

“DIOS A SU IMAGEN Y SEMEJANZA”: ARTE, SIMBOLISMO Y VIDA EN LA IMAGINERÍA PROCESIONAL

Carlos Enrique Navarro Rico, Universidad de Valencia

RESUMEN

La imagería procesional alcanza su apogeo durante el Barroco, aunque cabe matizar la influencia que, sobre esta realidad, se ha atribuido tradicionalmente a los escuetos preceptos emanados del Concilio de Trento. Las imágenes protagonizan importantes rituales de religiosidad popular, tornándose en referente de éstos y en símbolos representativos del grupo en que se encuentran. Se presenta aquí este proceso de simbolización a través de diferentes textos, dirigiendo la atención al contexto antropocéntrico del pueblo andaluz y especialmente el sevillano, donde estas esculturas se humanizan al máximo, atribuyéndoseles existencia y necesidades humanas. Concluimos con algunas pinceladas sobre las consecuencias que estos procesos pueden tener en la conservación de estas obras de arte.

PALABRAS CLAVE

Imagería procesional, Escultura, Ritual, Religiosidad popular, Semana Santa, Andalucía.

ABSTRACT

The processional imagery reaches its peak during the Baroque, although it should clarify the influence that has traditionally been attributed to the precepts of the Council of Trent. Images are protagonists of important rituals of popular piety, and become symbols of these rituals and social groups. This paper develops, with the aid of different texts, this process of symbolization, paying attention to the Andalusian and sevilian contexts, where these sculptures are seen as human. We conclude with some considerations about the consequences of these processes in these artworks.

KEYWORDS

Processional imagery, Sculpture, Ritual, Popular piety, Holy Week, Andalusia.

“La imagen ‘sale’ —es la palabra ritual— y todo cambia. Ella renuncia, efectivamente, al claroscuro y al misterio de los santuarios y exige otras manifestaciones de fervor, al margen de la posternación y del murmullo de las plegarias. Lo que Ella quiere es emocionar a la multitud”.

Joseph Peyré (1953)¹.

A PESAR DE TRENTO

En la sesión conclusiva del de sobra conocido Concilio de Trento (1545-1563), concebido para desarrollar *“un programa de lucha contra la Reforma [protestante]”*², los obispos allí presentes abordaron la espinosa cuestión de las representaciones sagradas. Sobre éstas el protestantismo presentaba una actitud hostil, por su encendida adhesión a la Escritura pero también como una respuesta más a los abusos que la Iglesia había cometido en la veneración de reliquias e imágenes.

Ya fuera por simple reafirmación de la tradición católica, o por real convencimiento de sus virtudes, el Concilio defendió que *“se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración”*³. Los ataques protestantes al culto a las imágenes habrían justificado una nueva y extensa defensa de la legitimidad de las mismas que no obstante no se produjo, dada la superficialidad y premura con que se desarrolló esta última sesión, pues los padres conciliares deseaban concluir de una vez por todas con esta larga e intermitente asamblea⁴. Por ello, el texto elude divagaciones y remite directamente a la refinada doctrina emanada del II concilio de Nicea (787) donde fueron ratificadas las enseñanzas de san Juan Damasceno (675-749) sobre la imagen sagrada, que según él debía ser

¹ PEYRÉ, J. *La Pasión según Sevilla*. Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1989, p. 32.

² TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M. “Revisión historiográfica del Concilio de Trento”, *Pedralbes: Revista d’historia moderna*, nº 30, 2010, p. 129.

³ LÓPEZ DE AYALA, I. (trad.). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indar, 1847, p. 330.

⁴ TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M. “Revisión historiográfica...”, op. cit., pp. 183-190.

venerada al constituir, junto con la Escritura, dos expresiones complementarias de la Palabra⁵.

Con todo, el precepto enuncia que “*por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe*”⁶. Se reconoce así el valor pedagógico de la imagen sacra, pero “*se discute su valor misterico, y afirma explícitamente que la imagen sacra no es habitada por ninguna virtud, y por tanto está privada de cualquier relación espiritual con su prototipo*”⁷, al considerar que se deben venerar “*no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto (...) sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas*”⁸.

La aplicación de los nuevos postulados tridentinos y su desarrollo práctico en las diferentes diócesis católicas hubo de pasar, en muchos casos, por la celebración de sínodos y asambleas regionales, en los cuales la problemática sobre las representaciones sagradas también llegó a tener cierto protagonismo. Es el caso, por ejemplo, del concilio provincial de México de 1585, que hace explícita la preferencia latente en Trento por la pintura sobre “*otras copias*”, al enunciar que “*más valen las imágenes pintadas*” sobre las esculpidas, y “*si fuesen estatuas, no haya necesidad de vestir las*”, es decir, sean de talla completa⁹. Todo porque la costumbre de vestir las esculturas sagradas rompía, cuando se utilizaban “*trajes lascivos y deshonestos*”¹⁰, con las normas del decoro¹¹, que se basaban en la adecuación de las representaciones sacras a la dignidad y la santidad de los prototipos y sobre las que habían teorizado

⁵ BENITO GOERLICH, D. “Imágenes para la reforma del arzobispo Juan de Ribera”, en: CALLADO ESTELA, E. (ed.). *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012, p. 630.

⁶ LÓPEZ DE AYALA, I. *El Sacrosanto y Ecuménico...*, op. cit., pp. 330-331.

⁷ BENITO GOERLICH, D. “Imágenes para la reforma...”, op. cit., p. 629.

⁸ LÓPEZ DE AYALA, I. *El Sacrosanto y Ecuménico...*, op. cit., pp. 330.

⁹ TEJADA Y RAMIRO, J. (ed.). *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Tomo V. Madrid, Imprenta de Pedro Montero, 1863, p. 613.

¹⁰ Del sínodo de Valencia de 1565-1566. *Ibidem*, p. 308.

¹¹ Véase al respecto GONZÁLEZ GARCÍA, J.L. “Retórica del decoro y censura de las imágenes en el Barroco temprano español”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 32 (2014), pp. 47-61; o WEBSTER, S. “Shameless Beauty and Worldly Splendor: On the Spanish Practice of Adorning the Virgin.”, en: Thunø, E. y Wolf, G. (eds.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*. Roma, L’Erma di Bretschneider, 2004, pp. 249-273.

personajes como san Carlos Borromeo en sus *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577)¹².

