



# Amargura, la cofradía de los artistas del barrio de la Feria (Sevilla 1919)

Rocío Plaza Orellana

 El 3 de abril de 1931, el escritor Antonio Núñez de Herrera contaba a los lectores madrileños del diario *La libertad*, una situación que había vivido en una reunión de amigos en la casa de los pintores de la calle Feria: “En aquella reunión de la casa de los pintores hablaban de San Juan y le llamaban Juanillo er de la Parma. Y la fuerte evocación, la humanidad que este trato familiar dada a la persona del santo, hacía imaginar que alguna vez, de un momento a otro apareciera el justo en la reunión: –Niño, tráete otra caña, aquí, pa San Juan de la Parma...”<sup>1</sup>.

Con aquel testimonio, recogido en el taller del pintor José Rico Cejudo, o Pepe Rico<sup>2</sup> como lo conocían en la ciudad y en la Hermandad de la Amargura, pretendía que los lectores de aquel diario madrileño, repararan en que la Semana Santa sevillana era algo mucho más complejo de lo que pudieran imaginar o haber leído en cualquier publicación destinada al entretenimiento. La relación de los sevillanos con las imágenes de sus cofradías y de estas con los vecinos de sus iglesias o parroquias se convirtió en el núcleo de interés de algunos escritores que consideraban que los discursos

que se venían ofreciendo en la prensa, el teatro o la música sobre la Semana Santa, no correspondían con la realidad de la ciudad, por lo que generaba discursos, teorías y un sinfín de opiniones que servían de armazón a argumentos distorsionados. Núñez de Herrera, dispuesto desde el mismo lugar que venían haciéndolo dramaturgos o pintores de costumbres desde hacía muchos años, potenciando lo anecdótico, enfocaba la cuestión con matices bien diferentes. Treinta y cinco años después, cuando ya Rico Cejudo y Núñez de Herrera habían fallecido, el escultor Antonio Illanes recordaría la animación de las conversaciones de las tertulias de Rico Cejudo en una línea muy parecida a la del escritor: “Buen cofrade; lo fue de la cofradía de la Amargura, teniendo su *cripta*, cual la de *Pombo*, en la taberna frente a San Juan de la Palma, donde *apostolaba*, *socratizaba* y... *oficiaba* con embriada devoción dionisiaca, en unión de sus conspicuos congregantes. ¡Nunca batallaron entre sí las potencias de la cera y del mosto!...”<sup>3</sup>

Para despejar el paisaje que se extendió en Sevilla una vez concluida la Primera Guerra Mundial, en la que fue su primera Semana Santa en paz, a partir de 1919, y hasta la inauguración de la Exposición Iberoamericana en 1929, resulta imprescindible separar algunos conceptos, desconfiar de algunos datos y, sobre todo, buscar otros nuevos. Se trata de un marco histórico en el que se estrenó en primer lugar una nueva marcha procesional dedicada a la Virgen de la Amargura, llamada *Amarguras*, que se convertiría en un eslabón más de una cadena impredecible que comenzaron

<sup>1</sup> *La Libertad* (Madrid 1919).3/4/1931, p. 5. “Juanillo el de la Palma” volvería a sus escritos, concretamente tres años después, en 1934 en el libro *Teoría y realidad de la Semana Santa*, concretamente en un texto que titularía “Excepción de Juanillo el de la Palma”. NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio: *Estampas. Literatura y periodismo de vanguardia*, Sevilla, 2018, p. 149.

<sup>2</sup> Con esta denominación aparece en el testimonio de Francisco de León y Troyano, quien narra una anécdota que vivió con él al visitar a José García Ramos en su casa poco antes de su fallecimiento. *El Liberal*, sábado 4 de mayo de 1912, p. 1.

<sup>3</sup> ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.



sus hermanos para sus salidas procesionales, y que llevaría a la cofradía a convertirse en referencia gráfica habitual a las puertas de la Exposición Iberoamericana. Fueron los diez años que ocupa este arco temporal, un tiempo en el que ocurrieron acontecimientos que dejarían numerosos testimonios en los documentos oficiales, como también en otros de los que apenas tenemos noticias por haber quedado orillados por el desinterés.

