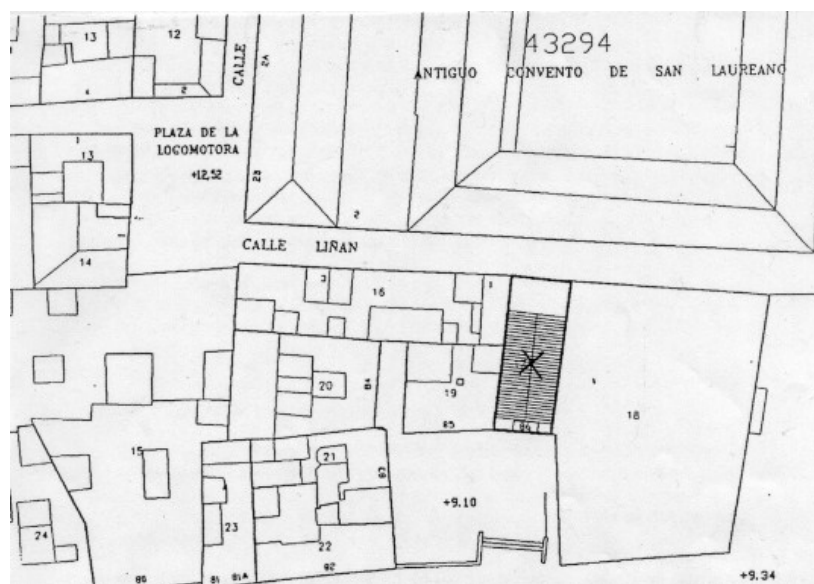
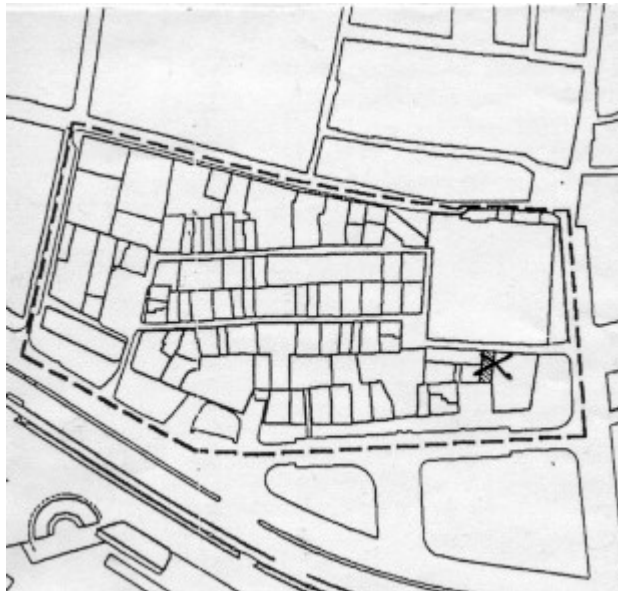
Ubicación: Capilla de Ntra. Sra. de los Humeros.

Localidad: Sevilla.