Esta inclinación por lo pictórico, por los motivos que fuere, enlaza con la realidad artística, práctica y teórica, de aquellos momentos. Los escultores fueron los menos valorados de entre aquellos que participaban de las artes mayores, y no se inquietaron por plantear sus problemas y soluciones en forma de tratado, de modo que debieron seguir los caminos que arquitectos y pintores abrían¹³. En este sentido, es elocuente que Francisco Pacheco, en su apasionada defensa de la primacía de la pintura afirmara que ésta “*se ve más declarada i favorecida*”, “*en las sentencias que se traen en favor de las imágenes sagradas, así de santos antiguos, como de concilios*”¹⁴.

A pesar de todo ello, lejos de disminuir su presencia en los templos, la plástica tridimensional, en relieve y en bulto redondo, se multiplicó en los retablos, que conocieron a finales del siglo XVI y lo largo del XVII un desarrollo espectacular. Este auge de lo escultórico habría animado a las cofradías a encargar a escultores de renombre nuevas imágenes titulares para sus acostumbrados cultos y procesiones, sustituyendo quizá a otras anteriores de menor entidad o calidad, realizadas con pasta de madera o papelón. Es en esta imaginería destinada a la función procesional, de temática predominantemente pasional, donde “*la emancipación de la escultura de su marco arquitectónico alcanza su máxima expresión*”, constituyendo “*un género no exclusivo pero sí genuinamente hispánico*”¹⁵. Estas esculturas sagradas se entronizan para salir a la calle en andas y pasos, en los cuales pueden encontrarse solas o acompañadas de otras figuras secundarias, componiendo una escena concreta de la Pasión¹⁶.

A diferencia de la pintura, la escultura del siglo XVII tuvo, como ya hemos comentado, grandes lagunas teóricas que imposibilitan conocer de primera mano, entre otras muchas cuestiones, cuáles eran los problemas y las soluciones que se derivaban de la composición de las imágenes religiosas y los pasos procesionales.

¹² BORROMEI, C. *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Milán, 1577 [Consultado: 11/02/2016], p. 42-43. -<http://www.memofonte.it/trattati/carlo-borromeo-1538-1584.html>-.

¹³ BUSTAMANTE GARCÍA, A. *El siglo XVII: clasicismo y barroco*. Madrid, Sílex, 1993, p. 94.

¹⁴ PACHECO, F. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p. 60.

¹⁵ RODA PEÑA, J. “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”, en: GILA MEDINA, L. (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 154.

¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.

Una de las primeras cuestiones a las que deberían ajustarse los escultores en la creación de imágenes era la de la validez del desnudo. La noción artística entró en pugna aquí con el ya mencionado concepto de decoro, por el que discurrían unos valores que hicieron que el tema del cuerpo humano superara el campo artístico y se planteara en una escala teológica y moral¹⁷. Esto provocó que el desnudo quedara muy restringido, prácticamente limitado en la escultura a Cristo, los ladrones y algunos santos, convirtiéndose éstos en pretextos para desarrollar verdaderos ensayos anatómicos¹⁸.

Por otro lado, durante el Barroco se plantea seriamente la polémica de la representación de la naturaleza de manera contingente y fenoménica. La tratadística española, que reconoce que el arte tiene por objeto imitar a la naturaleza, se opuso no obstante al exceso de naturalismo, acusándolo en algunos casos, como el de Vicente Carducho (1576/78-1638), de falta de decoro y carente de ciencia, concluyendo que la pintura del natural es pura imitación mecánica, sin existir en ella ninguna acción intelectual, y que por tanto es necesaria una elaboración metódica y científica de las obras¹⁹. Ello se tradujo en la plástica tridimensional en el tratamiento de los temas sagrados con un idealismo heroico de profundas raíces clásicas, que no obstante fue evolucionando a lo largo del XVII hacia un realismo de evidente aporte naturalista que no abandonaba cierto clasicismo²⁰.

Con la imagería procesional nos encontramos un arte dedicado a la representación de la muerte, donde tortura, sangre, llagas y dolor constituyen elementos de primer orden. Éstos, apriorísticamente, podrían resultar antiestéticos, pero incluidos en la imagería desarrollan un papel fundamental en la conmoción del espectador, que no podía quedar impasible ante la contemplación de los horrores que sufrió Cristo: estas esculturas “*must not simply represent: it must at once invoke, evoke and provoke*”²¹. Sin embargo, el artista no podía desposeer a Jesús de su divinidad, por lo que debía saber combinar con acierto y decoro la doble naturaleza, humana y

¹⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A. *El siglo XVII...*, op. cit., pp. 30-31.

¹⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “Del ideal atlético al ideal heroico: algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, en: GONZÁLEZ-ROMÁN, C. (ed.). *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Madrid, Abada, 2014, p. 121.

¹⁹ BUSTAMANTE GARCÍA, A. *El siglo XVII...*, op. cit., pp. 31-32. CRUZADA VILLAAMIL, D.G. (ed.). *Diálogos de la pintura por Vicente Carducho*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “Del ideal atlético...” , op. cit., p. 113.

²¹ WEBSTER, S. “Sacred Altars, Sacred Streets: The Sculpture of Penitential Confraternities in Early Modern Seville”. *Journal of Ritual Studies*, vol. 6, 1992, p. 159.

divina, de Jesús, lo cual requería la extrema habilidad de saber conjugar el agotamiento y el martirio físico con la actitud propia de un Dios. Magnífico ejemplo de ello se encuentra en el sevillano *Jesús del Gran Poder*, obra de Juan de Mesa en 1620, que sostiene el infinito peso de la Pasión y por ende de la Redención del Hombre, simbolizado en la cruz, con patética expresión pero arrebatadora majestad, dada su poderosa e imposible zancada. (Fig. 1)

Por otro lado, la composición de los conjuntos de figuras procesionales, denominados comúnmente pasos de misterio, supondría —y supone aun hoy— un auténtico quebradero de cabeza para los escultores. Habían de conseguir una buena composición del conjunto, valorable desde todos los ángulos por su carácter procesional²², en la que además Cristo no podía perder protagonismo, de modo que las figuras secundarias se habrían de ir articulando a través de interacciones, gestos y expresiones tanto con la estatua principal como también entre sí. Ello obligaba a un elevado nivel de elaboración escénica que recuerda a cuidadas representaciones teatrales, como ocurre con el paso del *Descendimiento* realizado por Gregorio Fernández en 1623 para la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid.

