

EN TORNO A LA POSIBLE AUTORÍA ARTÍSTICA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROCÍO, PATRONA DE ALMONTE (HUELVA)

José GONZÁLEZ ISIDORO
Licenciado en Historia del Arte

Introducción

Hace unos años, concretamente en el verano de 2005, con motivo del inmediato traslado solemne de la Virgen del Rocío a la localidad de Almonte -el cual se repite cada siete años al iniciarse la segunda quincena de Agosto-, dimos forma definitiva al grueso de los contenidos que se expondrán a continuación, con la idea de atender una vieja demanda de varios amigos, conocedores de la hipótesis que -al menos desde los comienzos de la década anterior- veníamos concibiendo acerca de la hechura de tan venerada efigie de la Madre de Dios. Problemas ajenos a nuestra voluntad y a la de los referidos solicitantes impidieron entonces su pretendida publicación, circunstancia por la cual, ante la convocatoria del Congreso Internacional de Gibraltar, y con la intención de que fuese una de las Comunicaciones presentadas al mismo, volvieron a la carga mediante una política de hechos consumados, que evitase de ese modo cualquier tentativa por nuestra parte de desaprovechar la oportunidad ahora surgida.

Dicho lo cual, parece de justicia que, llegados a este punto, se nos permita ofrecerles la dedicatoria de tales páginas, pues sin su machacona persistencia y su actitud decidida, sabedores de la pertinaz desidia que nos caracteriza a la hora de dar salida a ciertos estudios e investigaciones -aún tratándose de eventos de similar magnitud al que por el momento se presentaba-, este artículo hubiera permanecido otra larga temporada de letargo en algún perdido cajón de escritorio, a la espera -en caso de no quedar anticuado- de que despuntase para él una particular primavera liberadora de tan prolongada hibernación. Vaya, por tanto, para ellos.

Morfología y estética

En consecuencia, y sin mayores preámbulos, entramos de lleno en el asunto que nos entretiene, tras aclarar que en esta ocasión no nos ocuparemos de las cuestiones iconográficas e iconológicas¹, bastante comunes en los trabajos firmados por quien suscribe, para, por el contrario, limitarnos a plantear la posible autoría del hermoso simulacro mariano en cuestión, uno de los que despiertan superior devoción no sólo en Andalucía, sino fuera de sus límites jurisdiccionales, según demuestran las numerosas Hermandades erigidas en insospechados lugares del planeta con el propósito de rendirle culto. Pero, como ese aspecto, relacionado con la famosa romería de Pentecostés, se

¹ GONZÁLEZ ISIDORO, 1998.

conoce sobradamente, no nos extenderemos al respecto, con la idea de plantear enseguida la situación actual del tema.

De ahí que comencemos indicando cómo a partir de mediados del Novecientos se rompió la unanimidad de pareceres establecida hasta entonces sobre la adscripción de la venerada imagen al siglo XV –la cual estaba refrendada por la leyenda relativa a su origen-, por lo que los estudiosos quedaron divididos, en lo sucesivo, en dos corrientes bien diferenciadas², pues mientras unos creen que tan soberano icono data del Doscientos, otros, por el contrario, se decantan por el mantenimiento de la primitiva tesis, es decir: hacia unas fechas muy posteriores, siempre dentro del ya aludido Cuatrocientos, aunque -eso sí- con diversas matizaciones cronológicas.

Entre los primeros se hallan Juan Infante Galán y su estela de seguidores, de los cuales destacan, en especial, el binomio formado por Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, quienes la estiman procedente de un acotado margen de tiempo, calculable en unos tres lustros aproximados -contados desde el año de 1270 al de 1284-, un período en el cual Alfonso X habría levantado la primitiva ermita marismeña en su coto de caza de Las Rocinas, justo cuando edificaba en el arrabal de Triana la Real Parroquia de Santa Ana³, en cuya Titular, sobre todo en lo tocante a los perfiles, encuentran notables concomitancias estéticas y estilísticas con respecto a los correspondientes de la Blanca Paloma.

Por su parte, entre los segundos se inscriben el famoso analista decimonónico José Alonso Morgado y el Doctor Hernández Díaz. Acerca del autor de *Sevilla Mariana*, cabe especificar que a fines del siglo XIX tuvo ocasión de contemplar a la Señora desprovista de todo el aderezo con el que habitualmente se muestra a las miradas de sus devotos, y que fue entonces, en función de lo apreciado, cuando se inclinó a encuadrarla en los albores de dicha centuria décimo quinta. En cambio, el profesor universitario, que no fue agraciado con semejante distinción, se decantó por situarla en sus postrimerías, en base a su análisis formal⁴.

Así las cosas y llegados a este punto, se impone constatar que el cuarto de dichos historiadores no ha sido el único en obtener tan enorme privilegio. Luego, en 1949, el reconocido pintor Santiago Martínez, designado por la Junta Diocesana del Tesoro Artístico, repitió la experiencia.

A ellos se sumó -en el último comedio de la pasada década de los noventa- el equipo técnico de José Rivero-Carrera, restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, durante el proceso de consolidación a que quedó sometida la escultura, al objeto de legarla con totales garantías a las generaciones futuras, una actuación llevada a cabo, precisamente, con cierto secretismo, encaminado –al parecer- a evitar alarmas innecesarias en los fieles.

² ÁLVAREZ GASTÓN, 1975: pp. 27-28; 1979: 14.

³ INFANTE GALÁN, 1957; 1966, y 1971: pp. 25-29.

⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1971: p. 27; 1980: p. 9

Lástima que, por consiguiente, no se hayan dado a conocer los pertinentes *Informes* de dicha intervención, ya que al aportar noticias de tipo técnico, siempre esclarecedoras, tendríamos -con total certeza- la luz necesaria para zanjar, de una vez por todas, muchas de las dudas e interrogantes que ahora nos planteamos, con lo cual se hubiesen evitado numerosos rumores en torno a lo acontecido, a menudo acompañados de presuntas filtraciones, a veces llenas de constantes inexactitudes e imprecisiones, frutos tangibles del ocultismo y la opacidad.

Por eso, ante semejante panorama, como cabe suponer, nosotros tampoco hemos podido analizar la mencionada escultura de María desprovista de las aludidas vestiduras, ni siquiera a través de simples fotografías, un soporte gráfico cuya materialidad suponemos, aunque de existir se encontrará a buen recaudo para evitar, por pretendidas cuestiones de decoro, un fácil acceso al mismo.

De ahí que en nuestro estudio hayamos partido de la pertinente información bibliográfica, la cual se ha complementado convenientemente con el rico juego de láminas, relativo al aspecto externo ostentado a diario por la efigie almonteña, al que cualquiera puede tener acceso por mil vías diferentes.