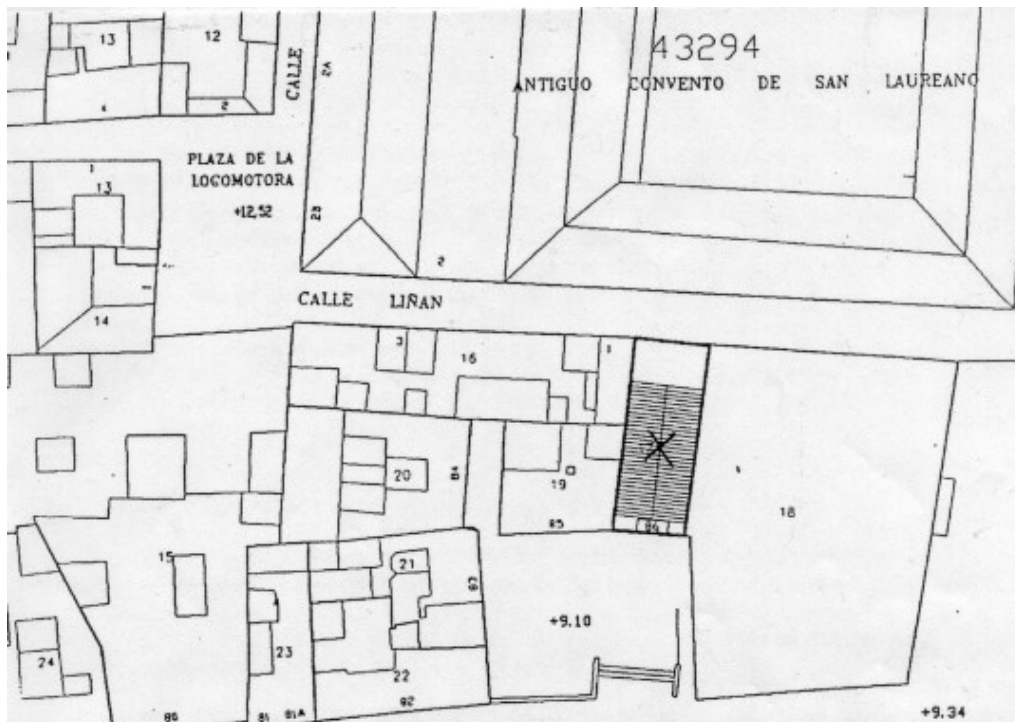
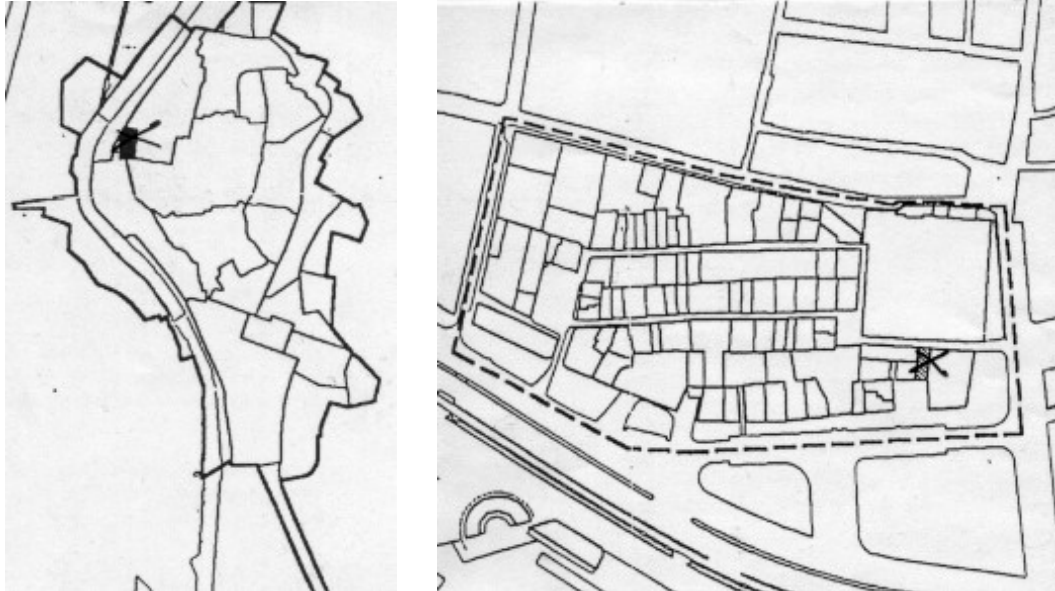
Propietario: Hermandad de Ntra. Sra. de los Humeros.

Dirección: C./ Torneo s./n.

Localidad: Sevilla.



La Capilla se encuentra en el antiguo barrio de los Humeros, ya documentado desde los comienzos de la Modernidad. Su nombre hace referencia a la gran cantidad de chimeneas o *humeros* de las fábricas de ahumado de pescado que existían en esta zona, situada en los extramuros de la ciudad y vinculada a actividades portuarias.



Localización de la capilla

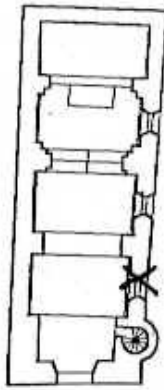
Debemos buscar el origen de esta capilla en la existencia, en 1747, de un hueco en el muro del convento de San Laureano, en el que se veneraba la imagen de la Virgen del Rosario; lugar que se convertiría en un tradicional centro de devoción del humilde barrio. Finalmente, los congregantes decidieron constituirse en hermandad, organizando sus reglas. La hermandad no tenía más sede que el citado hueco en la pared, hasta que en ese mismo año, se solicita al Cabildo de la ciudad la construcción de una capilla. Romero Mensaque señala la posibilidad de que fuera erigida sobre el resto de alguna antigua edificación. Se trataba de una iniciativa muy ambiciosa, puesto que tal empresa requería mucho dinero, que debía provenir, únicamente, de las limosnas de un vecindario muy humilde, así como de su trabajo personal en las obras. En 1761, concluyen las obras y es bendecida la Capilla.

Tras una larga historia de altibajos, más bajos que altos, la Capilla ha logrado sobrevivir hasta nuestros días; no sin antes pasar por momentos muy delicados, tanto por cuestiones económicas como por el mantenimiento de la propia infraestructura del edificio. La precariedad económica del barrio llevó a sus vecinos a utilizar, en su construcción, materiales de muy baja calidad, algo que ha motivado que, a lo largo de su historia, la Capilla haya sido objeto de constantes reparaciones.

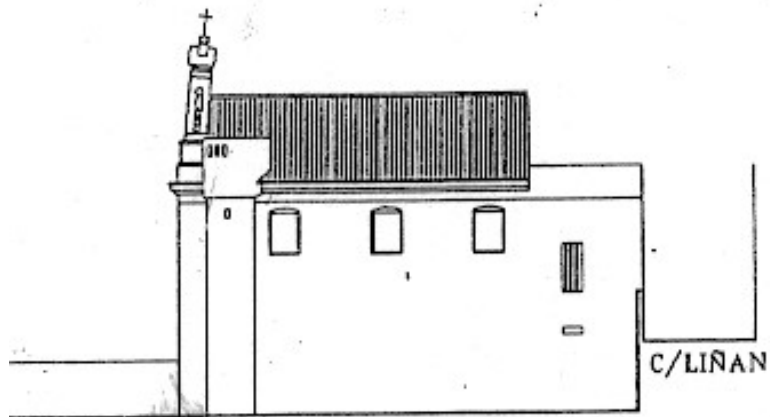
Volviendo a la obra, esta forma parte, al menos hasta el día de la extracción para su restauración, de la decoración de la Capilla. La pintura está ubicada en la pared derecha (conforme se entra en el recinto), en el muro de la Epístola; a una altura aproximada de 3 m.