Se ha afirmado de múltiples maneras que en el Barroco *“la iglesia posconciliar arranca las imágenes de culto del sosiego de los templos (...) y las lanza a la vorágine de la calle, para ejercer allí su peculiar docencia, en contacto con el pueblo”*²³. No fue así del todo y por eso caben matices, puesto que ya hemos comentado las reservas mostradas hacia lo escultórico, y que los más interesados en hacer que las imágenes pisaran la calle eran los miembros de hermandades y cofradías, instituciones derivadas de una religiosidad, la popular, que se desarrollaba y aun lo hace casi al margen de la oficialidad eclesial. (Fig. 2)

²² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca...*, op. cit., p. 32.

²³ HERNÁNDEZ, J. *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, p. 25.

EL VALOR DEL SÍMBOLO

La religiosidad popular se define por ser una manifestación cultural en la que los individuos dirigen, sin mediación clerical, una serie de rituales públicos o privados hacia unos poderes sobrenaturales, con el fin de obtener la satisfacción de sus más elementales y urgentes necesidades. Se trata, por tanto, de una conducta muy vitalista y en la cual se hace uso de un sentido muy pragmático y utilitarista de las creencias²⁴. El dominio de esta religiosidad no se halla, en la reflexión de la doctrina o el dogma, sino en la experiencia de ceremonias y ritos, desarrollados en un ambiente lúdico y festivo en el que es característico el acercamiento y la familiaridad con lo divino a través de las representaciones sagradas²⁵, y donde la retórica subyacente *“utiliza todos los recursos posibles de la apariencia para hacer aprehensible la sacralidad en el medio tangible”*²⁶. Las imágenes, puesto que encarnan la realidad sobrenatural y divina hacia la que se dirigen los rituales de religiosidad popular, se convierten en sus referentes simbólicos principales alrededor de los cuales se reúne el grupo social.

Los símbolos —mitos, creencias, representaciones...— son obras de la cultura que están provistas de un gran valor para las sociedades. Constituyen, en primer término, una parte imprescindible de la cosmovisión de los individuos, de su manera de entender e interpretar el mundo. Así, además, actúan como condensadores del grupo que los comparte. Por estos dos motivos las realidades simbólicas son absolutamente necesarias para la reproducción social de las diferentes comunidades, y por ello las ritualizan y celebran, adquiriendo un carácter sagrado y trascendente, ya no en lo religioso —que quizá también—, sino en lo social. La lógica consecuencia de este proceso es el profundo respeto e inviolabilidad que se pretende para los

²⁴ RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Religión y fiesta*. Sevilla, Signatura, 2000, pp. 31-37.

²⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. “Iglesia institucional y religiosidad popular en la España Barroca”, en: VV.AA. *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada, Universidad de Granada, 1990, p. 10.

²⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. “Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir. El caso de Murcia”, en: *Congreso internacional Imagen Apariencia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009 [Consultado: 11-02-2016], p. 4. -
<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2181/2121->

símbolos²⁷, y la hipersensibilidad que se desarrolla hacia los posibles “ataques” que pueda sufrir²⁸.

A nivel general, pero especialmente en el ámbito andaluz, las hermandades cumplen un importante papel social, en tanto que se erigen en espacios de sociabilidad e integración simbólica, motivadas por el nexo común que suponen sus imágenes titulares. Éstas son, a priori, signos de la divinidad, meras representaciones de Cristo, la Virgen o los santos. Pero alrededor de ellas el individuo se siente parte y se identifica con una comunidad con la que comparte otros símbolos y sentimientos, aunque no necesariamente creencias. Es por este motivo que esta integración emblemática desborda la significación estrictamente religiosa, de modo que un individuo puede sentirse vinculado al grupo y sus imágenes aun siendo agnóstico o ateo; o un creyente puede sentir una profunda devoción hacia los titulares de su hermandad, pero presentar hostilidad hacia los de otras. Al tiempo, pueden superarse también los límites del colectivo primigenio, la cofradía, de modo que entidades mayores como una parroquia, un barrio o un pueblo pueden sentirse identificadas con una misma imagen²⁹. Cuando la *Esperanza de Triana* abandona la calle Pureza —su calle, donde reside en su capilla— en la madrugada del Viernes Santo, el público asiste a un espectáculo emocionalmente abierto y exuberante donde los trianeros, enfervorizados, despiden a su vecina entre aplausos, lluvias de pétalos y vivas a la *Reina de Triana*, que terminan reduciéndose al propio barrio (“¡Viva Triana!”), aun sin ser ésta la única de las hermandades o vírgenes del arrabal. En resumen, “the titular sculptures of individual confraternities thus became the crystallized symbols of communal identity”³⁰. Y por ello, llegar con la cofradía y las imágenes del barrio al centro, y así tomar la parte más representativa de la ciudad protagonizando por unos momentos la Semana Santa, supone reafirmar el “derecho a la ciudad” de estos colectivos procedentes de la periferia³¹.

²⁷ PRAT, J. “Aspectos simbólicos de las fiestas”, en: VELASCO, H. (ed.). *Tiempo de fiesta*. Madrid, Tres-catorce-dieciséiete, 1982, p. 159.

²⁸ Sobre las consecuencias en lo artístico y estético de esta “hipersensibilidad” y también de la propia ritualidad “neobarroca”, véase NAVARRO RICO, C.E. “A joy for ever: ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla”, en: BERNABÉ, I. y CAÑESTRO, A. (coords.). *Arte y Semana Santa* [publicación en prensa].

²⁹ MORENO, I. *Las hermandades andaluzas*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 40-43.