Con ese variado cúmulo de fuentes se han montado los principales argumentos de peso esgrimidos a la hora de dar cuerpo a la totalidad de las afirmaciones concatenadas que lo componen hasta alcanzar la conclusión final. Sin embargo, en honor a la verdad, por encima de los aludidos medios utilizados, nos ha bastado la sola contemplación detenida del rostro y manos de Nuestra Señora para identificarnos casi plenamente con la última de las opciones indicadas, pese al respeto y consideración que nos merecen tanto las opiniones contrarias, cuanto las personas que las respaldan.

Y es que si atendemos a la pura morfología de tales elementos anatomizados de la Reina de las Marismas, no hallamos los menores paralelismos ni con las efigies del Doscientos, ni incluso con las procedentes de los inicios del Trescientos, caso de Gracia -en Carmona-, del Valle -en Écija-, del Castillo -en Lebrija-, de Regla -en Chipiona- o de la Santa Ana *Triplex*, tan querida en Dos Hermanas, caracterizadas en conjunto por un evidente arcaísmo formal -sonrisa eginética, apertura total de los ojos, mirada frontal, esquemático tratamiento de pómulos y mejillas,...-, que contrasta notablemente con el minucioso modelado de la imagen almonteña, un juicio que extendemos incluso a aquellos otros simulacros fechados en momentos más avanzados de la última centuria antes citada, caso de la Hiniesta gloriosa⁵ -carbonizada en San Julián de Sevilla el ocho de Abril de 1932-, de la Merced jerezana, de la madonna entronizada del Museo Provincial de Huelva, de la llamada del Pajarito -en Cumbres de San Bartolomé-, de la primitiva Reina de los Ángeles⁶ -en Alájar-, o de la Virgen de los Milagros -en Palos de la Frontera-, también advocada de La Rábida, en base al nombre del monasterio franciscano donde se venera.

No en vano, el aludido parentesco de la Blanca Paloma con el expresado grupo trianero nos parece causado -en gran medida- por la restauración que Francisco de

⁵ HERNÁNDEZ y SANCHO: 1936.

⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1971: p. 21- l.

Ocampo realizó a la Abuela y a la Madre del Redentor en los inicios mismos del siglo XVII, porque si contemplamos los trazos de las facciones de ambas tallas alfonsíes, en realidad, éstos se aproximan antes a los patentes en cualquiera de los referidos iconos trecentistas de las localidades recién citadas, que a los definitorios de la Patrona de Almonte, porque, a semejanza de la Señora de los Milagros de El Puerto de Santa María⁷, las formas correspondientes a la Bienaventurada y su Santísima Hija tampoco distan -en demasía- de las visibles en sus inmediatos precedentes plásticos: las imágenes fernandinas⁸ de la Sede -en el Altar Mayor de la Patriarcal Basílica-, de las Batallas -en la Sacristía Mayor del propio templo-, de las Aguas -en la antigua Colegial del Salvador-, de la Merced -en el Convento de Madres Mercedarias de calle Guadalquivir-, o de los Reyes -venerada en la Capilla Real de la Catedral Metropolitana y en el Real Monasterio de San Clemente-, todas ellas en la Ciudad del Guadalquivir, a las cuales hemos de sumar los simulacros relativos a las vírgenes de la Torre -de nuevo en Cumbres de San Bartolomé-, y de Valme -en Dos Hermanas-, más los originales de las tituladas del Águila y de las Virtudes, destruidas respectivamente en La Nava, a las que podríamos añadir un largo etcétera⁹.

De ahí que a la vista de lo expuesto y llegados a este punto, con la finalidad de afinar aún más en nuestro juicio, acudamos a la descripción ofrecida por Alonso Morgado y por cuantas personas han logrado el privilegio de poder apreciar con minuciosidad la parte escultórica de la Reina de las Marismas oculta tras los ricos trajes de corte -con los que es revestida al gusto de los Austrias-, dada la suma expresividad de sus palabras, en las cuales se manifiesta con claridad un dato del máximo interés: el cuello y los hombros de la imagen actual asientan encima de la cabeza de la antigua talla.

Pero no queda ahí la cosa, porque también añaden que presenta la cara amputada¹⁰, igual que la figura del Divino Niño, el cual estuvo -de acuerdo con la costumbre- sobre el brazo izquierdo de su Madre; que Ésta se encuentra de pie, envuelta en sencillo manto azulado, puesto sobre los hombros, y que debajo luce una túnica verdosa, sujeta por cinturón -salpicado de áureas estrellas-, circunstancia que no impide la aparición de un abundante emboquillado en la parte inferior del vestido, entre cuyos pliegues asoman unos cárdenos chapines puntiagudos, similares a los patentes en uno de los verdugos que asaetean a San Sebastián en el Retablo Mayor de la Catedral sevillana.

En este sentido, se impone recordar que de la totalidad de los veintidós simulacros mencionados, únicamente cinco de ellos: el ecijano, el lebrijano, el desaparecido en Sevilla durante los sucesos de la II República¹¹, el alajeño y el palense, todos datados ya en el siglo XIV, guardan con absoluta certeza una postura erguida, frente a la sedente de los

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1971: pp. 17-18.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, p. 1944.

⁹ HERNÁNDEZ, J. y SANCHO, 1937- Alcalá de Guadaíra, y SEBASTIÁN y TINEO, 1938: pp. 64 y 71-72.

¹⁰ MORGADO, 1882: pp. 50-51.

¹¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1933^a.

restantes, de los cuales debemos excluir: el jerezano, el chipionero y el alcalaño por el hecho de no conservar los elementos necesarios para pronunciarnos al respecto.

De ese modo, tendríamos una imagen primitiva, todo lo más, identificable con aquella puesta en relación con Alfonso XI¹², hacia 1337, en el *Libro de la Montería*, a la que, luego, en 1349 una vecina de Niebla otorgó una manda testamentaria¹³. Y es que, no en vano, los conflictos bélicos de la segunda mitad de esa centuria bien pudieron recomendar una ocultación en el paraje circundante a la ermita, con la idea de preservarla de una posible destrucción.

Como podemos comprender, con independencia del desarrollo real de los hechos, dichas características parecen confirmar la opinión defendida desde el comienzo del relato, una circunstancia que nos llevaría de nuevo -bien por el camino corto, bien por el largo- a la opinión del analista Morgado, quien no dudó en considerar -según se ha indicado ya- que la *madonna* almonteña procede de la centuria siguiente.