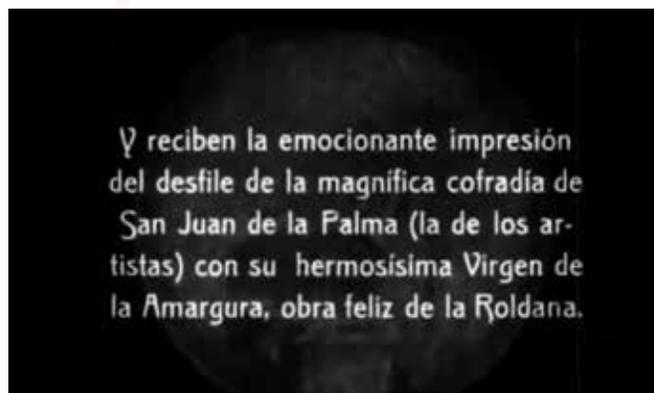
En líneas generales, para comprender este aparente capricho de las circunstancias en su relación con los documentos, resulta imprescindible señalar dos aspectos. El primero de ellos es la particularidad del día que tenía asignado para su salida, el Domingo de Ramos. El hecho de que la cofradía realizara su estación entonces, o en los tres días sucesivos si llovía, suponía que quedaba relegada del ámbito de interés que tanto los bonos ferroviarios como las empresas periodísticas nacionales habían señalado. Y es que la mayor parte de los viajeros no llegaban hasta el Jueves Santo por

la mañana, así como la mayoría de los corresponsales de los periódicos nacionales, por lo que el foco de atención se centraba en el incesante transcurrir de las horas que se precipitaban sin interrupción desde el Jueves Santo por la tarde hasta el día siguiente. Concluidos los desfiles procesionales, se abría un singular paréntesis de apenas un día que daba paso con la corrida del Domingo de Resurrección a otro reguero de celebraciones de interés general. Para entonces, la ciudad estaba ya desbordada de noticias y de transeúntes, muchos de los cuales deambulaban por sus calles sin alojamiento ninguno desde el mismo jueves. Por ello, la irrupción de esta cofradía como noticia de interés dentro del panorama nacional, no se debió a la labor realizada por los corresponsales habituales de la prensa local que cubrían las estaciones penitenciales para sus diarios, ni tampoco de los que llegaban desde Madrid para cubrir telegráficamente para *El Herald de Madrid*, *El Sol*, *La Libertad*, *La Nación*, ni de quienes recibían el encargo de salpimentar las páginas de las revis-

# Amarguras.

tas ilustradas que se popularizaron en la década de 1920 con noticias entretenidas sobre la Semana Santa de Sevilla y sus cosas o sus gentes. La cofradía de San Juan de la Palma en su discurrir por las calles había convertido su estación de penitencia en algo diferente dentro de la materia con la que se estaba construyendo una parte importante de la narrativa de la fiesta, por lo que fue cuestión de tiempo que repararan en ella quienes sabían distinguir los matices del paisaje completo. Este sería el segundo aspecto relevante de la cofradía: que la ausencia de referencias desde el siglo anterior, favoreció el interés de otros escritores y curiosos que fueron capaces de reparar en la evolución que estaba experimentando.

En paralelo al diseño del proyecto de Exposición y de los grandes cambios urbanísticos que se estaban ejecutando en la ciudad para estrenarse en la inauguración del evento, la prensa nacional fue difundiendo durante años un caudal informativo simplificado con la intención de facilitar la comprensión inmediata de sus lectores, siguiendo los principios que utilizaba el mundo del espectáculo con vocación de masas del momento. Creado con antiguos tópicos de la escena del siglo anterior, y con otros más contemporáneos que se despojaron de dificultades intelectuales, vino a dar en una fórmula que resultó muy eficaz, porque poseía un potente atractivo narrativo que permitía al espectador disfrutar la información de inmediato, ya que le ofrecía unos códigos que comprendía sin grandes dificultades. Esto trajo consigo la instalación de estereotipos que sirvieron de combustible a crónicas periodísticas, discursos oficiales y todo aquello a cuyos intereses les vino bien, y que priorizó la apariencia de realidad por encima de la misma. En definitiva, aquello que Núñez de Herrera definió como una: “Sevilla que le gustara a la gente”<sup>4</sup>. Este caudal de aspecto tradicional y de gustos nostálgicos desembocó también en la narración que se hizo de la Semana Santa, y la construyó. Para ello la dotó de un relato literario que atendía más “a lo superficial, vistoso y resonante”<sup>5</sup>. En medio de este torbellino en el que se fundieron en aquellos años la Sevilla viva y su apariencia, se fue haciendo completamente nueva esta cofradía en su expo-