³⁰ WEBSTER, S. “Sacred Altars...”, op. cit., p. 170.

³¹ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla, Instituto de Cultura y las Artes, 2006, p. 20.

Desde esta perspectiva, en la cual las imágenes suponen un símbolo para los grupos sociales que las tienen como suyas, se explica la pervivencia de los rituales que las celebran en el contexto de una sociedad tan secularizada como la actual.

Una realidad muy ilustrativa del nivel de identificación que pueden generar los individuos respecto de los iconos religiosos es la práctica, común entre los cofrades, de sustituir su foto identificativa (“de perfil”) en sus redes sociales por otra en la que ya no aparecen ellos mismos, sino el rostro de sus imágenes de referencia. En una sociedad en la que el espacio público se redefine y se virtualiza, el individuo elige ser identificado por sus amigos virtuales a través de su simbólica devoción.

VIVAS A NUESTRA SEMEJANZA

Los iconos religiosos en torno a los cuales se celebra el ritual festivo adquieren dos dimensiones fundamentales, y *“que no dimanen directamente de su significación religiosa. Una de estas dimensiones se produce mediante un proceso de abstracción y profundización simbólica”*, por la cual las imágenes devienen en símbolos del grupo como ya hemos visto; mientras que la segunda deriva de *“un proceso de concreción y antropomorfismo”*³² que analizaremos a continuación.

Como se ha señalado, las esculturas sagradas encarnan la realidad sobrenatural y la hacen visible y tangible para las personas. No obstante, esto altera en no pocas ocasiones su estatus sacro, en favor de un carácter más humano manifestado de manera ejemplar en la costumbre de vestir las³³. Asimismo, por medio de la apariencia profana conseguida con la vestimenta, *“la identidad del suceso o rito religiosos quedará legitimado como suceso verídico”*³⁴. Algo similar ocurre con la posibilidad de que las imágenes se articulasen y tuvieran movimiento, lo cual *“sabiamente utilizado, viene a suponer ante los ojos de los fieles el poder divino materializado,*

³² MORENO NAVARRO, I. “Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía”, en: VV.AA. *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada, Universidad de Granada, 1990, p. 93.

³³ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. “Apariencia y atuendo...”, op. cit., p. 1.

³⁴ *Ibidem*, p. 2.

dando lugar a una identificación imagen-divinidad mucho mayor”³⁵. Ceremonias del Descendimiento de crucificados articulados, como la que se celebra en Aranda de Duero (Burgos) cada Viernes Santo³⁶; o imágenes de Cristo portando la cruz que bendicen con la mano derecha, como la existente en Elda (Alicante)³⁷, son muestras de este afán por hacer verídica y tangente la presencia divina, simulada mediante estas imágenes tridimensionales. No obstante, el vestir las esculturas o dotarlas de movimiento contribuye no sólo a dar veracidad a la presencia de lo sagrado, sino que también actúa en un sentido casi opuesto, humanizando profundamente estos iconos.

El proceso de humanización llega a su máxima expresión en la sociedad andaluza, por dos razones que no pueden escapar a nuestro análisis. La primera está muy relacionada con la simbolización de los iconos descrita anteriormente, y que cobra una especial singularidad en el contexto del sur peninsular. Y es que además de constituir emblemas religiosos e identitarios, el Cristo torturado y la Virgen dolorosa representan unos hechos humanos de sufrimiento y humillación en los cuales se *“ve expresada simbólicamente su propia experiencia de pueblo marginado y oprimido”*. Por eso, *“muchas saetas dedicadas a los Cristos (...) son cantes de consuelo que se dirige a sí mismo, simbólicamente, el propio pueblo”*³⁸. Ya en 1934, Núñez de Herrera comprendía que la exaltación del sufrimiento de Cristo suponía la exaltación del propio colectivo: (Fig. 3)

*“[Cristo] padeció persecución por la justicia y ahora un pueblo, entre el zumo de su pena, le reconstruye y le rehabilita. Y en él su drama antiguo de cadenas y horizontes. (...); Gloria a este Dios por nuestro y porque fue desgraciado!”*³⁹.

³⁵ CORNEJO VEGA, F. “La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones”. *Laboratorio de arte*, nº 9, 1996, p. 241.

³⁶ LÓPEZ VILABOA, M. “La ceremonia del descendimiento”. *Diario de Burgos*, 13-4-2014 [Consultado: 11/02/2016]. -<http://www.diariodeburgos.es/noticia/Z72D43090-B151-5542-A899ED0E4DF3C6B4/20140413/ceremonia/descendimiento->

³⁷ ORTEGA, M. “La plaza del Zapatero de Elda presencia el encuentro entre la Santa Verónica y el Nazareno entre cientos de eldenses”. *Valle de Elda*, 1-5-2015 [Consultado: 11/02/2016]. -<https://valledeelda.com/noticias/483-la-plaza-del-zapatero-de-elda-presencia-el-encuentro-entre-la-santa-veronica-y-el-nazareno-entre-cientos-de-eldenses.html>

³⁸ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., p. 299.

³⁹ NÚÑEZ DE HERRERA, A. *Teoría y realidad de la Semana Santa*. Sevilla, Espuela de Plata, 2006, pp. 144-145.

En su novela *La rueda de fuego*, Aquilino Duque muestra el extremo de esta identificación colectiva con las imágenes al narrar la entrada de la cofradía de los Gitanos, de Sevilla, en un momento pretérito. *Nuestro Padre Jesús de la Salud*, “el pobre Manuel”, llega bajo el sol del mediodía para recogerse en la parroquia de san Román, y lo hace como un gitano más, “*rendido y vacilante de cargar con la cruz toda la noche*”; escoltado, por si fuera poco, por “*dos sayones de la Guardia Civil el infeliz, como un ladrón de caballerías, pobrecito él*”⁴⁰, tal y como muchos gitanos han podido llegar a sus casas tras madrugadas enteras fuera de ellas. Poco después llega la Virgen, y:

*“Llenó la Señora Angustias la plaza de luz (...) y ya embocaba la ojiva de la entrada cuando el saetero del balcón de la esquina le disparó todavía una última vez desesperada: ‘... porque tú tienes bastante, / con tus hijos los gitanos!’. La palabra gitanos levantó otra oleada de voces enronquecidas; la raza antigua y oscura se reconocía distinguida por la Madre e incorporada por derecho propio a la liturgia”*⁴¹.