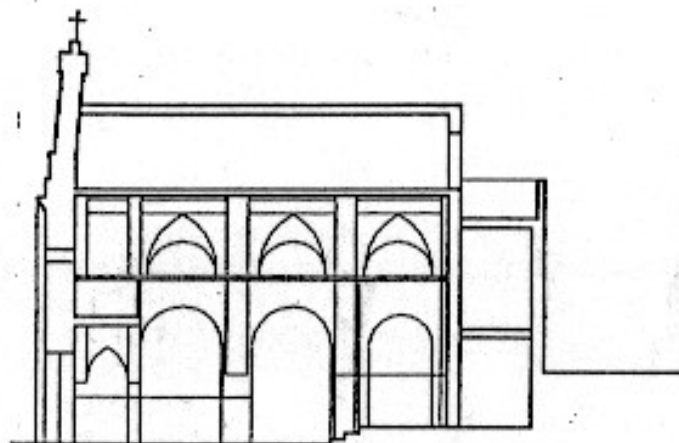
ALZADO PRINCIPAL



PLANTA



ALZADO LATERAL



SECCION

2.3. AUTORÍA, CRONOLOGÍA Y ESTILÍSTICA:

La obra no presenta firma del autor, fecha, etiqueta o cualquier tipo de información escrita; así como tampoco se conoce documentación acreditativa oficial de la obra, con lo que tendremos que recurrir a otro tipo de fuentes que nos permitan acercarnos lo más posible a estos datos que desconocemos. Sí tenemos una primera pista de la que partir, Romero Mensaque cree que la obra es del S.XIX.

Cuando tratamos la pintura del S.XIX, nos encontramos con que no existe un único término que la englobe. Enrique Valdivieso opina que esta desvinculación con "denominaciones genéricas", tales como – costumbrismo –, que atiende a cuestiones estilísticas, - romanticismo –, que responde a determinaciones cronológicas, etc., resultan conceptos demasiados abstractos y poco aplicables al caso. Del concepto "romántico", poco veríamos de lo que entendemos por el romanticismo, por ejemplo, de Delacroix o Gericault. En cuanto al término "pintura costumbrista sevillana", aunque, dice, es más aceptable, pues fue un género muy desarrollado en Sevilla entonces, no debe hacernos olvidar otros muchos géneros que coexistieron, como el retrato, la pintura de temática religiosa, etc. Por otro lado, continúa diciendo Valdivieso que existen obras de algunos años antes y que, sin embargo, responden a los mismos ideales. Con todo ello, venimos a decir que debemos ser cautos a la hora de utilizar estos términos, ya que la historia del arte no es una realidad encerrada en unos límites férreos.

Con frecuencia podemos encontrarnos en los libros de historia del arte referencias de la pintura del S. XIX, como pintura de la época de los Duques de Montpensier; aprovechando la coincidencia temporal de los duques en Sevilla y lo mucho que hicieron por el desarrollo del arte en la ciudad hispalense. Estos serán los responsables de divulgar la pintura española por Europa, hasta entonces una completa desconocida, si exceptuamos a Murillo y algunos pocos más.

Estamos en una época agitada de la historia de España, en plena transición del modelo social, político y económico del "antiguo régimen" a otro derivado de la revolución liberal y burguesa.

Para Europa, España se encontraba aún, relativamente, libre de la "contaminación progresista"; y dentro de España, Andalucía era la región más pura, de ahí la atracción de los viajeros románticos por nuestro país. La pintura costumbrista será la encargada de representar una población eminentemente rural, heredera de sus tradiciones e incontaminada por el inevitable progresismo de los pueblos. Así pues, según Valdivieso, el proyecto político de Montpensier enlaza con la ideología romántica, que ve en el campo y en los modos de vida rurales la salvación de una sociedad enferma de "innaturalidad". Pronto, una nueva clase, surgida de la burguesía y que pronto entroncará con la pequeña nobleza local, sentará las bases de un capitalismo agrario. Grandes familias como los Vázquez o los Ibarra protagonizarán una auténtica revolución económica. Las consecuencias fueron inminentes en todos los campos, afectando al mundo artístico. Esta nueva clase social gustará de ser representada en las faenas del campo, como cazadores o a caballo, recorriendo sus tierras.

Fue muy importante la labor que Montpensier ejerció como mecenas y protector de las bellas artes; a él se debió la restauración de diversos monumentos de gran relevancia, así como la construcción de edificios de nueva planta. Pero, sin duda, fue en

la pintura donde la actividad de Montpensier alcanzó mayor importancia. Como coleccionista llegó a reunir una impresionante colección de obras de artistas de primera magnitud. Pero Montpensier llevó también a cabo una importante labor de mecenazgo entre los pintores sevillanos de aquel momento.

