Actas de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

«450 aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad de Écija»

(Celebrado en Écija, los días 20 y 21 de octubre de 2023)

Dirección y coordinación
Antonio Martín Pradas

Écija, 2024

© Asociación de Amigos de Écija

Dirección y coordinación de la publicación: Antonio Martín Pradas

Autores: Varios autores

Diseño, maquetación interior y cubiertas: Juan Jesús Aguilar Osuna

Cubierta: Fotografía de la Virgen de la Soledad realizada por Juan Nepomuceno Díaz Custodio, finales siglo XIX principios del XX.

ISBN: 978-84-09-63789-8
Depósito Legal: SE 1947-2024

Impreso en España — Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 7
INTRODUCTION

Eugenio Benjumea Palomero. Presidente de la Asociación Amigos de Écija

PRESENTACIÓN DEL HERMANO MAYOR DE LA HERMANDAD 9
INTRODUCTION BY THE PRESIDENT OF THE BROTHERHOOD

Francisco Rodríguez Rodríguez. Hermano Mayor de la Hermandad de la Soledad de Écija

PRÓLOGO 15
PROLOGUE

Antonio Martín Pradas. Director de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

ARTÍCULOS
ARTICLES

Los carmelitas calzados en la ciudad de Écija. El convento de Nuestra Señora del Carmen y la Soledad 21
The carmelitas calzados in the city of Écija. The convent of Nuestra Señora del Carmen and la Soledad

Germán Calderón Alonso. Historiador y Diplomado en Teología

La hermandad de la Soledad en la Edad Moderna. 1754: Un pleito «a la vuelta de la esquina» 41

The Brotherhood of la Soladad in the Modern Age. 1754: a lawsuit «around the corner»

Juan Antonio Domínguez Barragán. Doctorando del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Historia y evolución de la hermandad de La Soledad a lo largo de los siglos XIX y XX 49

History and evolution of the Confraternity of Soledad over the 19th and 20th centuries

José Enrique Caldero Rodríguez. Graduado en Historia por la Universidad de Sevilla

La capilla de la Soledad, del Carmen (Écija). Una obra representativa de un tiempo y un lugar 83

The chapel of la Soledad, del Carmen (Écija). A work representative of a time and a place

Fernando Quiles García. Profesor titular de Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Sobre mobiliario litúrgico y algunas esculturas de la Hermandad de la Soledad 103
On liturgical furniture and some sculptures of the Brotherhood of la Soledad

Jesús Aguilar Díaz. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Pedro Duque Cornejo y la renovación del patrimonio escultórico de la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija 115
Pedro Duque Cornejo and the sculptural renewal of the brotherhood of Nuestra Señora de la Soledad of Écija

Manuel García Luque. Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Platería en la Hermandad de la Soledad de Écija 135
The silversmith in the Brotherhood of Soledad in Écija

Antonio J. Santos Márquez. Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Indumentaria y patrimonio textil de la hermandad de la Soledad 143
Clothing and textile heritage of the brotherhood of la Soledad

Ignacio Sánchez Rico. Licenciado en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte por la Universidad de Sevilla

La restauración de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y su ajuar de orfebrería: ráfaga, corona y media luna, en los talleres del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico 169
The restoration of the image of Nuestra Señora de la Soledad and her goldsmith vestments: burst, crown and crescent moon in the workshops of the Andalusian Institute of Historical Heritage

Antonio Antonio Martín Pradas. Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo. Unidad de Cultura Científica+i. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Representaciones de la Virgen de la Soledad en las calles de la ciudad de Écija 197
Representations of the Virgen de la Soledad in the streets of Écija

Antonio Antonio Martín Pradas. Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo. Unidad de Cultura Científica+i. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Inmaculada Carrasco Gómez. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

El convento de Carmelitas calzados de Écija y la pérdida de su patrimonio mueble. El caso de la sillería del coro alto 209
The convent of Carmelitas Calzados in Écija and the loss of its movable heritage. The case of the high choir seats