La segunda razón que explica la máxima humanización de las representaciones de Cristo y la Virgen es el fuerte antropocentrismo que caracteriza a la cultura andaluza, “*que tiende a situar, en cualquier interacción social, las relaciones humanas personalizadas en muy primer término, por encima de los contenidos concretos de los roles de cada actor social*”⁴². Esta orientación antropocéntrica “*humaniza lo divino, lo sobrenatural, a través de su búsqueda y representación por medio de lo humano idealizado*”⁴³. Núñez de Herrera, de nuevo, llevó a la literatura esta máxima, al describir la salida en la madrugada del Viernes Santo del icónico *Jesús del Gran Poder*, que “*aun lleva (...) sobre sí las briznas de la carpintería de José y el dolor antiguo de los proletarios*”⁴⁴:

⁴⁰ DUQUE, A. *La rueda de fuego*. Sevilla, RD Editores, 2005, p. 203.

⁴¹ *Ibidem*, p. 206.

⁴² MORENO NAVARRO, I. “La identidad andaluza en el marco del Estado español, la Unión Europea y la globalización”, en: MORENO NAVARRO, I. (coord.). *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, pp. 254-255.

⁴³ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., p. 295.

⁴⁴ NÚÑEZ DE HERRERA, A. *Teoría y realidad...*, op. cit., p. 97.

“A las dos en punto de la madrugada aparece ese hombre recio y triste. (...) Y entonces, al filo de la saeta, se resume y descarga el ansia de la noche: ‘Jesús mío del Gran Poder / Divina y buena persona...’”⁴⁵.

Para Peyré, la misión de las imágenes sevillanas no es otra que *“la de confirmar a la vitalidad de la calle la humanidad del Hijo de Dios”*, y así hacer visible *“su poder de perdón y, si es necesario, de conversión”* al pueblo. Por ello, afirma retóricamente que:

“esto es lo que justifica el aspecto humano de estas imágenes llamadas a afrontar la dura jornada del asfalto y la piedra, del contacto de los hombres. Para resistir el rumor de las calles, su polvo y su sudor, a las hirientes lanzas de sol que despide sus rayos por el Guadalquivir, ¿no sería necesario que los Cristos fuesen de carne y sangre, como Aquel que subía con esfuerzo al Monte de los Olivos?”⁴⁶.

El pueblo andaluz se siente así reconocido y dignificado en las imágenes de Cristo y su Madre, a los cuales contempla como congéneres y con los que establece relaciones personalizadas e íntimas:

“Y mejor quiere que adora la gente a sus imágenes. Cariño desinteresado y verdadero sin mezcla de mal alguno. (...) Más que confiar en los Dioses la gente lo que tiene es confianza en ellos. (...) Dios viene a ser aquí lo que será en efecto. La suprema simpatía. Nada menos”⁴⁷.

La articulación de la religiosidad popular hace el resto, pues hay un importante pragmatismo, manifestado en la necesidad de que exista reciprocidad, que se ha de materializar en que el individuo obtenga una respuesta satisfactoria a esa confianza

⁴⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁶ PEYRÉ, J. *La Pasión...*, op. cit., p. 32.

⁴⁷ NÚÑEZ DE HERRERA, A. *Teoría y realidad...*, op. cit., pp. 115-116.

depositada. Aunque en un plano más abstracto, el periodista Antonio García Barbeito expresaba esta idea al escribir que:

“Cuando el silencio divino / he sentido alguna vez, / me dio miedo la mudez / que de Dios mismo me vino. / Pero en el mismo camino, / para que considerara, / le dije a mi Dios: “Repara, / Señor, ¿de Ti qué sería / si me llamaras un día / y yo no te contestara?”⁴⁸.

Las imágenes, por tanto, constituyen para el grupo *“sujetos de devoción personalizados (...) que no son equivalentes a ninguna otra imagen de María o de Cristo que no sean ellos mismos, porque tienen existencia individual, propia”⁴⁹*. Esto hace que precisen de especiales atenciones y que cuenten con absoluta normalidad de un rico ajuar, que custodia el reducido grupo de personas que asiste a los cambios de ropa de las imágenes. O también que, entre los múltiples cultos que se le dedican a lo largo del año, destaquen los besamanos y besapiés, donde el contacto físico tiene además una profunda carga emocional. El nivel de proximidad e intimidad en estos casos, en los que se trata a la imagen como si de una persona se tratase, es máximo; pero, por otro lado, las lujosas prendas que viste la sitúan en un nivel superior⁵⁰.

Anteriormente citábamos ejemplos en los que los diferentes miembros de las imágenes estaban articulados para realizar movimientos simbólicos, como bendecir, lo cual acentuaba la sensación de vida y suponía una manifestación tangible de la divinidad. En el área andaluza y allí donde se ha irradiado su influencia se mantiene vigente hasta hoy la costumbre de articular las esculturas sacras, pero con un importante cambio funcional: ya no “actúan” en presencia de la multitud, sino que su potencialidad de movimientos es utilizada para recrear sutilmente las cualidades de lo humano, pues a través de los cambios de ropa o de las diferentes posturas en

⁴⁸ GARCÍA BARBEITO, A. *Pregón de la Semana Santa de Sevilla, 2010*. Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 2010 [Consultado: 11/02/2016], pp. 39-40. - <http://www.semana-santa.org/pregon/pregon-semana-santa-2010.pdf>.

⁴⁹ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., pp. 45-46.

⁵⁰ PEREIRA, D. “Devotional dressed sculptures of the Virgin: decorum and intimacy issues”, en: GARCÍA MAHÍQUES, R. y DOMÉNECH GARCÍA, S. *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia, Universitat de València, 2015, p. 344.

que se muestra —la posición habitual, la de besamanos...—, el devoto percibe la vida de la imagen⁵¹.