Así, la pintura decimonónica sevillana parte, en un primer momento, de sus propias raíces históricas, haciendo perdurar modelos de su pasado artístico; pasa, posteriormente, a reflejar su realidad social y popular, en sus aspectos más intrascendentes (eludiendo todo compromiso social, como sí ocurre en Europa); para, finalmente, en una última etapa salir a otros países europeos (especialmente, París y Roma), para conectar con el arte oficial y académico.

Enrique Valdivieso estructura el arte sevillano del siglo XIX en tres tercios. El primero coincide con el reinado de Fernando VII (que duró hasta 1833); corresponde a una pintura de ideología neoclásica, pero con una fuerte influencia murillesca; características imperantes en la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, de la que saldrán la práctica totalidad de los pintores sevillanos decimonónicos. Fue un período poco propicio para el desarrollo del arte en Sevilla; primero, la epidemia del año 1800 acabó con una buena parte de la primera generación de pintores; después la guerra con los franceses, que imposibilitó, igualmente, el desarrollo cultural y sumió a la ciudad en una profunda crisis, de la que sólo logró salir a partir de bien entrada la segunda década. Los soldados franceses saquean todas las obras que encuentran en su camino, mostrando una especial predilección por las de Murillo. Después de la guerra, coleccionistas y anticuarios nacionales e internacionales barren, literalmente, las obras de Murillo, de la ciudad hispalense; Murillo se convierte en el pintor de moda en Europa. Se produce, entonces, una psicosis colectiva por el genial pintor sevillano, que degenera en una obsesión. Los artistas de la ciudad, la mayoría carentes de talento, se dedican a emular sus obras y su estilo.

El segundo tercio se corresponde con una pintura de espíritu romántico y de carácter costumbrista; periodo que coincide con el reinado de Isabel II (1833-1868). En Sevilla se produce un importante desarrollo pictórico, fruto de la evolución económica que vive la ciudad. Ya vimos como importantes familias, provenientes de otras provincias, se establecen en Sevilla, adquiriendo grandes extensiones de terreno; personas con una gran vocación empresarial, que protagonizarán el resurgimiento de la industria y el comercio. Algunos, como los Ibarra se convertirán en grandes mecenas y protectores de numerosos artistas. La nueva burguesía, elevada al rango de aristocracia, toma el relevo de la Iglesia, convirtiéndose en la principal destinataria y cliente del quehacer artístico de la ciudad. Como consecuencia inmediata, el retrato cobra un papel preponderante, aparte del lógico instinto de perpetuación, la nueva clase social desea que se vea reflejada su nueva condición social. El paisaje cobra también importancia, tanto en su faceta urbana como rural. Pero será la pintura costumbrista la que se convierta en el género predominante de la etapa.

En el tercer tercio del siglo XX, los pintores oscilarán del historicismo al realismo; se extiende desde la caída de Isabel II, en 1868, hasta el reinado de Alfonso XIII, que culmina en 1902. Los pintores adoptan una pintura de inspiración realista; desaparece lo pintoresco, en beneficio de una visión más concreta y exacta de la realidad. Se busca la plasmación de la existencia cotidiana y se impone una visión serena y objetiva de la realidad. Es un momento de apertura al exterior; la mayor parte de los artistas sevillanos

de esta fase viajan a Roma y París para formarse. Por otro lado, surge un nuevo concepto del paisaje: la Escuela de Alcalá de Guadaíra, cuyos integrantes rechazaron el efectismo de los paisajes románticos por unas visiones más plácidas y serenas. En cuanto al retrato, este ya no buscará tanto poner de relieve el status social del retratado, sino expresar su personalidad, sus aficiones o actividades, ayudándose para ello de objetos y accesorios; todo captado con un aire natural, en composiciones serenas y actitudes relajadas. Las obras se nos presentan imbuídas en una atmósfera de melancólica elegancia. Todo ello lo encontrarán en la pintura inglesa del siglo anterior. Esta influencia anglosajona se verá incrementada, sobre todo, en la zona comprendida entre Sevilla, Jerez de la Frontera y Cádiz, donde se afincarán numerosas familias inglesas, atraídas por las oportunidades que ofrecía el negocio del vino.

En cualquier caso, hemos de dejar constancia que tal clasificación no es precisa ni exacta, ya que durante los tres períodos se siguen desarrollando, en mayor o menor medida, los diferentes géneros y estilos. Así, en el presente caso, Santa Cecilia, forma parte del género de la retratística de carácter religioso y, aunque sabemos que a partir del segundo tercio de siglo la Iglesia deja de ser el principal cliente de los artistas sevillanos, no por ello descartamos que la obra pudiera haber sido ejecutada entonces; de hecho, se siguieron realizando pinturas de carácter religioso, aunque, ahora destinadas, principalmente, a una clientela privada.