Sin embargo, nosotros vamos todavía más allá, puesto que semejantes rasgos compositivos nos mueven a pensar, no en vano, que el cuerpo descrito sigue sin corresponderse con el tratamiento visible en el rostro y en las manos, cuyas depuradas morfologías creemos que difícilmente coincidirían con las correspondientes a los elementos separados en su día de la escultura de origen, los cuales mostrarían un aspecto no demasiado diferente a los apreciables en las referidas tallas trecentistas, o en su defecto, a los, aún hoy visibles -dados los numerosos y evidentes retoques-, en la Virgen de Consolación, Patrona de Utrera¹⁴, o en cualquiera de las demás obras artísticas fechadas a comienzos del Cuatrocientos.

Así las cosas, estimamos recomendable realizar las oportunas comprobaciones, que nos desvelen la verdad de lo sucedido. Para ello bastaría con medir el óvalo de la mascarilla y acto seguido trazar una plantilla con el perímetro de la misma, al objeto de verificar si coincide con el supuesto punto de partida, ya que de no ser así, la faz actual podría proceder de una intervención posterior, realizada nunca antes de las fechas estimadas por el profesor Hernández Díaz.

Eso explicaría las diferentes dataciones ofrecidas por los mencionados historiadores partidarios de la segunda opción, por lo que, en consecuencia, de demostrarse esta tercera versión de los hechos, nos encontraríamos ante una actuación en absoluto aislada en nuestro medio, puesto que semejante fórmula fue frecuente inclusive en períodos estéticos bastante tardíos, caso de los años finales de la época Barroca, cuando era costumbre proceder de ese modo en aquellas “restauraciones” tendentes a adaptar el icono de origen a los gustos imperantes en cada momento, por lo que se trataba, en suma, de una tarea no sólo actualizadora y “embellecedora” de las facciones, sino fundamentalmente transformadora -en lo sucesivo- de la venerada efigie en otra distinta, de las llamadas de vestir, porque, a partir de ese preciso instante, el resto de la figura podía conservarse, en

¹² INFANTE GALÁN, 1971: pp. 25-28.

¹³ VILAPLANA MONTES, 1975: p. 162.

¹⁴ MORALES, SANZ, SERRERA y VALDIVIESO, 1981: p. 512.

calidad de mudo testigo de su pasado histórico, sustituyendo a los habituales candeleros, tras perder, eso sí, la unción sagrada –desprendida de su santísimo rostro- y, por ende: la función cultural para la cual fue creada, al quedar convertida, en base a su naturaleza leñosa, en mero soporte de la nueva testa, futuro foco de atracción religiosa, devota y popular.

Aspectos técnicos

Referente a la materia de ejecución, Jesús Abades, en su interesante trabajo sobre el tema que nos ocupa, dado a conocer a través de Internet, en la correspondiente página de *La Hornacina*, considera –ignoramos con qué fundamentos- que la Virgen del Rocío está labrada en un tronco de abedul, igual que la mayoría de las piezas fernandinas de origen francés existentes en Sevilla: los Reyes, las Aguas, Valme,... así como tantas otras de procedencia italiana y centurias muy posteriores, conservadas tanto en Cádiz, como en la Ciudad del Guadalquivir, en las cuales se empleó de forma generalizada la *betula péndula*, quizás por tratarse de la especie de betulácea –familia compuesta por cuarenta variedades distintas- más difundida por Europa.

Y es que esta madera, sumamente blanca, resulta muy apta para la talla, pues, por su blandura permite pormenorizar los detalles, de ahí que los carpinteros la hayan elegido con frecuencia para sus trabajos. Sin embargo, su conservación en las zonas meridionales europeas, caso de las mediterráneas, suele encontrar serias dificultades, porque el clima, con sus altas dosis de humedad relativa y sus varios meses de calor extremo, favorece el ataque de xilófagos, una circunstancia que explica por sí sola la sintomática multitud de pequeños orificios visibles en la superficie de las esculturas realizadas con ella, los cuales suponen claro reflejo de cómo se encuentra el interior¹⁵, siempre más dañado, hasta el punto de haber perdido en muchas ocasiones el modelado y persistir las formas gracias a las capas de aparejo y policromía.

Esto pudo comprobarse en 1965 con una conocida Dolorosa, por lo que el imaginero encargado de restaurarla, en previsión de los graves problemas que comportaba su delicada tarea, recomendó reproducirla fielmente -mediante la conocida técnica del sacado de puntos- antes de proceder a su resanado.

Los mismos efectos se pudieron advertir en no pocas obras del ámbito gaditano, las cuales, a partir de la década de los ochenta del pasado siglo, tuvieron que ser intervenidas por acreditados profesionales del ramo para asegurar de ese modo una adecuada conservación que permita legarlas con plenas garantías a las generaciones venideras.

Como podemos apreciar, la referida noticia choca con la opinión de Don Santiago Martínez, quien en su escrito entregado a la Hermandad Matriz señala el buen estado de la imagen, inclusive en su parte oculta, en especial “*de la cintura para abajo, no así el resto, que se encuentra mutilado desgraciadamente por arreglos tal vez muy remotos*”, sin que haga la menor mención sobre la presencia de los tan temidos insectos.

¹⁵ SANGUINETI, 1995-1996: pp. 153-168.

Por eso, a lo expresado hemos de sumar unos comentarios confidenciales sobre el particular, expuestos –entrecortadamente- a personas muy próximas a quien suscribe por especialistas en la materia, dada la adscripción laboral de los interlocutores a reconocidos círculos artísticos sevillanos, reservándonos desvelar sus identidades por razones obvias. No en vano, cuanto se relaciona con esta efigie mariana conlleva una importante carga de misterio.

De ahí que, pese a lo poco recomendable de este método, claramente al margen de lo científico, por el elevado interés de algunos de los datos aportados, y conscientes de las variaciones producidas con frecuencia en el expresado sistema de comunicación, al existir en este caso sólo un intermediario versado en tema, suponemos que tales alteraciones se reducirán a su mínimo exponente, circunstancia por la que, con las debidas reservas, los reproducimos a continuación, porque de confirmarse en un futuro refrendarían el contenido del párrafo anterior al precedente.

En este sentido, parece que el mencionado cuerpo enhiesto estaría tallado en un bloque de álamo: *pópulus*, cuyas fibras se caracterizan por su resistencia al agua y a la humedad, una cuestión al parecer demostrada en este caso, porque al analizar químicamente la referida parte oculta del venerado simulacro se comprobó no sólo su perfecta conservación, sino algo de superior interés: que había permanecido un tiempo enterrado en un humedal, donde el grado de salinidad existente permitiría localizarlo en una zona del término de Almonte, vinculada en tiempos remotos a la jurisdicción de Villamanrique de la Condesa, con lo cual cobraría superiores visos de credibilidad la conocidísima leyenda¹⁶ acerca del hallazgo de la sagrada imagen por Gregorio Medina.