En Andalucía, además, ha sido siempre habitual que las imágenes salgan en procesión movidas por la fuerza del hombre, ya sea sobre sus hombros o sobre su cerviz. En otros muchos lugares, la conducción sobre ruedas es suficiente, dado que el discurrir de los pasos cumple una función rememorativa y simbólica, y poco más. Pero en este contexto, las imágenes de Cristo deben parecer andar y sus túnicas agitarse con el viento, aportando verosimilitud a la representación; mientras que las de la Virgen, entronizadas en los fastuosos altares que suponen los pasos de palio, se mecen, y hasta parecen bailar y *ronear* al compás de las marchas procesionales⁵².

El andaluz entabla con las imágenes, a través de todo este tratamiento humanizado y sensual, arraigado en lo sensitivo e identitario, una relación devocional profundamente emocional. De nuevo, ve reflejados en los hechos de la Pasión su propia experiencia familiar:

*“Al ver pasar a la Virgen detrás de su Hijo crucificado, cada espectador imagina su duelo y lo atribuye a su propia madre. El drama de la madre y el hijo inspira en la calle el drama entero de la Pasión”*⁵³.

Y entonces, los Cristos se corresponden con la figura del padre humano, y en consecuencia con ellos se establece una relación de cariño y distanciamiento respetuoso —no es casualidad que una de las nominaciones más extendidas sea la de *Nuestro Padre Jesús*—; mientras que con las Vírgenes, que encarnan los papeles idealizados de la madre o de la mujer perfecta, hay una familiaridad superlativa⁵⁴. Dolores Gelo, una limpiadora retirada residente en Albaida del Aljarafe (Sevilla), era entrevistada en 2013 por un reportero del *New York Times* que no comprendía por qué había donado 14000 euros para la realización de una saya bordada en oro para su

⁵¹ CORNEJO VEGA, F. “La escultura animada...”, op. cit., p. 243.

⁵² MORENO NAVARRO, I. “Niveles de significación...”, op. cit., p. 94.

⁵³ PEYRÉ, J. *La Pasión...*, op. cit., p. 36.

⁵⁴ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., p. 296.

Virgen. Ella respondía que lo hacía con gusto porque “*I consider the Virgin to be like my mother*”⁵⁵.

“*El común de los andaluces*”, afirma Rodríguez Becerra, “*busca en María su cercanía en los momentos difíciles*”, como “*un trasunto idealizado de la madre en la sociedad tradicional española*”⁵⁶. La identificación llega a su punto más elevado en el caso de las mujeres, y en especial de las madres, pues María deviene entonces una más de ellas: “*... cada una siente la llamada hacia ese mismo sufrimiento: ‘¡Yo soy como tú, María, / esposa y madre...!’*”⁵⁷.

No obstante, insistimos en que esta humanización total no deviene en la desacralización de la imagen o de la figura de la Virgen en sí, sino todo lo contrario: contribuye a la elevación de su figura, ya no sólo por ser la única criatura que ha superado la paradoja virginidad-maternidad⁵⁸, sino también porque es el ejemplo donde se subliman todas las virtudes humanas, tanto o más que en el propio Cristo. Tanto es así, que “*la diferencia entre la veneración, que según la teología oficial corresponde a la Virgen María, y la adoración que se debe sólo a Jesucristo-Dios, es una elaboración teórica no incorporada entre el común de los andaluces que encuentran en la Virgen, a la que realmente adoran, el destino principal y último de sus aspiraciones*”⁵⁹, y sus representaciones participan de las pulsiones y las esperanzas de la comunidad.

Se explica así que las imágenes de María reciban una especialísima atención y vayan entronizadas para su salida procesional en unos exuberantes pasos, bajo palio, donde se la destaca más como una reina que como una madre dolorosa, rodeada por toda una serie de riquísimos elementos, tanto permanentes (orfebrería, bordados...) como caducos (cera en abundancia, exornos florales cada vez más complejos...) ⁶⁰. El

⁵⁵ MINDER, R. “Easter gets an exception from Spanish austerity”. Nueva York, *New York Times*, 28-03-2013 [Consultado: 22/02/2016]. - http://www.nytimes.com/2013/03/29/world/europe/easter-gets-an-exemption-from-spanish-austerity.html?_r=0.

⁵⁶ RODRÍGUEZ BECERRA, S. “Las advocaciones marianas en Andalucía: reflexiones histórico-antropológicas”, en: CONTRERAS, J. et. al. *Pels camins de l’etnografia: un homenatge a Joan Prat*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2012, p. 35.

⁵⁷ PEYRÉ, J. *La Pasión...*, op. cit., p. 36.

⁵⁸ Haber sido preservada de esta paradoja y ser capaz de conciliar pureza y maternidad convierte a la Virgen en un personaje de especial significación en los pueblos agrícolas mediterráneos. Véase RODRÍGUEZ BECERRA, S. “Las advocaciones marianas...”, op. cit., pp. 35-36.

⁵⁹ RODRÍGUEZ BECERRA, S. “La Semana Santa de Andalucía: algo más que una manifestación religiosa” [Consultado: 12/02/2016], p. 237. - https://www.academia.edu/10197440/LA_SEMANA_SANTA_DE_ANDALUC%C3%8DA_AL_GO_M%C3%81S_QUE_UNA_MANIFESTACI%C3%93N_RELIGIOSA-

⁶⁰ MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., pp. 121-122.

paso de palio es así “la síntesis más refinada (...) de la estética y los sentimientos de la Semana Santa en Andalucía”⁶¹, porque constituye la expresión de su más profunda e invisible significación en estas tierras. Y ésta, según Moreno, no es otra que traducir y expresar simbólicamente el significado de la primavera: la renovación del triunfo de la vida —simbolizada en la Virgen y en la naturaleza que eclosiona en su trono— tras el paso la muerte —simbolizado en Cristo y en su sacrificio en pro de la redención del ser humano—⁶². (Fig. 4)

Por todo ello:

*“Por la Semana Santa de Sevilla cruza la muerte, más sin utilidad ni pragmatismo, bella y lejana, como un motivo plástico. La gente la ve pasar, pero sin miedo ni dolor. (...) La muerte no es aquí más que una obra de arte. Y... ¡alguna vez habría que decirlo! Un tema sensual. Semana de pasión, y no de muerte”*⁶³.