Lo cierto es que si algo llama la atención en el panorama artístico decimonónico de la ciudad de Sevilla es, precisamente, la interminable lista de pintores activos en la ciudad hispalense en este siglo; sobre todo si la comparamos con otras ciudades de España. Por otro lado, aunque existen publicados diversos estudios sobre la pintura sevillana del siglo XIX, en los que se relacionan los más importantes pintores del momento, "ninguno de los pintores decimonónicos puede ser considerado como genio, puesto que al lado de los aciertos y novedades que supieron crear se observa mucha vulgaridad, rutina y falta de imaginación". Así mismo, somos conscientes que son muy numerosos los pintores que han quedado en el olvido. Valdivieso comenta: "... de algunos pintores, generalmente secundarios, no he podido añadir nada a lo ya conocido hasta el presente, puesto que se trata de artistas menores cuyas obras no figuran en colecciones públicas, estando dispersas en manos de particulares donde nunca han sido vistas ni fotografiadas por estudiosos del arte, lo que ha impedido que se haya podido avanzar en su conocimiento". Pudiera ser precisamente uno de estos pintores secundarios, que desarrolló su obra en torno a los dos primeros tercios del siglo XIX, el autor de nuestra Santa Cecilia. No podemos decir de esta obra que es de buena calidad, como tampoco que es mala; personalmente, me atrevería a decir que da la impresión de que hubiesen intervenido, al menos, dos manos; el tratamiento de la cara sugiere la intervención de un pintor de cierta experiencia, si bien, la torpeza manifestada en determinados detalles como las manos, absolutamente planas y sin volumen alguno, nos inducen a pensar en una posible participación de un aprendiz. Lo que si parece claro es que el estilo y tratamiento general de la obra concuerda con este período. En primer lugar, observamos en la pintura un cierto regusto murillesco, que nunca abandonará por completo a los pintores sevillanos del siglo XIX; influencia que, por otra parte, se les inculca en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Es necesario hacer mención del papel fundamental que jugó esta escuela en la formación de la práctica totalidad de los pintores sevillanos de esta centuria; institución donde se formaban en un proceso de aprendizaje largo y profundo, donde se fue acuñando, a lo largo de sucesivas generaciones, toda una serie de conceptos teórico-prácticos que dieron unidad a lo que hoy conocemos por la

Escuela sevillana del S. XIX. La corrección del dibujo; la cuidadosa descripción de los detalles del vestuario y de los objetos accesorios; la sobriedad cromática; el efecto de una suave degradación lumínica o vaporosidad (fruto de la influencia de Murillo), que crea una atmósfera de ensoñación; el empleo generalizado de la veladura, en ocasiones, en pinceladas sueltas, como en los fondos; el empastado, para crear efectos de textura en los detalles del traje y en los brillos; así como la preocupación por la captación psicológica del personaje; todo ello nos permite ubicar la obra en las proximidades del período mencionado.

2.4. ICONOGRAFÍA:

Nos encontramos ante una obra pictórica, de formato cuadrangular, con predominio de su dimensión vertical. En él aparece representada una señora joven, que se encuentra sentada en un sillón, mientras toca el órgano. Su mirada se eleva hacia lo alto, de donde surge un haz de luz que le ilumina.



La escena se desarrolla en un interior; la iluminación es muy escasa, prácticamente, la necesaria para poder percibir al personaje. El fondo es neutro, si bien, en su parte derecha, se puede adivinar, mínimamente, lo que parece ser la parte lateral y superior del instrumento musical.

La bella dama se nos presenta con una elegante vestimenta: el traje es de un suave tono azulado, con las mangas blancas y muy amplias, que caen en un armonioso juego de pliegues; el cuello es holgado, dejando al descubierto la parte superior del pecho de la dama. Presenta unos adornos dorados que recorren el borde del cuello, así como una franja central que se inicia en la parte delantera del vestido y que cae hacia abajo; por otro lado, observamos tres broches dorados, dispuestos a lo largo de su manga izquierda. Encima del hermoso vestido, la figura femenina lleva un manto de color rojo, que armoniza perfectamente con la sobriedad del resto del colorido compositivo; el manto le resguarda su hombro y brazo derecho, así como las piernas, dejándole al descubierto el torso y su brazo izquierdo. La dama porta una pulsera dorada, así como un adorno en su frente, con partes doradas y con lo que parecen ser perlas, que tradicionalmente ha simbolizado la pureza y se ha relacionado con la luna. En cuanto a los accesorios, del órgano poco se puede decir, parece ser muy sencillo, aunque presenta una cierta ornamentación (en la talla), en su parte superior, que apenas se puede ver dada la oscuridad del ambiente. En cuanto al sillón, presenta un respaldo de forma ovoidal, cuyo interior se halla forrado de una tela rojiza.

El dibujo, sin ser un alarde de genialidad, es correcto. La composición bastante acertada, con un perfecto equilibrio de masas y colores. La figura está inmersa, como ya hemos dicho, en un ambiente vaporoso, que apenas deja percibir el contorno de la protagonista sobre el fondo; para lograr el efecto el pintor ha hecho gala de una más que aceptable gradación tonal. Si entornamos suficientemente los ojos, descubriremos que las formas más iluminadas de la dama conforman una luna en cuarto creciente, en medio de la oscuridad de un cielo. Sin duda se trata de una obra que, independientemente de su calidad técnica, está cargada de sensibilidad y espiritualidad; como, por otro lado, así nos lo deja ver la expresión de su rostro.