sición pública. Y construiría su narrativa histórica sometida al vaivén de los intereses generales, al azar caprichoso del destino y a la perseverante mirada de unos cuantos independientes, dejándonos un itinerario cuajado de muescas, numerosas preguntas y un manojito de respuestas huérfanas como desafío a una comprensión satisfactoria que precisa en la actualidad de una intensa labor de investigación.

Para ello resulta necesario señalar el trabajo realizado en la cofradía en estos años por un artista, que movió con su posición e influencias a una parte importante del panorama artístico de su tiempo, tanto plástico, musical como literario: José Rico Cejudo. Este pintor, que ingresó en la hermandad en abril de 1911 tenía instalado su taller en la galería alta del patio principal de la conocida como “casa de los artistas”<sup>6</sup>. Cuando ingresó como hermano contaba con cuarenta y siete años, y llevaba dieciséis residiendo en la ciudad tras una larga estancia en Italia que había comenzado en 1888, pensionado por el Ayuntamiento de Sevilla. Desde su retorno en 1895 especializó su pintura dentro del género de costumbres de gustos decimonónicos así como del “casacón”, realizando cuadros destinados especialmente a un mercado que encontró más dinámico en Sevilla, conformado por una clientela internacional de ocasionales visitas turísticas, a la que se sumaba esporádicamente otra de índole local y de gustos académicos. Dos anécdotas reflejan esta situación, ofrecidas por dos personas que vivieron en aquella casa vin-

<sup>4</sup> *La Libertad* (Madrid, 1919), 13 de noviembre de 1929, p.6.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> AAVV. *La Casa de los artistas*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1997, p. 65



culados al mercado del arte. Uno de sus alumnos, el escultor Antonio Illanes, recordaría la alegría con la que este le contó que había conseguido siete mil duros de unos americanos por dos obras que le habían encargado, concretamente dos copias de sendos cuadros del Museo de Bellas Artes de Mattoni y de Alcázar Tejedor, y que para convencerlos había organizado en su taller una fiesta flamenca<sup>7</sup>. En la misma línea, María del Carmen Grosso, hija del pintor Alfonso Grosso, también hermano de la cofradía en estos años<sup>8</sup>, contaría que la casa de los artistas se había convertido en un lugar de visita frecuente de quienes acudían al Museo de Bellas Artes, como una especie de prolongación del mismo<sup>9</sup>. Estas dos anécdotas resultan significativas por la repercusión que tendrían también en la cofradía, no solo porque algunos de los artistas que estimulaban aquel trasiego de arte como Cejudo o Grosso eran hermanos, y convirtieron

a las imágenes en sus pasos y a su cortejo procesional en motivo de sus obras, sino porque llevaron hasta aquel lugar a personas destacadas en el panorama artístico de su tiempo, que terminarían incluyendo en su creación artística a la cofradía de San Juan de la Palma desde aquel viejo palacio. El ejemplo más significativo que aún este flujo de intereses compartidos, y que en estos años les llevaría hasta ser conocidas popularmente igual que la casa, lo ofrece el escritor y cineasta Alejandro Pérez Lugín en su película *Currito de la Cruz*, rodada en Sevilla en 1925 y estrenada en el teatro San Fernando el 25 de enero de 1926. Con José Rico Cejudo entre el reparto de artistas no faltan ni el patio grande donde se ubicaban los talleres de los artistas en una de las escenas, ni la estación de penitencia a la Catedral de los dos pasos de la hermandad en aquella Semana Santa de 1925. El rótulo que antecede a esta secuencia de la película muda explica a los espectadores su contenido en los siguientes términos: “Y reciben la impresionante impresión del desfile de la magnífica cofradía de San Juan de la Palma (la de los artistas) con su hermosísima Virgen de la Amargura, obra feliz de La Roldana”. De esta forma, y como se aprecia en otras fuentes, aunque quizá esta sea la de mayor alcance popular, comenzaron a nombrar a la cofradía como “la de los artistas” en estos momentos, por su vinculación a aquella casa tan próxima en la que compartían sus vidas los her-

<sup>7</sup> ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.