Mas, por tratarse esto último de un asunto por completo al margen de nuestro relato, no entraremos en sus pormenores, a fin de continuar con la cuestión entre manos. Y es que la presumible confusión entre ambas materias podría derivarse, sin duda alguna, de su coincidencia tonal, ya que a simple vista –sin mediar un estudio a fondo- las dos texturas pueden considerarse similares.

Sin embargo, llegados a este punto, lo cierto y verdad es que pese a lo expuesto, el uso de esta madera de la familia de las salicáceas resulta infrecuente -en cualquiera de sus variedades: *alba*, *nigra* (también llamado chopo), *trémula* o *pyramidalis*- en el campo de la estatuaria andaluza, no así en lo tocante al molduraje de los retablos, frente a Cataluña – Santa María de Montserrat- el Pirineo aragonés –Nuestra Señora de Torreciudad-, o la Lombardía y demás zonas del Norte de Italia, circunstancia que seguiría sugiriendo una hipotética importación de la imagen, en absoluto infrecuente por aquellos años del medievo.

De hecho, la Virgen de los Milagros, Patrona de El Puerto de Santa María¹⁷, está tallada en un tronco de alerce, una conífera muy común en Europa central, la Hiniesta gloriosa vino a Sevilla desde Cataluña en 1380, y en la propia provincia de Huelva hay

¹⁶ INFANTE GALÁN, 1971: pp. 21-23.

¹⁷ SÁNCHEZ PÉREZ, 1943: pp. 259-260.

tallas de evidente filiación castellana¹⁸, junto a otras de procedencia vasco-navarra, oscense, e incluso inglesa o franco-catalana¹⁹.

En cambio, la cabeza -siguiendo con la misma fuente- sería de *chlorophora excelsa*, una morácea procedente de la costa occidental africana, actualmente llamada caoba de Guinea, una noticia que, de corroborarse, adquiriría una relevancia fundamental, al limitar con claridad la cronología de su ejecución, ya que, aún en el caso de tratarse de las primeras obras realizadas con tal materia, cosa que no dudamos, dicho suceso nunca debió producirse antes de la llegada de los portugueses a la zona ecuato-tropical del citado continente, la cual consta que no fue alcanzada hasta mediados del Cuatrocientos, por lo que tanto la valoración de sus cotizados recursos naturales, no en vano muchos de ellos novedosos para el hombre de Occidente, como su posterior comercialización, demorarían todavía unas décadas la llegada de dicha madera a la Península Ibérica.

Luego, hacia comienzos del segundo tercio del Quinientos, el descubrimiento del Nuevo Mundo cortó la adquisición de este producto lusitano, que dejó de trabajarse en España, en favor de la auténtica caoba, venida de la América continental, sirviendo en numerosas ocasiones de lastre²⁰ a las embarcaciones que regresaban a la Península. Nos referimos a la *swietenia macrophylla*, tan común en las selvas situadas al sur del istmo de Tabasco, aunque en determinadas ocasiones se optó por la *guárea alba* de Costa Rica, e incluso por la *podocarpus coriáceus* de Puerto Rico y Cuba.

En Castilla -junto al palosanto- sólo se empleó para labrar los coros de superior empeño, mientras en el ámbito hispalense, se limitó a los retablos enviados por sus talleres a los distintos virreinos, en base a la perfecta aclimatación de sus fibras a los expresados lugares de destino.

Por todo lo expuesto, jamás nos atreveríamos a fechar los elementos visibles de la sagrada efigie marismeña antes del reinado de Isabel I. A tal fin, basta comparar sus rasgos con los correspondientes al común de la estatuaria castellana de esa época, tan marcada por la obra de los maestros flamencos y alemanes, muchos de ellos activos en España, en cuya producción, de claro goticismo tardío, igual que en el campo de la Pintura, se aprecia la evolución operada dentro del propio estilo hacia un naturalismo, en absoluto discordante con el desarrollado por las escuelas italianas de comienzos del Renacimiento, del que a todas luces participa el icono almonteño.

Por todo ello, convendría compararlo con cualquiera de las esculturas ejecutadas en esos años por Gil de Siloé, Diego de la Cruz, Hanequín de Bruselas, Egas Cueman, Juan Alemán o Sebastián de Almonacid y advertiremos los fundamentos de nuestra afirmación, según demuestran las estatuas funerarias del príncipe Don Alfonso, de Don Martín Vázquez de Arce -el famoso Doncel de Sigüenza-, o de Don Juan de Padilla, ambos últimos muertos en la guerra de Granada, cuya proximidad conceptual y morfológica con las partes anatomizadas de Santa María de las Rocinas se nos antoja evidente, en especial

¹⁸ CARRASCO y GONZÁLEZ, 1981: pp. 134 y 135.

¹⁹ CARRASCO, GONZÁLEZ, OLIVER, PLEGUEZUELO y SÁNCHEZ, 2006: pp. 86 y 96.

²⁰ SÁNCHEZ PEÑA, 2006: 63

si recordamos que a ese período pertenece otro bello simulacro onubense: la Candelaria de Trigueros.

Conclusiones

Si trasladamos este análisis al ámbito de la Escultura sevillana, en la certeza de que no estamos ante una talla en absoluto aislada, dada su considerable calidad y empeño artístico, las fechas quizás haya que posponerlas todavía un poco más: al reinado de Juana I, máxime si atendemos a cuento se conoce, hoy por hoy, acerca de este campo de la plástica local.

La mejor prueba de semejante aserto la tenemos en el amplio repertorio del Retablo Mayor del primer Templo hispalense²¹, trazado en plenas postrimerías del siglo XV -hacia 1481-1482- por Pieter Dancart en calidad de carpintero mayor de la fábrica catedralicia, aunque su construcción se demoró durante la siguiente centuria.

Y es que en este sentido, conviene recordar sin más dilación un dato: fuera del mencionado conjunto sólo destaca la producción de los maestros activos en la terminación decorativa del referido edificio: Lorenzo Mercadante de Bretaña –Puertas de poniente, Sepulcro del Cardenal Cervantes,...-, Pedro Millán –el Cristo Varón de Dolores y el Santo Entierro del Museo de Bellas Artes,...-, Miguel Florentín –relieves de las puertas del Perdón, de los Palos y de las Campanillas,...-,... cuyas obras respectivas –salvo en lo concerniente a elementos estéticos comunes derivados de la expresada cronología- no guardan demasiado parentesco con la Virgen del Rocío.

Únicamente, quizás, la obra de Nicolás de León²² presenta ciertas similitudes con la obra referida, caso de las efigies entronizadas de la Madre de Dios con su Hijo en los brazos, labradas para las Parroquias de Manzanilla -hacia 1540- y Almonte -1546- bajo los respectivos títulos de la Purificación y de la Granada, ambas desaparecidas durante los sucesos de la pasada Guerra Civil. En esa línea, aunque anónima, encontramos otra talla, ahora de pie, del primer tercio del Quinientos, llamada de la Tórtola, que se venera en su Ermita de Hinojales.