Hay un elemento fundamental que nos pone en aviso de que se trata de una escena sobrenatural, nos referimos al haz de luz que cae desde la parte superior del cuadro y se dirige hacia la cara de la dama. Desde las religiones del Oriente Próximo, siempre se ha representado a los dioses mediante una aureola de luz; el cristianismo, una vez más, ha bebido de esta iconografía:

"La luz mora junto a él" (Dn, 2, 22).

Así la luz es eterna y se convierte en atributo de Dios; es más que un rayo perceptible por la vista, es la energía infinita y desbordante de la naturaleza divina. Los hombres pueden participar de la luz divina y, en virtud de ello, de una vida plena de bondad, de inteligencia y sabiduría:

"En ti está la fuente de la vida,
y en tu luz vemos la luz". (Sal. 36, 10).

" Toda dádiva buena y todo don perfecto viene de
lo alto, desciende del Padre de las luces, en quien
no hay cambio ni sombra de variación". (St. 1, 17).

"Ilumina mis ojos, no me duerma en la muerte". (Sal. 13, 4).

"En esto consiste el juicio:
en que vino la luz al mundo,
y los hombres amaron más a las tinieblas que la
luz,
porque sus obras eran malas.
Pues todo el que obra el mal
aborrece la luz y no va a la luz,
para que no sean censuradas sus obras.
Pero el que obra la verdad,
va a la luz,
para que quede de manifiesto
que sus obras están hechas según Dios". (Jn. 3, 19-21).

"Yo soy la luz del mundo.
El que me siga no caminará en la oscuridad,
sino que tendrá la luz de la vida". (Jn. 8, 12).

"Yo, la luz, he venido al mundo
para que todo el que crea en mí
no siga en las tinieblas...". (Jn. 12, 46-7).

La luz que Jesús trae al mundo tiene múltiples efectos: muestra el camino hacia el Padre, ilumina las profecías, revela el sentido de los milagros y puede desvelar también el secreto de los corazones. Jesús es la luz y su sola presencia demuestra o manifiesta "lo que hay" en un hombre. El bien y el mal aparecen inmediatamente, el juicio es instantáneo.

"Quien dice que está en la luz
y aborrece a su hermano,
está aún en las tinieblas.

Quien ama a su hermano permanece en la luz
Y no tropieza". (1 Jn. 1, 5-7).

De manera que intuimos que nos encontramos ante un personaje "iluminado". Inconscientemente, nuestra vista recorre y analiza todos los objetos y accesorios que acompaña a la imagen. Es obvio que la figura tiene algún tipo de vínculo con el órgano, o con la música, en general. Por otro lado, nuestra vista vuelve a recorrer, de nuevo, la obra, para detenerse en los colores de la vestimenta del personaje: rojo, blanco y azul.

Sabemos que el rojo se relaciona con las emociones; era el color del poder soberano para los romanos. Pero el rojo es también el color que la Iglesia atribuye a los mártires. El blanco, por su parte, siempre ha simbolizado la inocencia, la pureza y la santidad en la vida:

"lávame, y quedaré más blanco que la nieve". (Salmo 50, 9).

Cristo viste de blanco durante la transfiguración y después de la resurrección; al igual que la Virgen en los cuadros de la Inmaculada Concepción. Por otra parte, las vestales romanas vestían de blanco, en señal de pureza e inocencia. Esta tradición ha sido perpetuada hasta nuestros días, pues las novias, los niños que reciben su primera comunión, los que son bautizados, todos suelen ir vestidos de blanco por la misma

razón. Incluso, en los primeros tiempos del cristianismo, el clero vestía de blanco. El blanco es el color de la luz.

Finalmente, el azul es un color esencialmente puro y frío, que contribuye a desmaterializar las formas. Color que atrae al hombre al infinito y despierta en él un deseo de pureza y sobrenaturalidad. Ha expresado tradicionalmente el desprendimiento de lo mundano que permite al alma acercarse a lo divino. Por todas estas razones, azul y blanco son los colores dominantes en la iconografía mariana.

Nos detenemos un instante y recopilamos datos. Se trata de una dama joven, que ha sido iluminada por sus buenas acciones. El color blanco de las mangas del vestido nos informa de su pureza, inocencia y santidad; el azul, del desprendimiento de lo mundano; y, por último, el rojo, sabemos que la Iglesia lo ha utilizado tradicionalmente como el color de los mártires. Finalmente, este personaje guarda, como ya hemos dicho, una fuerte vinculación con la música. Todo ello nos induce a pensar que, quizás, pudiera tratarse de Santa Cecilia.