<sup>8</sup> Alfonso Grosso Sánchez ingresa como hermano en abril de 1917. Archivo de la Hermandad de la Amargura. 3.2. A-5.3. Libro de registro de hermanos 1922-1937, f. 24. Sobre Alfonso Grosso en la hermandad de la Amargura, CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “Alfonso Grosso. cien años como hermano de la Amargura”, en *Amargura*, junio, 2017, pp. 33-35.

<sup>9</sup> ZAMBRANA VEGA, María Dolores. *La casa de los artistas de Sevilla: cultura y escuela del arte sevillano desde 1850 a 1980*. Universidad de Sevilla, 2007, p. 149.



manos, artistas y vecinos de aquel recodo. Una prueba de esta identificación de espacios y realidades es la fotografía tomada en 1921 en el patio frente al estudio de Rico Cejudo con numerosos hermanos tras el cabildo de elecciones para elegir la mesa de gobierno<sup>10</sup>.

Otro ejemplo destacado de estos años nos lo ofrece la flamenca y cupletista Amalia Molina. Esta artista había alcanzado gran fama en Madrid y una importante proyección nacional e hispanoamericana durante la Primera Guerra Mundial, y desde entonces y a lo largo de toda la década de 1920, regresaba a Sevilla en Semana Santa para actuar en alguno de sus teatros una vez concluida, pero sobre todo para cantar saetas. Amalia se bautizó en 1881

<sup>10</sup> En una fotografía conservada en la actualidad en el Archivo de la hermandad, consta al pie: "mayo 1921. Cofrades de la hermandad de Ntra. Sra. de la Amargura reunidos en el estudio del pintor Rico Cejudo, con motivo de la elección de mesa de gobierno de la hermandad". Sin embargo el cabildo de elecciones de aquel año, que fue largo y profuso, se celebró concretamente el 10 de abril de 1921, ff. 254vto-257vto. Sin embargo, posiblemente esta foto pudo tomarse al año siguiente, si realmente se realizó en mayo, pues concretamente el 6 de mayo de 1922 se reunió la junta de oficiales y diputados para elegir la futura mesa que posteriormente votaría el cabildo general en el mismo día, f. 259vto; f. 261r. Un cabildo al que asistieron 42 personas, y 36 aparecen retratadas en la fotografía.

en San Juan de la Palma<sup>11</sup>, y estudió baile de niña en la academia del maestro Ángel Pericet, ubicada también en la casa de los artistas, como contaría a su primer biógrafo Arturo García Caraffa. El repiqueteo de los palillos de la escuela bolera y los jaleos de los bailes flamencos de aquella importante escuela de bailes que ocupaba una estancia del piso alto sobre el portón de entrada<sup>12</sup>, formarían parte de aquel paisaje humano y artístico desde 1894<sup>13</sup>. Amalia, en el laberinto de su desmemoria y en el enjambre de recuerdos que revolotearon sobre las numerosas entrevistas que concedió en su exitosa vida profesional, recordaría de aquellos años de infancia su deambular por la calle Feria desde su casa en el corral del Cristo de la calle Pedro Miguel hasta la academia de bailes de aquel viejo palacio del marqués de Torrenueva. Contaría que cuando

<sup>11</sup> GARCÍA CARAFFA, Arturo. *Cancionistas españolas. Amalia Molina*. Madrid, Imprenta Artística, 1916, pp. 15-16. Aunque al escritor le dijo que había nacido en 1890.

<sup>12</sup> AAVV. *La Casa de los...*, op. cit., p. 66.

<sup>13</sup> *El Programa*, 4 de noviembre de 1894, cfr. ORTIZ NUEVO, José Luis: *A su paso por Sevilla. Noticias del flamenco en Serva, desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX*. Ayuntamiento de Sevilla, 1996, p. 55. "La Sevillana-Escuela de baile situada en la calle Castelar núm. 40, se ha trasladado a la plaza de San Juan de la Palma núm. 3. Se dan clases a domicilio".

pasaba por la iglesia de San Juan de la Palma le gustaba cantarle bajito a la Virgen.