Mas, a nuestro entender, la auténtica identidad de la Patrona almonteña con el quehacer de los artífices activos en la Ciudad del Guadalquivir en las fechas indicadas, la hallamos en el catálogo de Jorge Fernández Alemán²³, acreditado en Sevilla a partir de 1508, cuando llegó de Córdoba reclamado por el Cabildo Metropolitano, al objeto de concertar la viga de imaginería del expresado Altar Mayor²⁴, si bien en 1505 ya se había intentado contar con él.

En ese sentido no extraña que los cuatro años siguientes: hasta 1512, los emplease en labrar el grupo de la *Piedad* y el *Apostolado* en madera de nogal: *juglans regia*, tan poco frecuente también en el panorama de escuela sevillana, donde predominan las de pino:

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1981.

²² HERNÁNDEZ DÍAZ, 1933: p. 58; 1935: pp. 1-11.

²³ GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, 1922; 1927.

²⁴ PALOMERO PÁRAMO, 1981.

pinus -de Flandes o de la sierra de Segura- y cedro: *cedrus*, en especial los de Indias (México): *chamaecyparis thurifera*, máxime ante la imposibilidad de traer los del Líbano, de evidente significación sagrada²⁵, que deriva de su fuerte olor –asociado a la idea de incorruptibilidad-, anchura de veta y características de las fibras. Sigue la de borne: *lavurnum* –también llamado falso ébano de Europa o codeso de los Alpes-, empleada para las obras de pequeño formato, y en menor número de casos la de ciprés: *cupressus sempervirens*, a la que también –en Mesopotamia y Persia- le atribuían valores religiosos²⁶.

Sin embargo, el nogal fue habitual en la producción de nuestro hombre, quien, dada su dureza y homogeneidad, no exenta del ataque por insectos xilófagos²⁷, caso de la carcoma: *anobium punctatum*, y de la polilla: *lyctus linearis*, solía servirse con asiduidad de un tronco arbóreo de la expresada especie de las yuglandáceas, al que practicaba los añadidos oportunos, siempre en función de las necesidades formales de cada obra, como paso previo al vaciado interior, con la idea de evitar el riesgo de grietas axiales que conlleva el no ahuecar las figuras, pues éstas aumentan paulatinamente desde el corazón del bloque -donde resultan casi inapreciables- hasta su periferia, una medida con la cual se contribuía además a disminuir el peso de las tallas.

Dicho esto, y de acuerdo con lo arriba expuesto, se impone indicar que a la madera antes citada sumaba la de castaño: *castanea sativa*, más fácil de trabajar, refractaria a la acción de los referidos artrópodos, y caracterizada por su considerable consistencia, de ahí que la eligiese para lo concerniente a los adornos y demás elementos secundarios de cada escultura, cuando lo habitual en Sevilla fue su empleo en la confección de cuantos tableros se destinaban a soportes de temas pictóricos²⁸.

Prueba de la atracción que sintió por la primera de las mencionadas materias supone la obligación contraída, el diez de noviembre de 1516, con el pintor Pedro de Cristo, vecino de Granada, de entregar para Navidad una efigie de Nuestra Señora rodeada de ángeles²⁹.

Y es que dicha preferencia no constituye ninguna rareza, al ser compartida con Juan de Juni y los demás autores castellanos del Quinientos, entre los cuales destacan los seguidores de Berruguete en el ámbito palentino cuando acometían la talla de los relieves para los retablos³⁰, mientras que en el resto de la región esta elección se manifestaba sólo a la hora de hacer piezas en su color natural³¹, caso de las sillas de los Coros.

Por el contrario, en Andalucía el nogal se consideraba de inferior calidad, circunstancia que explica la generalización de su empleo únicamente en peanas y basamentos, lo que no quita la ejecución de alguna sillería coral, como atestigua la

²⁵ GONZÁLEZ ISIDORO, 2003: pp. 265-266.

²⁶ GONZÁLEZ ISIDORO, 2004: p. 704.

²⁷ GIL GUTIÉRREZ, 1981: p. 193.

²⁸ PALOMERO PÁRAMO, 1983: p. 75.

²⁹ MURO OREJÓN, 1932: pp. 49-53.

³⁰ PARRADO DEL OLMO, 1981: p. 47.

³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, 1959: p. 9.

perteneciente a la Cartuja jerezana de la Defensión, obra de Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin en 1547.

Pero volvamos a Sevilla, así, entre las figuras de los Discípulos de Jesús labradas para la Catedral destaca la correspondiente a *San Juan Evangelista*, pues alguno de sus rasgos fisonómicos: nariz, ojos –de trazado oblicuo ascendente hacia el lacrimal-, largo surco nasolabial,... presentan notable interés para la tarea que llevamos entre manos, al responder a tipos humanos no demasiado alejados.

A la citada pieza se suma la escena de la *Natividad del Redentor*, ejecutada en torno a 1513, donde la talla de María muestra un perfil derecho bastante semejante: con sus labios cerrados, pesados párpados superiores, mirada baja, finas cejas arqueadas con leve elevación por la zona nasal... al de la *Madonna* marismeña. Junto a ella, la Asunción situada justo encima -en registro central del segundo cuerpo-, ya que responde al mismo modelo de mujer.

Algo parecido ocurre con idéntico personaje de la *Adoración de los pastores* existente en la localidad serrana onubense de Puerto Moral, que -pese a no contar con apoyo documental- resulta indiscutible su adscripción al círculo del maestro alemán, según expresaron en su momento Gómez Moreno, padre³², y Hernández Díaz, pensando González Gómez y Carrasco Terriza, con excelente criterio, que data de fecha algo posterior: el segundo cuarto de siglo, dado que los elementos tectónicos del portal de Belén son ya clasicistas.

Y sobre todo, con la Dolorosa del Calvario que, en la Parroquia de Cumbres Mayores, corona el testero del presbiterio, una obra también anónima, de comienzos del siglo XVI, como corrobora no sólo su morfología, sino la del Crucifijo al que acompaña, muy semejante a otro documentado en 1520 como de nuestro hombre, el cual recibe culto, con el título de la Amargura³³, en San Felipe de Carmona, localidad donde existe una segunda obra de hacia 1515: la Virgen de la Encarnación del Convento de religiosas dominicas de Madre de Dios³⁴, igualmente relacionada con él, sin olvidar la Santa María del Alcor –de El Viso del Alcor-, desaparecida durante los trágicos sucesos de la Guerra Civil, o la Patrona insular de la Gran Canaria³⁵.