De este personaje sabemos que nació de una familia patricia romana y que fue educada desde niña en la fe de Cristo. En sus diálogos divinos pedía una y otra vez a Dios que le permitiera conservar su virginidad. Sin embargo, llegó el día de su boda y el momento que tanto temía, cuando entró en el lecho conyugal le reveló a su reciente esposo su secreto y su deseo de que su amor hacia ella se mantuviera casto y puro. Valeriano accedió a ello y quiso participar en la revelación divina. Cecilia envió a su esposo a que fuese bautizado por San Urbano, allí fue testigo de una aparición divina, tras la cual adquirió la fe. A su regreso a su casa conyugal, encontró a su esposa conversando con un ángel, el cual les regaló a los jóvenes esposos dos coronas, de rosas, azucenas y lirios, todas ellas flores que simbolizan la pureza y el amor triunfante. El ángel le concedió un deseo a Valeriano y éste pidió que su hermano Tiburcio descubriera la misma gracia divina que le fue concedida a él. Tras unos momentos de duda, así ocurrió. Valeriano y Tiburcio se dedicaron el resto de sus vidas a las prácticas de misericordia y limosna hacia los pobres, así como dando sepultura a los cuerpos de los cristianos que morían tras ser martirizados. Los rumores de la labor de los hermanos llegan hasta los oídos de las autoridades romanas, quienes los llevan a su presencia. Allí se les sugiere que ofrezcan sacrificios a los dioses paganos, a lo que se niegan categóricamente, aduciendo que creen en un Dios único. Finalmente, Valeriano y Tiburcio, fueron encarcelados y degollados. Cuenta la leyenda que todos cuantos intervinieron en el martirio, así como sus familias se convirtieron al cristianismo.

Al poco tiempo, fue también requerida la presencia de Santa Cecilia ante las autoridades romanas, recibiendo la misma amenaza y la misma respuesta. Los miembros de la guardia, al ver a aquella mujer tan joven, hermosa y de elevada posición social que estaba a punto de ser martirizada, no dudan en tratar de convencerla en vano. Así mismo, el prefecto trata de instarle, en repetidas ocasiones, a que abandone su actitud, sin éxito. Las últimas palabras que salen de la boca de la santa, ofensivas para los dioses venerados por los romanos, ponen fin a la paciencia de estos. Santa Cecilia es acompañada hasta su casa y es introducida en una caldera de agua hirviendo, donde la mantuvieron sumergida toda la noche. Sin embargo, el resultado no fue el esperado, ya que no sintió el calor del agua. Finalmente, se ordena que sea decapitada. Tres veces arremete el verdugo con su hacha sobre el cuello de la santa, sin lograr separar la cabeza del cuerpo. Las leyes del imperio prohibían llevar a cabo más de tres intentos en las

decapitaciones, con lo que salió de aquella horrible carnicería medio viva, medio muerta. Así permaneció tres días, durante los cuales se preocupó de repartir todos sus bienes entre los pobres. Por último, pidió a Urbano que convirtiese su casa en una Iglesia; así sucedió.

Santa Cecilia fue enterrada en el mismo lugar donde fueron sepultados los obispos. Murió martirizada, según unos, hacia el año 223 de nuestra era, en tiempo del emperador Alejandro; según otros, bajo el imperio de Marco Aurelio, que reinó hacia el año 220.

En cuanto a su vinculación con la música, su patronazgo sobre esta, que aparece a finales del siglo XV, se fundamentó sobre un error. Sin embargo, esto fue clave para que se convirtiera en una de las santas mártires más populares. Además de los músicos, cantores y organistas, es también patrona de los fabricantes de órganos e instrumentos de cuerda. En los cuadros se la representa oyendo música, cantando o tocando un instrumento musical. Su atributo particular es el órgano, que se le atribuye para expresar el torrente de armonías que inundaba su alma. Sin embargo, también se la representa junto a otros instrumentos.

La música es un lenguaje expresivo que ha sido siempre empleado para rituales; para muchos pueblos primitivos la substancia más íntima de las cosas es de naturaleza musical, de ahí que sólo pueden ser alcanzadas a través de la música.

En ocasiones se la presenta con los tres cortes en el cuello, fruto de su martirio; así como, puede portar una corona de rosas blancas y rojas (pureza y martirio), recordando la corona que le entrega el ángel. Puede portar perlas, las más bellas joyas, que representan la salvación. Incluso puede ir acompañada de un ángel, quién, sentado a sus pies, toca algún instrumento.

En Santa Cecilia se dan: la belleza, la caridad y la castidad. De la belleza debemos decir que se trata de una cualidad o condición estética, que sugiere otras cualidades abstractas, como la bondad y generosidad. Tradicionalmente, la religión, ha hecho uso de imágenes bellas, ya que los atributos divinos se comprenden mejor a través de lo bello. En cuanto a la caridad, es la más importante virtud teológica en la vida cristiana, según San Pablo (I Cor., 13, 1-13). Finalmente, la castidad supone la disponibilidad absoluta para recibir la luz divina y unirse con el Esposo. Por otro lado, la abstención sexual posibilita una mayor dedicación social, así como a una generosidad amplia e indiscriminada.

2.5. TÉCNICA:

El autor de la obra hace gala de una pincelada suelta y velada para la definición ambiental, mientras que para todo aquello susceptible de fidelidad fisionómica, nos referimos especialmente al rostro y las manos, utiliza como base una pasta densa y brillante, que oculta la huella del pincel, para terminar con una delicada labor de veladuras. En la consecución de las calidades lumínicas de las joyas y de algunos adornos y bordados, el pintor recurre al empaste, trabajando con la contera del pincel y moldeando en relieve.