Antonio Antonio Martín Pradas. Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo. Unidad de Cultura Científica+i. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

450 ANIVERSARIO DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD
450TH ANNIVERSARY OF THE BROTHERHOOD OF LA SOLEDAD

Eugenio Benjumea Palomero
Presidente de la Asociación Amigos de Écija

¿Qué es entonces la cultura?...
Yo siempre he considerado la cultura como el camino
que ha de recorrer un individuo para llegar al conocimiento de sí mismo
Kierkegaard

Es un honor para mí prologar, por primera vez, esta publicación de las actas de las Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico.

Para la Asociación Amigos de Écija es un orgullo que estas Jornadas, tras más de 20 años desde su creación, alcancen su XVI edición. La celebración de las mismas junto a la publicación de las respectivas actas justifica, en gran medida, nuestra existencia como asociación cultural. Y eso, teniendo en cuenta que nuestra entidad ha sido pionera en la lucha por el conocimiento, la defensa, la conservación y la creación de una concienciación ciudadana sobre la importancia patrimonial que atesora Écija, son palabras mayores.

Las Jornadas de Patrimonio constituyen uno de los hitos principales dentro de nuestra actividad anual, y son, sin discusión alguna, un punto de referencia dentro de la historiografía de Andalucía, ayudando a conocer y divulgar, con rigor científico, el rico patrimonio astigitano. Otorgando a la ciudad una celebración cultural de altura a la que toman como ejemplo otras localidades y asociaciones de nuestra naturaleza.

Por todo ello, permítanme felicitar y dar la enhorabuena a las anteriores directivas que apostaron y mantuvieron en el tiempo este proyecto. Gracias a ellos, hoy contamos con un legado valiosísimo que el tiempo pondrá en valor. Para esta nueva directiva, que tomó las riendas de la asociación en noviembre de 2023, es un reto mantener ese nivel e incrementar ese legado.

Y en esa tarea, desde la infinita gratitud por su paciencia y su inmejorable trabajo, es imprescindible seguir contando con la dirección y coordinación de nuestro buen amigo, y verdadera alma mater de estas Jornadas, el Sr. D. Antonio Martín Pradas. Su amor por Écija, en particular, y por la Historia y el Arte, en general, se reflejan en su prestigiosa vida laboral, donde destacan los incontables estudios, publicaciones y conferencias que jalonan su impresionante currículo.

Gratitud que hacemos extensible a nuestro buen amigo, socio y expresidente de la Asociación el Sr. D. Juan Jesús Aguilar Osuna. Gracias a él, estas actas que ahora puede usted leer, ven la luz con la calidad acostumbrada. Antonio y Juan Jesús constituyen la piedra angular del éxito de estas Jornadas. A este dúo de ecijanistas de oro, por su cariño e impagable trabajo, quiero felicitar públicamente en nombre de la Asociación Amigos de Écija, esperando contar con ellos en muchas ediciones más.

Por último, y no menos importante, felicitamos a los verdaderos protagonistas de esta XVI edición. A todos los hermanos de la Real, Muy Ilustre, Antigua y Noble Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora en la Consideración de sus Angustias y Soledad, del Santísimo Cristo de la Paz, del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y del Dulce Nombre de Jesús, la hermandad de la Soledad de Écija, que en este 2023 han celebrado con brillantez su 450 Aniversario de Erección Canónica. Medio milenio de historia que, por su importancia, bien merecía ser el eje vertebrador de estas Jornadas. Felicito al Sr. D. Francisco Rodríguez Rodríguez, como hermano mayor, por todas las facilidades dadas y por el cariño con el que siempre acogen cualquier petición por nuestra parte. Que estas actas ayuden a conocer mejor su rica historia.