En cuanto a las manos -muy carnosas y planas, con las falanges levemente flexionadas y unidas-, añadiremos que existe similar paralelismo con las visibles en las mencionadas efigies marianas –muchas ellas en actitud orante, con los cambios que eso implica-, frente a las correspondientes al Doscientos y Trescientos, denominadas “de tenedor”, menos anatomizadas y con los dedos más separados, según se contempla en las citadas imágenes de época fernandina, alfonsina e incluso de sus inmediatos sucesores en el trono castellano-leonés.

De ahí que, desde hace ya bastantes años, vinculemos la hechura de la parte visible de tan venerado simulacro almonteño al insigne escultor de origen germano, datándola en el

³² GÓMEZ MORENO, 1931.

³³ DE LA VILLA, F. y MIRA, 1993: PP. 67-69.

³⁴ GONZÁLEZ ISIDORO, 1986 y 1993: P. 129.

³⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1974: PP. 67-68.

margen comprendido entre 1508 y 1520, aproximadamente, aunque convendría ver si las coincidencias se limitan sólo a lo morfológico, o por el contrario se extienden también a lo técnico: manejo de las gubias, tipos de cortes, ensambles, pigmentos, etcétera.

Así las cosas, y ante el cúmulo de alegatos expuestos en los párrafos precedentes, podríamos entender la afirmación verificada hace ya varios lustros a un grupo de conocidos miembros de la Hermandad Matriz por Doña Isabel Luisa Álvarez de Toledo y Maura, Duquesa de Medina Sidonia, acerca de la existencia -en su magnífico archivo- de partidas correspondientes a la talla en cuestión.

Éste es un dato, por otra parte, en absoluto extraño, si consideramos que la Ermita se encuentra dentro de los dominios de este Estado, justo en el camino natural que, a través del término municipal de Almonte, une Niebla con Sanlúcar de Barrameda, auténtica cabecera del Señorío de los Guzmanes.

Pero no queda ahí la cosa, porque además, por si fuese poco lo expuesto, por la supuesta época de ejecución del rostro y manos de la Virgen del Rocío, dicha casa nobiliaria contaba entre sus residencias con otra en Sevilla, justo aquella que tanto sorprendió a Felipe II en su visita a la Ciudad del Guadalquivir, la cual se encontraba situada en el testero occidental de la actual Plaza del Duque, concretamente en el solar ahora ocupado por unos conocidos grandes almacenes, circunstancia que no mantendría ajeno a su titular y grupo de consejeros acerca de las novedades artísticas relacionadas con la urbe andaluza y en especial con su primer Templo.

Por todo ello sería bueno promover la localización y posterior publicación de los referidos documentos, cuyos contenidos resultarían con bastante probabilidad muy esclarecedores, tanto si se refieren a la ejecución de dichas partes, como a cualquier otro tipo de intervenciones.

No queremos concluir el presente estudio, sin reseñar que la aludida atribución no afecta al Niño que ostenta entre las manos, por no guardar, en absoluto, la menor relación estética y estilística con la Madre, dado que, a todas luces, procede de una actuación muy posterior. No obstante eso es harina de otro costal y por ello quedará para mejor ocasión. Mientras tanto, esperemos que futuros estudios aporten mayor información al respecto y acaben por dilucidar todo lo relativo a la paternidad artística de tan hermosa efigie, confirmando o en su defecto rechazando la hipótesis que ahora presentamos.

Bibliografía

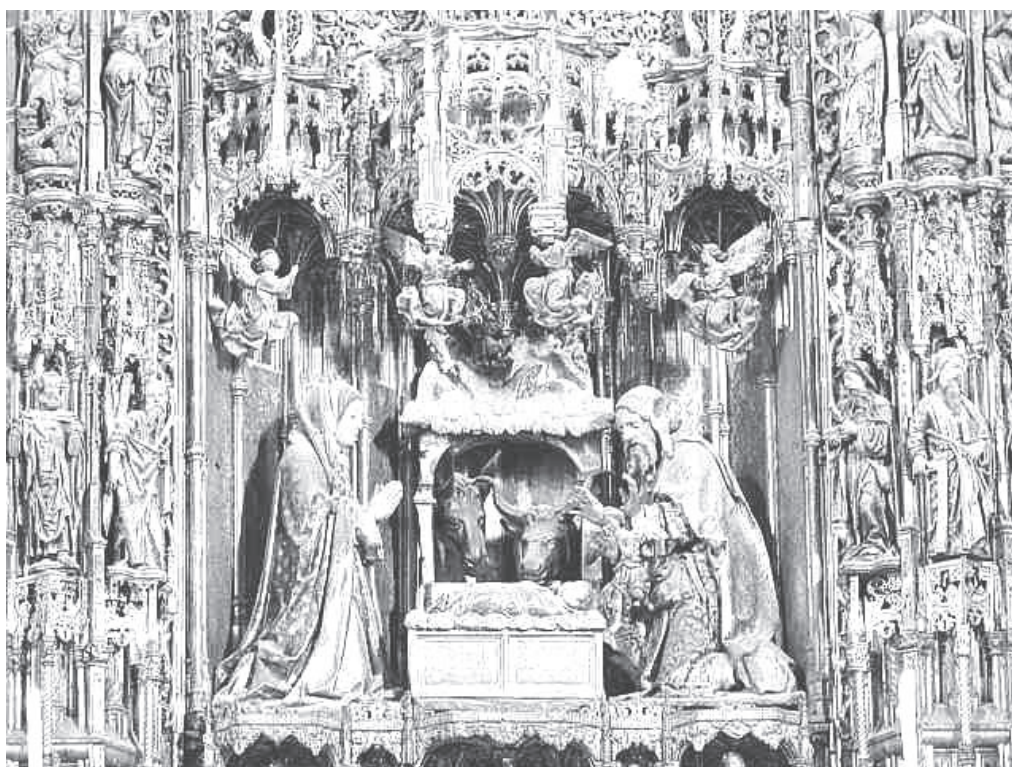
- ALCOUFFE, D., *Restauration du Mobilier*, Fribourg 1977.
- ÁLVAREZ GASTÓN, R., *El Rocío a examen*, Almonte 1975.
- ÁLVAREZ GASTÓN, R., *Pastora y peregrina*, Sevilla 1977.
- ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid 1977.
- AZCÁRATE, J. M., “Escultura del siglo XVI”, en: *Ars Hispaniae*, T. XIII, Madrid 1958.
- BERNIS, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid 1956.
- BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962.
- BERNIS, C. (1970), “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte*, XLIII: 193-218. Madrid.
- BERNIS, C. (1978-1979), *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 1 y 2. Madrid.
- BOSQUE, A. de (1965), *Artistes italiens en Espagne du XV siècle aux Rois Catholiques*. París.
- CAMÓN AZNAR, J. (1961), “La Escultura y Rejería españolas del siglo XVI”, *Summa Artis*, XVIII. Madrid.
- CARRASCO TERRIZA, M. J.; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; OLIVER, A.; PLEGUEZUELO, A., y SÁNCHEZ, J. M., *Guía artística de Huelva y su provincia*, Diputación, Huelva 2006.
- DE LA VILLA NOGALES, F., y MIRA CABALLOS, E., *documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla 1993.
- DURÁN SANPERE, A., y AINAUD DE LASARTE, J., “Escultura gótica”, *Ars Hispaniae*, t. VIII, Madrid 1956.
- ESTEVE GUERRERO, M., *Jerez de la Frontera*, León 1974.
- GIL GUTIÉRREZ, M., “Informe biológico”, en: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1981, pp. 189-202,
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M., “Alejo Fernández”, en: *Revista española*, Morón de la Frontera 1922.
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M., “El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas”, en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, I, Sevilla 1927.
- GÓMEZ MORENO, M., *La Escultura del Renacimiento en España*, Firenze-Barcelona 1931.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid 1951.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense. Historia, Arte, Iconografía*, Huelva 1981, p. 294.
- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Notas para la Historia del Arte en Carmona: La Virgen de la Encarnación”, en: *Carmona y su Virgen de Gracia*, Carmona, Septiembre de 1986.
- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Memoria de los edificios”, en: *Carmona, ciudad y monumentos*, Carmona 1993, pp. 55-231,
- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “De iconología: Sobre el vestido y los adornos de la Virgen del Rocío”, en: *Amanecer rociero*, Carmona 1998, nº 11, s/p.

- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de Cristo en la ciudad de Carmona”, en: *Carel*, Ayuntamiento, Carmona 2003, t. 1, pp. 247-266.
- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona”, en: *Carel*, Ayuntamiento, Carmona 2004, t. 2, pp. 669-705.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Arte y Artistas del Renacimiento en Sevilla”, en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla 1933, t. VI, pp. 50-52.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La Iglesia Parroquial de San Julián*, Sevilla 1933 (a).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Nicolás de León, entallador”, en: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid 1935, t. XI, pp. 1-11.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, en: *Archivo Hispalense*, Sevilla 1944, t. II, nº 34, pp. 1-45.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*, Madrid 1971.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria”, en: *Archivo Hispalense*, Sevilla 1974, nº 176, pp. 67-68.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “La iconografía mariana en las tierras del Antiguo Reino de Sevilla”, en: *Miriam*, Sevilla 1980, nº 9.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Iconografía y Arte”, en: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1981, pp. 47-90,
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la Ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla 1936.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1937.
- INFANTE GALÁN, J., “Notas para la historia de la devoción a la Santísima Virgen del Rocío”, en: *Rocío*, Almonte, Junio 1957, Año I, nº 1.
- INFANTE GALÁN, J. “Devociones marianas en el Condado de Niebla”, *ABC*, Sevilla 23 de Febrero de 1966, p. 12
- INFANTE GALÁN, J., *Rocío. La devoción mariana de Andalucía*, Sevilla 1971.
- MAQUEDA PORRAS, C., PÉREZ RODRÍGUEZ, J. L., y GARCÍA RAMOS, G., “Estudio físicoquímico”, en: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1981, pp. 205-219.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1959.
- MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M., y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Diputación, Sevilla 1981.
- MORGADO Y GONZÁLEZ, J. A., “La imagen de la Virgen del Rocío venerada en su santuario del término de Almonte”, en: *Sevilla Mariana*, Sevilla 1882, t.III, pp. 49-56,

- MORÓN DE CASTRO, M^a F., “Análisis histórico estilístico”, en: *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1981, pp. 123-172.
- MURO OREJÓN, A., “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”, en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. IV, Sevilla 1932.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., “La viga de imaginería”, en: *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1981, p. 93-120.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación, Sevilla 1983.
- PARRADO DEL OLMO, J. M., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Universidad, Valladolid 1981.
- PÉREZ EMBID, F., *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Sevilla 1972.
- PIJOÁN, J., “Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV”, en: *Summa Artis*, t. XI, Madrid 1947.
- PIJOÁN, J., “Arte del período humanístico. Trecento y cuatrocento”, en: *Summa Artis*, t. XIII, Madrid 1950.
- PROSKE, B. G., *Castilian sculpture gothic to renaissance*, New York 1951.
- PUIGGARI, J. M., *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Barcelona 1886.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz 2006.
- SÁNCHEZ PÉREZ, J. A., *El culto mariano en España*, Madrid 1943.
- SANGUINETI, D., “Progettazione ed esecuzione nella Bottega di A. M. Maragliano. Aggiunte al catalogo”, en: *Studi di storia delle Arti*, n° 8, pp. 153-168, Universidad, Génova 1995-1996.
- SEBASTIÁN Y BANDARÁN, J., y TINEO LARA, A., *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla. 1936-1938*, Sevilla 1938.
- TURNER WILCOX, R., *La moda en el vestir*, Buenos Aires 1946.
- VÁZQUEZ SOTO, J. M., “La Virgen del Rocío”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla 16 de Mayo de 1997, p. 40.
- VILAPLANA MONTES, A., *La Colección Diplomática de Santa Clara de Moguer (1280-1483)*, Sevilla 1975.
- VILLAR MOVELLÁN, A., *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*, Sevilla 1977.



Adoración de los pastores. Atribuido a Jorge Fernández Alemán.
Capilla del Nacimiento de la Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Puerto Moral (Huelva)



Natividad del Señor. Jorge Fernández Alemán, 1513. Retablo mayor de la Catedral de Sevilla

JOSÉ GONZÁLEZ ISIDORO



Dolorosa. Comienzo del XVI. Iglesia de San Miguel Arcángel, Cumbres Mayores (Huelva)



Nuestra Señora de los Reyes. Medios del siglo XIII. Capilla Real de la Catedral de Sevilla

EN TORNO A LA POSIBLE AUTORÍA ARTÍSTICA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROCÍO, PATRONA DE ALMONTE...



Santa María del Rocío. Almonte (Huelva)



Santa María del Rocío. Almonte (Huelva)



Virgen de la Tórtola. Primer tercio del siglo XVI. Ermita homónima, Hinojales (Huelva)

**JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA**
coordinadores



REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS
DE ADVOCACIONES MARIANAS

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA
COORDINADORES

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

CÓRDOBA, 2016

Portada: Símbolo mariano del frontal del altar mayor del antiguo templo de los agustinos recoletos de Luque (Córdoba). (Foto Sánchez Moreno)

© de los textos: sus autores

© de las fotos: sus autores

Edición e impresión: Litopress. Edicioneslitopress. Córdoba

ISBN: 978-84-946378-0-3

Dep. legal: CO-2.150-2016

Printed in Spain

Impreso en España

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de los autores del copyright.