3. ANÁLISIS DE LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA:

Aunque Santa Cecilia no es de los personajes religiosos más representados en la pintura sevillana del siglo XIX (de hecho, existen pocas representaciones de la santa a partir del siglo XVIII), el tema no es novedoso, no se trata en ningún caso de una obra única y exclusiva. A lo largo de la historia, desde los primeros siglos de nuestra era, ya se conocen numerosas representaciones de esta santa.

Entre los principales precedentes que han servido de fuentes de inspiración al autor de la obra que estudiamos, mencionaremos los siguientes:

S.XVI: Rafael. La escena representa no tanto el triunfo de la música, sino el fracaso de la música humana. Cuatro santos rodean a Santa Cecilia en éxtasis, simbolizando el triunfo de la pureza. Como atributo, elige el órgano. Es, sin duda, uno de los cuadros más populares de la santa.

S.XVII: Dominichino. Se nos presenta una Santa Cecilia perdida en sus meditaciones, que ignora el cuaderno de música que le sostiene un angelito. En este caso, el autor opta por representar como atributo un violoncelo.

S.XVII: Orazio Gentileschi. En su obra, Santa Cecilia toca el laúd junto a un ángel, que sostiene un contrabajo gigantesco.

S.XVII: Carlo Dolci elige, al igual que nuestro anónimo, el órgano.

S.XVII: Bernardo Cavallino representa a la santa con sus ojos dirigidos al cielo, como en nuestro caso, mientras ha dejado el violín en el suelo. Un ángel sostiene la corona celestial sobre su cabeza.

S.XVII: Francesco Guarino la representa tocando el clavicordio, mientras un ángel sostiene una corona sobre su cabeza. Responde al mismo modelo que Cavallino.

S.XVII: Rubens, al igual que Guarino, le atribuye un clavicordio.

4. HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA:

Las circunstancias económicas, sociales y políticas por las que ha pasado la Capilla, han condicionado, de forma contundente, todo cuanto la ha contenido. Efectivamente, la escasez económica condujo a una construcción llevada a cabo con materiales de mala calidad; el resultado fueron constantes reparaciones, tanto en el S. XIX como en el XX, algunas de grandes dimensiones. Obviamente, tales condiciones, no fueron las más idóneas para la conservación del patrimonio que albergaba la capilla.

Pero, además, estas labores de reconstrucción obligó al traslado de muchas obras, unas veces a domicilios particulares, otras a la Parroquia de San Vicente; lo cual, supuso, para algunas de estas, deterioros importantes. Pero, por si fuera poco, cuando se

producían estos deterioros, o bien se quedaban sin restaurar, ante la escasez de recursos económicos, o bien, por desgracia, como ocurre en la mayoría de las hermandades, los integrantes de las mismas, con buena intención, "reparaban" las obras con productos inadecuados y siguiendo métodos que, en la mayoría de los casos, acentuaban el mal ya existente.

7. TASACIÓN PERICIAL:

Como ya hemos podido leer a lo largo del proyecto-estudio la obra no es de gran calidad, desde el punto de vista técnico; valoración que se ve respaldada por las opiniones vertidas por el historiador Enrique Valdivieso, acerca de la pintura sevillana del S. XIX, período del que es un gran experto. Por otra parte, estamos ante una obra de autor desconocido, sin datar, que presumiblemente pertenezca a la Escuela sevillana de pintura del S. XIX; una escuela que, salvo unos cuantos nombres importantes, no se ha cotizado mucho en el mercado (especialmente los dos primeros tercios del siglo). En cuanto al tema iconográfico, no presenta ninguna peculiaridad especial o novedad. Finalmente, el estado de conservación es malo.

8. BIBLIOGRAFÍA:

COCAGNAC, Maurice de, Los símbolos bíblicos. Léxico teológico (Trad. esp. De: M. Montes); Edit. Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao, 1994.

REAU, Louis, Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos (tomo 2/vol. 3); Ed. Serbal, 1997. (Sin. Loc.).

ROIG, Juan Fernando, Iconografía de los santos; Ed. Omega S.A., Barcelona. (Sin. dat.).

ROMERO MENSAQUE, Carlos José, El rosario de los Humeros. Estudio histórico y patrimonial de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Santo Cristo de la Paz de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1993.

VALDIVIESO, Enrique, Pintura sevillana del S. XIX. Ed. (el autor), Sevilla, 1981.

VALDIVIESO, Enrique, La pintura en la época de los duques de Montpensier; Ed. Caja de ahorros provincial de San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1986-90.

VORÁGINE, Santiago de la, La leyenda dorada (vol. 2) (Trad. del latín de: Fray José Manuel Macías); Ed. Alianza Forma S.A.(6ª edic.), Madrid, 1994; p. 747-753 (Cap. CLXIX).

Fotografías extraídas de: *El Rosario de los Humeros. Estudio histórico y patrimonial de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Sto. Cristo de la Paz de la Ciudad de Sevilla*, 1993; de Carlos José Romero Mensaque.