En aquel patio en el que convivían casi una decena de estudios de pintores y escultores, resonaban sin descanso los palillos de la escuela bolera y las mejores voces del cante flamenco en una relación que se afectaría a la hermandad. De la gran afición de Rico Cejudo y de su conocimiento del flamenco y de los cantaores se producirían escenas como la de la entrada de la cofradía en su templo el domingo 26 de marzo de 1918, cuando dentro del templo, ya una vez recogida la cofradía, Manuel Centeno cantó “innumerables coplas alusivas a la Hermandad de San Juan de la Palma”, como colofón a una estación en la que se estrenó tras el palio de la Virgen la “marcha fúnebre *Soleá, dame la mano* del maestro Font”, en su itinerario de ida al pasar por la Alameda, donde fue “ovacionada”. Manuel Centeno ya conocido en la ciudad, no obstante había comenzado a sonar en aquel año de 1918 dentro las crónicas nacionales como una figura de la saeta. El periódico madrileño *La Nación*, en la crónica que realizó Miguel de Castro, informaría a sus lectores que: “entre los cantantes de saetas figuran un individuo aquí popular conocido por *Centeno*”<sup>14</sup>. Manuel Centeno contaría a Galerín años después en una entrevista que le hizo para *El Liberal* que solo cantaba saetas dentro de la iglesia de San Juan de la Palma, “porque son muy amigos míos. Me hacen cantar hasta en latín unas frases que yo no sé lo que quieren decir, no sale mal, y eso que canto con *armónium* y orquesta. Pero me gusta más la saeta, yo creo que es más religiosa”<sup>15</sup>. En la misma entrevista le cantó una saeta que él acostumbraba a cantarle a la Virgen de la Amargura porque se la había escrito un hermano de la cofradía, José Lecaroz, y la cantaba en un tono por seguiriyas:

“Por esa expresión llorosa  
Amargura te pusieron  
Eres escultura hermosa  
que el arte y la fe esculpieron  
Por inspiración gloriosa”.

Una letra compuesta por este hermano, mayordomo de la cofradía desde que comenzó el siglo hasta 1909<sup>16</sup>, al que Centeno añadiría como obra propia un “estribillo”, como él mismo lo llamó, que también cantó a Galerín, y que ajustaba a partir de una creación que había hecho para una saeta dedicada al Gran Poder, una letra de cierre que se corresponde con la llamada “toná del Cristo”:

“Como eres la Virgen de la Amargura  
Y mare de Cristo, tronco  
de la etc”

Que continuaría, tal y como él había cantado con anterioridad al periodista, del siguiente modo:

“Tronco de Nuestra Madre iglesia santa  
Y árbol del Paraíso”.

Centeno explicaría a Galerín una vez que la cantó, que en el penúltimo verso, concretamente al comenzarlo: “se pone todo el alma, y por eso emociona tanto”. Así como que ambas, la del Gran Poder y la de la Amargura, a las que añadía ese “estribillo” tenían muchos “gorgoritos”, en un relato que se deduce que las consideraba más modernas porque en las antiguas no había tantos. Es decir, que a la Virgen de la Amargura le cantarían las mejores voces flamencas en estos años en los que la cofradía estrenó su propia marcha, como es el caso de Centeno o Amalia Molina, creando además con ella estilos y repertorio dentro de la saeta, y con ella de la historia del flamenco.

En esta interesante entrevista no solo se nos revela que José Lecaroz Barrera componía saetas para la hermandad, sino que en los mismos cultos, una de las grandes voces del cante flamenco participaba. Algo que demuestra la gran afición y el conocimiento musical de algunos de sus hermanos, quienes se esforzaron en contar con un repertorio musical de enorme valor en todos los géneros que les fue posible. El autor de la letra de la saeta que Centeno cantaba a la Virgen había sido mayordomo de la cofradía, así otro de sus grandes creadores artísticos, concretamen-

<sup>14</sup> *La Nación* (Madrid, 1916) 30/03/1918, p. 4

<sup>15</sup> [<http://manuel-centeno.blogspot.com/>]. Consultado el 31 de enero de 2019.