Que Cristo resucite el Domingo de Pascua, pues, poco importa, dado que el andaluz ya ha visto pasar la resurrección ante sus ojos a lo largo de toda la Semana: *“La pena cuajada en las imágenes sólo sirve para dar fondo y contraluz a esa alegría de triunfo de la Semana Santa”*⁶⁴.

Desde una perspectiva ortodoxa o que considere el hecho religioso católico como una mera articulación del dogma, el culto ofrecido a Cristo y sobre todo a la Virgen, y las profundas significaciones que tiene, resultan escandalosas y alcanzan el paganismo y la idolatría. No obstante, estas visiones son reduccionistas y están lejos de comprender el fenómeno festivo y cultural que lleva a las imágenes a lo alto de los pasos cuando la primavera se anuncia en los pueblos de Andalucía:

“Idolatría, dicen los que desprecian la Semana Santa. Pero no son ídolos de apariencia humana los que llevan sobre sus ‘pasos’, sino que existen y son tratados como nosotros.

⁶¹ RODRÍGUEZ BECERRA, S. “La Semana Santa de Andalucía...”, op. cit., p. 239.

⁶² MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa...*, op. cit., pp. 299-302.

⁶³ NÚÑEZ DE HERRERA, A. *Teoría y realidad...*, op. cit., pp. 86-87.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 145.

El hecho mismo del realismo en sus facciones, sus vestiduras, su movimiento de seres vivos debido al balanceo de las espaldas ocultas –los costaleros jadeantes-, les hacen emanar un calor y adquirir una vida que compromete al hombre tras sus huellas’⁶⁵.

Y si le compromete, es por la intensa relación personal, de reciprocidad, que con *su* Cristo y *su* Virgen entabla el individuo, en la cual la identificación de lo divino con lo humano en los planos colectivo e individual es absolutamente fundamental. Así lo expresaba Núñez de Herrera sobre el caso sevillano:

“Muy interesante y hasta muy confortable será sentirse hijos de Dios y herederos de su Gloria. Pero hay algo de más importancia: sentirse padres de Él y fautores de su espléndida presencia. (...) Los dioses de estos días los han hecho los sevillanos a propósito. (...) La ciudad hizo a Dios a su imagen y semejanza. La Trinidad sería ésta: Madre, Hijo y Espíritu sevillano’⁶⁶.

CONSERVANDO EL ARTE... Y LA VIDA

Estamos acostumbrados a que las obras de arte se exhiban en museos y galerías, lugares donde se presentan descontextualizadas respecto al que fue su lugar de exposición original, de manera que en la mayoría de las ocasiones ya no cumplen la función para la que fueron creadas. La fabulosa *Inmaculada Concepción* de G.B. Tiepolo que expone el Museo del Prado está ya lejos de mover la devoción de los fieles, aunque cientos de personas se recreen a diario en su contemplación. No obstante, la imaginería procesional se erige como una de las manifestaciones artísticas que a lo largo de los siglos ha conservado su función principal, la de ser expuesta al culto en la calle, derivando de ello toda la estructura simbólica y ritual que hasta ahora hemos intentado describir.

⁶⁵ PEYRÉ, J. *La Pasión...*, op. cit., p. 35.

⁶⁶ NÚÑEZ DE HERRERA, A. *Teoría y realidad...*, op. cit., p. 144.

Como hemos podido ver, las imágenes y pasos creados con esta función, parte fundamental del culto que reciben, se conciben teniendo en cuenta diversas consideraciones que las diferencian de otras obras expuestas de manera permanente y pasiva. De ahí la necesidad de destacar las diferentes implicaciones de la imaginería dedicada a este fin, y la importancia de su salida en procesión, pues *“es en este ambiente callejero, multitudinario y enfervorizado donde los pasos procesionales adquieren todo su significado y se aprecian todas sus dimensiones”*⁶⁷. Por tanto, desligar una de estas esculturas de esta actividad supone negar parte de su significación.

La salida procesional, no obstante, es cuestionada en algunas ocasiones por los perjuicios que puede ocasionar sobre la conservación de las esculturas⁶⁸. En primer lugar, porque son manipuladas y puestas en situaciones de riesgo con frecuencia para sus cultos y para subir a sus tronos. Dependiendo del lugar, éstos pueden salir a la calle de un modo u otro. Así, en una parte importante de la península predominan aquellos pasos que se mueven sobre ruedas o, si hablamos de una sola imagen, pueden utilizarse pequeñas y sencillas andas. Por el contrario, en Andalucía y otras zonas donde ha llegado su influencia las imágenes coronan espectaculares pasos o tronos, tallados en madera o repujados en plata, y que son portados gracias a la fuerza del hombre, ya sea sobre los hombros o la cerviz. En cualquiera de los casos, las esculturas se ven sometidas a toda una serie de movimientos, menores o mayores según el caso, pero que influyen en la estabilidad interna de la obra.

Los pasos que se mueven gracias a la fuerza de costaleros o portadores consiguen más empaque y apariencia de realidad que los que se mueven sobre ruedas; no obstante, sufren también mayores oscilaciones y vibraciones con cada movimiento. Especialmente fuerte es la sacudida que el impulso de los costaleros traslada a la madera con cada *levantá*. No hay que perder de vista tampoco la

⁶⁷ BUSTAMANTE, A. *El siglo XVII...*, op. cit., p. 108.

⁶⁸ No abundan los estudios que contemplen todos los factores que inciden sobre la conservación de las imágenes procesionales. Aun tratándose de un plan específico para una procesión vallisoletana, muchas de sus apreciaciones pueden trasladarse a un nivel general, de modo que hemos de destacar: ÁLVAREZ VICENTE, A. “Modelo de plan integral de conservación preventiva para el conjunto escultórico que integra la procesión general de la Sagrada Pasión del Redentor, de Valladolid”. Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2012 [Consultado: 22/02/2016]. - http://www.jcssva.org/almacen/Indexe_y_Desarrollo_PICP.pdf

incidencia sobre los anclajes de las imágenes de estos movimientos, que pueden contribuir a desgastar o incluso romper la madera a su alrededor.