ÍNDICE

PROEMIO	11
ICONOGRAFÍA MARIANA EN LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA	13
Jesús Aguilar Díaz	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA AURORA EN LA CIUDAD DE JÓDAR (JAÉN). LOS ROSARIO PÚBLICOS Y LAS “MUNIDAS” EN LOS DÍAS DE PASCUA, UNA TRADICIÓN DEL SIGLO XVIII QUE RESURGE	25
Ildefonso Alcalá Moreno	
LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE UMBRETE (SEVILLA): APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ARTÍSTICA A UNA DEVOCIÓN BICENTENARIA	41
Francisco Amores Martínez	
ADVOCACIONES MARIANAS ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XVIII: LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LA CABEZA EN TIERRAS CORDOBESAS	57
Juan Aranda Doncel	
LA CONFRATERNITA DI GESÙ E MARIA DEL SS.MO ROSARIO DI SORIANO CALABRO, E IL CULTO DELLA MADONNA DEL ROSARIO E DEL FLAGELLO	87
Martino Michele Battaglia	
EL SISTEMA DE DEVOCIONES MARIANAS EN UNA CIUDAD EN EXPANSIÓN: DOS HERMANAS (SEVILLA)	109
Germán Calderón Alonso	

LAS FIESTAS DE LA VIRGEN EN EL AÑO LITÚRGICO CATÓLICO.....	127
Ramón de la Campa Carmona	
IMÁGENES ITALIANAS DEL CARMEN EN ANDALUCÍA: UN HALLAZGO EN ÉCIJA.....	187
Juan Dobado Fernández	
VIRGEN DE LA CARIDAD. RAÍCES DE UNA DEVOCIÓN EN HUELVA	201
Julián Domínguez Romero	
A MAYOR GLORIA DE NUESTRA SEÑORA: LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS OJOS GRANDES DE LA CATEDRAL DE LUGO.....	213
Alberto Fernández González	
EL ORIGEN DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LA CABEZA DE SIERRA MORENA: UNA EXPLOSIÓN DEVOCIONAL MARIANA EN LOS ALBORES DE LA EDAD MODERNA ANDALUZA	229
Rafael Frías Marín	
LA LUCHA DE LA VILLA DE ALMONTE CONTRA LAS TROPAS FRANCESAS EN 1810 Y EL VOTO DE ACCIÓN DE GRACIAS A LA VIRGEN DEL ROCÍO MÁRTIR	243
Manuel Galán Cruz	
LA PIEDAD EN EL SIGLO DE LAS GUERRAS: APROXIMACIÓN A LA EXÉGESIS ICONOGRAFÍA DEL SEXTO DOLOR DE MARÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	255
Javier García-Luengo Manchado	
<i>SEDES SAPIENTIAE</i> Y <i>THEOTÓKOS</i> : UNA VIRGEN CON EL NIÑO EN LA FÁBRICA CATEDRALICIA LEGIONENSE	267
Joaquín García Nistal	
LA VIRGEN DE BELÉN Y SU DEVOCIÓN EN EL CAMINO DE SANTIAGO. SU PATRONAZGO EN CARRIÓN DE LOS CONDES (PALENCIA).....	283
Enrique Gómez Pérez	
EN TORNO A LA POSIBLE AUTORÍA ARTÍSTICA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROCÍO, PATRONA DE ALMONTE (HUELVA).....	299
José González Isidoro	
EL ÁRBOL DEL JARDÍN DEL MAR Y SU DEVOCIÓN MARIANA. EL CASO DE LA VIRGEN DEL CORAL DE SEVILLA.....	319
Francisco Javier Gutiérrez Núñez y Valeriano Sánchez Ramos	
LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL CARMEN EN CAZALLA DE LA SIERRA (SEVILLA): NOTAS DE HISTORIA Y ARTE.....	365
Salvador Hernández González	

NUESTRA SEÑORA DE EUROPA, EXCELSA PATRONA DE GIBRALTAR Y SU CAMPO, “MURO DE ESPAÑA, FRENO DE ÁFRICA Y CONSUELO DE AMÉRICA”	383
Jesús Romanov López Alfonso	
LETANÍAS EMBLEMÁTICAS: SÍMBOLOS MARIANOS DE MATERNIDAD, VIRGINIDAD Y MEDIACIÓN EN LA EDAD MODERNA	413
Carne López Calderón	
LA VIRGEN DE LA CABEZA EN MOTRIL. ANALES DE UNA DEVOCIÓN SINGULAR EN LA COSTA GRANADINA	431
Domingo Antonio López Fernández	
25 AÑOS DE PEQUEÑA HISTORIA HEREDERA DE UNA FECUNDA HISTORIA. LA HERMANDAD DEL ROSARIO DEL BARRIO LEÓN DE SEVILLA	453
Francisco de Asís López Sánchez	
EL AGUA EN EL IMAGINARIO POPULAR MARIANO DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID. ANOTACIONES DESDE LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL	467
Pilar Panero García	
LA ENTREGA DEL ESCAPULARIO A SAN SIMÓN STOCK Y EL PRIVILEGIO SABATINO, DOS TEMAS MARIANOS CARMELITANOS ILUSTRADOS POR UN PRECURSOR DE ARNOLD VAN WESTERHOUT	483
María José Pinilla Martín	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA EN LA VILLA DE OLIVARES (SEVILLA)	499
Manuel Ramón Reyes de la Carrera	
PROCESOS DEVOCIONALES DE LA VIRGEN EN ANDALUCÍA	517
Salvador Rodríguez Becerra	
LA PLATERÍA DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE MONTILLA (CÓRDOBA)	533
María del Amor Rodríguez Miranda	
LA DEVOCIÓN DE LA VIRGEN DE EUROPA EN SEVILLA: LA MUY ILUSTRE HERMANDAD DE LA PARROQUIA DE SAN MARTÍN Y SU ROSARIO PÚBLICO	547
Carlos José Romero Mensaque	
NOTAS ICONOGRÁFICAS SOBRE LA VIRGEN DE LA MERCED. SUS ARTES PLÁSTICAS EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL.....	569
María Teresa Ruiz Barrera	

<i>HODIE MUNDI SALUS INCHOATA EST. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE IMÁGENES BIZANTINAS DEL NACIMIENTO DE MARÍA A LA LUZ DE UNA HOMILÍA DE SAN JUAN DAMASCENO</i>	<i>589</i>
<i>José María Salvador González</i>	
<i>MARÍA: COLMENA DE VIRTUDES. LAS ABEJAS EN LA SIMBOLOGÍA MARIANA BARROCA</i>	<i>613</i>
<i>Valeriano Sánchez Ramos</i>	