<sup>16</sup> En 1909 presenta la dimisión, que le es aceptada en cabildo del 23 de enero de 1909, f. 172vto.

# Amarguras.

te quien dejó el relevo a José Rico Cejudo. Lecaroz gestionó el proceso económico y creativo que desarrolló y culminó el proyecto del paso de palio de la Virgen estrenado en 1904, con los bordados del nuevo manto azul para la Virgen y la saya, la túnica bordada de San Juan y los bordados de los faldones<sup>17</sup>. Siempre es difícil determinar con los testimonios de los cabildos, las facturas de pagos o las crónicas periodísticas locales, la labor precisa desempeñada por alguno de sus hermanos en estas creaciones. Los documentos poco nos ofrecen más allá de saber que supervisó los diseños y formó parte de todas las comisiones que vigilaron de cerca el trabajo que Juan Manuel Rodríguez Ojeda realizaba en su taller. Sin embargo, la labor que desempeñó poco después, concretamente, también como hermano mayor y mayordomo en la hermandad de Montesión despeja muchas dudas. José Lecaroz dimitió como mayordomo de la Amargura en enero de 1909, aunque continuó en la hermandad ocasionalmente con cargos como el de censor en 1912. No obstante, a partir de ese momento, concretamente apenas unos meses después de dejar la junta de gobierno de San Juan de la Palma, el 6 de septiembre de aquel mismo año de 1909, fue nombrado imprevisiblemente hermano mayor de la hermandad de Montesión, ante la dimisión del que tenían, ya que se encontraba en ese momento envuelta en una tremenda crisis, pues tenía embargados casi la totalidad de sus enseres. A él se atribuye la idea del palio de malla bordado de la Virgen del Rosario, realizado con encaje de tul de oro, cuando desempeñaba el cargo de hermano mayor, y que sorprendió porque una vez en la calle, desde los balcones, lugar habitual para contemplar los cortejos procesionales, se podía ver su imagen al trasluz. Y ya como mayordomo, a partir del 1 de febrero de 1919, se hizo cargo de todo el diseño, gestión y elaboración del nuevo manto de seda blanco bordado en oro de la Virgen de la cofradía de Montesión, así como de los nuevos faldones, también blancos<sup>18</sup>. En definitiva, del color, texturas, tejidos y estampa final que debía tener el palio de la Virgen del Ro-

sario en la calle, como antes había hecho con la Virgen de la Amargura. Su labor continuaría, rematando los detalles con la precisión de un orfebre, profesión a la que pertenecía por vinculación familiar desde el siglo anterior, pues su padre y sus tíos eran diamantistas y plateros, ya que en 1921 dotó a esta dolorosa de una estampa que aún perdura ante la necesidad de resolver un problema de ejecución del manto, ya que lo recogió y realizó sus estacion con los bullones que la terminarían caracterizando<sup>19</sup>. En definitiva, un creador.

La hermandad de la Amargura, una vez concluido el paso de Virgen gracias a la labor de Lecaroz, comenzó a ingeniar la forma de acometer otro nuevo para el Señor que no se podría poner en marcha hasta que alcanzó la mayordomía José Prados poco después. Para entonces, Lecaroz ya se encontraba sumergido en la elaboración del nuevo paso de la Virgen de Montesión, aunque continuaba acudiendo a los cabildos en San Juan de la Palma, y escribiendo saetas para ella, como sabemos. La continuación de Rafael Illanes como hermano mayor con el que se había realizado todo el proyecto anterior, unido al mayordomo que le sucedería, José Prados, acometerían esta nueva empresa que resultó compleja, tensa y que provocó problemas en el seno de la hermandad debido a importantes diferencias de criterios particulares que precisan de un análisis minucioso, ya que no solo fueron motivados por cuestiones económicas, sino también por afinidades artísticas. Fue entonces cuando irrumpió Rico Cejudo en la junta de gobierno, apoyando a Prados —o este a él—, junto a otro grupo de hermanos. Fue durante estos años que median entre 1912 y 1919 cuando comenzó a sufragarse el paso de Cristo sorteando pinturas del propio Rico, dos óleos de la Virgen concretamente<sup>20</sup>, y un conjunto de cuadros que él mismo pidió a compañeros como una donación para una rifa<sup>21</sup>. Fue en aquella década cuando se encargó la marcha *Amarguras* a la familia Font, o cuando, por ejemplo, se colocó sobre la fachada de la iglesia el retablo de la Virgen