Por otro lado, sea cual sea la fuerza motriz que mueve los pasos, las esculturas sufren los cambios de las condiciones ambientales. Así, la madera pasa de una temperatura en el interior del templo a una muy diferente en la calle, dependiendo de las horas del día en que la cofradía permanezca en procesión; las hay que incluso sufren durante horas la incidencia directa de la luz del sol, elevando su temperatura y sufriendo el efecto de los rayos ultravioleta. En relación con ello están las inclemencias meteorológicas, que pueden afectar gravemente a materiales higroscópicos como la madera. Las imágenes se ven expuestas a importantes cambios de humedad relativa o, en ocasiones, a la propia lluvia, que aparece en no pocas ocasiones en primavera, lo cual puede acarrearles graves problemas.

La conservación de las obras de arte se presupone mejor en los espacios museísticos. Precisamente muchas imágenes procesionales del ámbito castellano y levantino se encuentran en diferentes museos, como por ejemplo el Nacional de Escultura de Valladolid. La exposición museística, además, inserta a las obras en un discurso y las revaloriza como objetos artísticos. Sin embargo, con este tipo de exposición se renuncia en gran medida al fin para el que fue creado la imagen, que no es otro que el de recibir un culto religioso más bien continuado. De este modo, la escultura se descontextualiza y pierde su valor devocional, fundamental tanto en su origen como en su significado como obra de arte.

En el lado opuesto encontramos las cofradías andaluzas, que exponen en templos todas aquellas imágenes susceptibles de recibir culto, de modo que son accesibles a los feligreses que deseen acercarse a ellas. No podría ser de otro modo, una vez conocida la relación que establecen los fieles con sus imágenes, y que hace que éstas trasciendan su condición de objeto artístico para convertirse en referentes simbólicos y devocionales. Sin embargo, la exhibición cultural expone a estas esculturas a factores de degradación propios e irrenunciables de la función que cumplen las imágenes, como la desaparición de las policromías debido a besapiés y besamanos. En este sentido, algunas hermandades, como la de la *Esperanza Macarena* de Sevilla, están llevando a cabo una curiosa actuación de conservación. Al parecer, esta imagen no posee dos pares de manos, de modo que para evitar una mayor

degradación de sus ya desgastados dedos, antes o después de su besamanos anual le son reintegradas finas capas de preparación, que si bien vuelven a desaparecer tras las primeras jornadas de este culto, contribuyen a una mejor conservación del soporte original⁶⁹. En cualquier caso, es una costumbre extendida entre las hermandades que las lagunas producidas por efecto de las muestras de devoción no se reintegren durante las posibles restauraciones, lo cual muestra fidelidad para con la historia, usos y funciones de estas esculturas.

Precisamente en el contexto andaluz y su ámbito de influencia, el estrecho y personal vínculo que se establece con las imágenes y la susceptibilidad que los individuos suelen mostrar hacia cualquier cambio sobre ellas, hace que su restauración sea un asunto espinoso y polémico. Generalmente, las esculturas han sufrido repintes y poseen densas capas de suciedad, oscurecidas además por el humo de los cirios, y al eliminarlos el aspecto de morenez, o incluso ciertos rasgos que se sugerían por el ensombrecimiento de algunas zonas, desaparecen, lo cual puede resultar impactante para los devotos. Los divergentes comentarios vertidos en redes sociales sobre la reciente restauración de *María Santísima del Dulce Nombre*, de Sevilla, son buena muestra de ello. En cualquier caso, se hace necesario que los hermanos o devotos reciban una información amplia y precisa sobre el valor y las consecuencias de las labores de restauración, y que las juntas de gobierno actúen con responsabilidad, siendo conscientes de que poseen un patrimonio valiosísimo de una variada naturaleza histórica, artística y devocional.

⁶⁹ La Esperanza Macarena fue restaurada por Francisco Arquillo Torres y su equipo en 2012. Si bien en el informe publicado por la Hermandad en su anuario de 2012 no se menciona (ARQUILLO TORRES, F. “Conservar la devoción”. *Esperanza Nuestra*, nº 2, 2012, p. 66-67), noticias y declaraciones posteriores confirman esta ostensible actuación de conservación/restauración (“Arquillo vuelve a restaurarle, en secreto, las manos a la Macarena”. *Pasión en Sevilla* [Consultado: 22/02/2016]. -<http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/arquillo-vuelve-restaurarle-las-manos-la-macarena-70102-1424287013.html>-



Fig. 1. *Nuestro Padre Jesús del Gran Poder*. Juan de Mesa, 1620. Basílica del Gran Poder, Sevilla. Foto: Carlos E. Navarro [CEN].

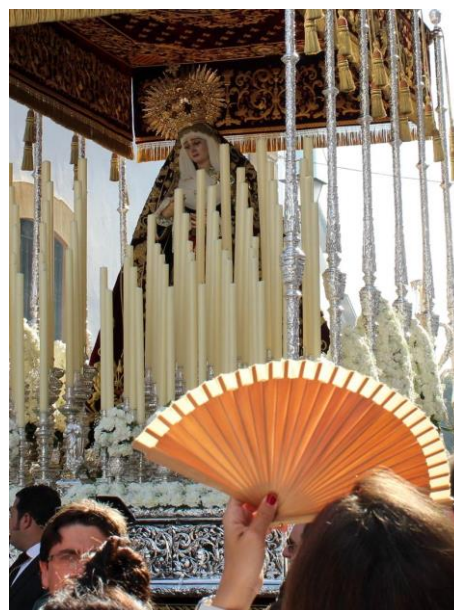


Fig. 2. *María Santísima de la Victoria*. Anónimo, siglo XVII. Capilla de la fábrica de tabacos, Sevilla. Foto: [CEN].



Fig. 2. *Nuestro Padre Jesús atado a la columna*. Francisco Buiza, 1974. Capilla de la fábrica de tabacos, Sevilla. Foto: [CEN].



Fig. 1. Detalle de un paso de palio. Foto: [CEN].