La hermandad de la Soledad es un magnífico ejemplo de lo que jamás debemos perder de vista si queremos que nuestra Semana Santa siga siendo una fiesta viva, esencialmente religiosa, culta y popular. Al igual que ellos, debemos preservar desde el rigor, desde el conocimiento, lo que su centenaria historia y su imponente patrimonio nos enseñan.

Los cofrades de la Soledad, a través de los siglos, han asumido como propia la excelencia en el encargo y cuidado de obras de arte que expresaran adecuadamente los misterios de la fe que profesan. Para ello, supieron siempre contar con los mejores en todos los ámbitos de las artes suntuarias. Su logro, además, es conseguir configurar un bellísimo universo formal, pleno de sentido simbólico que el espectador, el fiel, sabía leer y comprender. Permitiéndoles, además, articular un digno culto interno y un espectacular culto externo. Una identidad que, por modas o caprichos sin fundamento, hemos perdido en otras corporaciones homólogas. Lo que identifica de manera singular a la Semana Santa de Écija, con rasgos propios, se mantiene de manera casi intacta en el antiguo barrio del Carmen, en el seno de la hermandad del Santo Entierro. Conocer y comprender esa riqueza histórico-artística justifica el sentido de estas XVI Jornadas.

Por último, gracias a los distintos ponentes por la calidad de sus trabajos, que sin duda prestigian el resultado final de las Jornadas. Sus aportaciones desfilan por las siguientes páginas, ayudando a dar luz a una parte importante de nuestra historia. Como cofrade, además, les agradezco que demuestren con sus trabajos que nuestra Semana Santa es algo más, mucho más, que la mirada superficial, consumista o excesivamente anecdótica que en ocasiones le dispensamos quienes deberíamos cuidarla, conocerla y transmitirla como el auténtico tesoro que es.

Que disfruten, muchas gracias a todos.

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

450 ANIVERSARIO DE LA ERECCIÓN CANÓNICA DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD DE ÉCIJA

450TH ANNIVERSARY OF THE CANONICAL ERECTION OF THE BROTHERHOOD OF LA SOLEDAD IN ÉCIJA

Francisco Rodríguez Rodríguez
Hermano Mayor de la Hermandad de la Soledad de Écija

Queridos hermanos en Cristo:

Es para mí un auténtico honor dirigirme a cuantos tengáis en vuestras manos estas actas de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de nuestra ciudad.

Como bien sabéis el pasado año 2023 fue un año muy especial para la Hermandad de la que tengo el honor de ser su hermano mayor. Durante ese año conmemoramos el 450 aniversario de la aprobación de nuestras primeras reglas conocidas y por lo tanto de nuestra Erección Canónica.

Pues, aunque poco conocemos de la fecha de fundación de nuestra corporación, ya que escasos son los documentos que se conservan en nuestro archivo que puedan remitirse a la fecha que tradicionalmente se ha dado. Según la mayoría de los historiadores que han estudiado el devenir histórico de esta Hermandad, coinciden que las primeras reglas de las que se tienen noticias fueron aprobadas por el licenciado Juan Rodríguez, Provisor General del Arzobispado de Sevilla, el 15 de julio de 1573. Fecha que consta en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla (Justicia. Hermandades y Cofradías, leg. 133).

Esta fecha difiere un poco de la que aparece en un Decreto del Arzobispado de Sevilla de marzo de 1623, referente a la reducción de cofradías en nuestra ciudad en el que dice:

> **"***La Soledad que sale del Convento del Carmen Calzado, fue aprobada en virtud de su Regla por el Licenciado Juan Rodríguez, Provisor del Sevilla en 11 de junio de 1573. Sale Viernes Santo en la tarde***."**

Hace algunos años la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Soledad fue sometida a un proceso de restauración en las dependencias del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Motivo por el cual la hermandad accedió a que los documentos que aun atesora fueran estudiados por los técnicos de dicha institución, que encontraron entre ellos uno en que ya se hace referencia a la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora y que está fechado en 1548.