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> La primera la ofreció en el cabildo del el cabildo general extraordinario celebrado el 17 de septiembre de 1911, f. 195vto, y la segunda Junta de oficiales, del 1 de junio de 1913, f. 209r

<sup>21</sup> AHA. Libro tercero de actas. Cabildo del 27 de enero de 1918, f. 241vto.

<sup>17</sup> AHA. Libro tercero de actas de cabildos. Cabildo del 20 de febrero de 1904, f. 141vto.

<sup>18</sup> [<https://hermandaddemontesion.com/historia/siglo-xx>]. Consultado el 30 de enero de 2019.



pintado por el marqués de Benamejí en 1919<sup>22</sup>. Finalmente, se estrenó la marcha *Amarguras* en 1919, que coincidió con otras novedades como el estreno de la cruz de guía entre otras insignias, la túnica de tisú de plata del Señor bordada en oro por Juan Manuel Rodríguez Ojeda y, finalmente, el paso del Señor que ocupó toda la atención de la prensa local, tanto que orilló el interés del estreno de la nueva marcha fúnebre. Los años que siguieron lo harían sumando hermanos en la nómina, y apellidos de fotógrafos, pintores, músicos, comerciantes, políticos, familias acaudaladas y numerosos vecinos y devotos, que pasaron de algo más de las cinco centenas de 1919 a casi novecientos en 1929.

Y así fueron transcurriendo los años en esta cofradía en paralelo al proceso de modernización que acometió la ciudad con motivo de la celebración de un gran encuentro internacional, la Exposición Iberoamericana, que finalmente se terminaría inaugurando el 9 de mayo de 1929. Una cofradía que como la ciudad cambió totalmente en estos años su imagen y su estética para transcurrir por aquel nuevo urbanismo de ensanches modernos, que se acometieron en algunas zonas, y también para continuar deambular por las callejuelas estrechas y tortuosas de su antiguo barrio. Una imagen que se pensó a sí misma en la calle con tintes pictóricos, como aseguró su mayordomo José Prados siguiendo las directrices de Rico Cejudo, cuando sin pretenderlo en medio de una

<sup>22</sup> AHA. Libro tercero de actas. Cabildo general de elecciones del 14 de abril de 1918 ff. 243r-vto.

acalorada disputa entre algunos hermanos disconformes por haber cambiado la cera blanca de los nazarenos del paso de Cristo por cirios “de color grana”, les respondió que lo hizo: “por creerlo beneficioso para el mejor efecto de la cofradía”<sup>23</sup>.

Aunque la hermandad no solo creó una imagen de su cortejo procesional pensado en el deleite visual con una plástica de azules, blancos y rojos con destellos dorados en su deambular, sino que con la misma intensidad, la dotó de una sonoridad que en gran parte está perdida, la de sus antiguas saetas y saeteros. Un repertorio de sonidos musicales que se buscaron entre los mejores creadores, explorándolos allá donde estuvieran. De aquel legado musical nos queda la marcha *Amarguras*. Y de lo perdido, la memoria. El recuerdo de lo que fue el cante flamenco para la cofradía nos lo deja el asombro del escultor Antonio Illanes cuando fue a ver a José Rico Cejudo en octubre de 1939, solo unos días antes de su muerte, y lo encontró postrado en su cama. Allí reparó que tenía un libro entre las manos: *Arte y artistas flamencos*, de Fernando el de Triana. Aquel libro junto a él en sus últimos momentos, y su última conversación, se grabaron en la memoria del escultor con la precisión de un cincel: “—Esto se acaba querido Illanes—, me dijo con tristeza”<sup>24</sup>. ❌

<sup>23</sup> AHA Libro tercero de actas. Cabildo general celebrado el 14 de diciembre de 1913, f. 213r.

<sup>24</sup> ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.