Existe otro testimonio documental en el que se menciona a nuestra Hermandad, este ha sido publicado por la Editorial de la Universidad de Sevilla, en el libro "Écija Artística. Colección Documental Siglos XVI Y XVII", de los autores Gerardo García León y Marina Martín Ojeda. En la publicación mencionada se cita una escritura fechada en febrero de 1563 en la que

los carmelitas suscribieron una escritura de venta a favor de Fernando Alonso de Saavedra de un sitio para hacer capilla y enterramiento "*en el arco que está hecho en la pared de la yglesia de dicho monesterio, entre la capilla de Hernando de Sarria y la capilla de los hermanos de la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora….*" Testimonio que da fe cierta de la existencia de la cofradía con anterioridad a la fecha de 1573 antes mencionada.

Como no existe constancia de una Regla anterior a la antes mencionada de 1573, hemos de remitir a la fecha del mismo como el momento de la Erección Canónica de nuestra Hermandad, ya que en ese momento es reconocida y aprobada su regla por el Provisor del Arzobispado de Sevilla.

Aunque hay cierto baile de fechas entre el 11 de junio de 1573 que marca el Decreto antes mencionado y el 15 de julio del mismo año, que al parecer consta en el Archivo del Palacio Arzobispal, históricamente la Hermandad y la inmensa mayoría de historiadores dan como fecha de aprobación de la Regla la del 15 de julio de 1573.

Muchas vicisitudes han acontecido desde entonces, momentos de gran auge y de decadencia en otros. Sin que en ningún momento de su dilatada historia desapareciera el culto a sus Sagrados Titulares, no así la penitencia pública, que durante algunos años entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, le fue prohibida. Destacando que desde el momento fundacional siempre ha residido en el mismo templo, el Convento del Carmen Calzado de la ciudad de Écija, convertido hoy, en parroquia de Nuestra Señora del Carmen, donde desde 1609 comienza a labrar capilla propia tras la adquisición de una ya existente en dicho cenobio y añadiendo sucesivamente distintas propiedades aledañas a la capilla que estaba labrando.

Por tal motivo la Hermandad desarrolló un amplio programa de actividades a lo largo de todo el año, actividades que comenzaron el día 20 del mes de enero con la presentación del logotipo del aniversario, realizado por Lorenzo Escobar Asencio, que fue el ganador del concurso que con tal fin se convocó y la presentación del calendario de actividades.

El día 4 de febrero se procedió a la presentación del cartel conmemorativo de esta importante efeméride para la Hermandad, obra de Agustín Martín de Soto y que tituló "El cartel de la memoria", magnífico nombre para tan magnífico cartel.

Durante los cultos cuaresmales se recuperó, al menos por ese año, la novena en honor de Nuestra Señora de la Soledad, que llevaba más de cincuenta años sin celebrarse, para ello contamos con la predicación de nueve sacerdotes, todos ellos hijos de Écija.

En las vísperas de Semana Santa se procedió a la inauguración de una exposición en las salas del museo histórico de nuestra ciudad, que bajo la denominación de "SOLEDAD, 450 AÑOS DE DEVOCIÓN" hacia un recorrido por la historia de nuestra Hermandad, donde gracias al trabajo de los dos comisarios de la misma, Julio Cerdá Pugnaire y Tello González de Aguilar Vera, pudimos contemplar un espléndido muestrario de obras de arte cuya protagonista era Nuestra Señora de la Soledad y que fueron cedidas por diversas familias, particulares e instituciones tanto de nuestra ciudad como de fuera de ella. El éxito de la exposición hizo que, a solicitud del director del museo histórico de Écija, dada la gran cantidad de personas que la visitaban, esta se viera prolongada en el tiempo durante quince días más de los inicialmente previstos. Desde aquí quiero dar las gracias a todos los que hicieron posible esta exposición, quedará marcada durante mucho tiempo en nuestra memoria.

El día 15 de julio, día en que conmemoramos el aniversario propiamente dicho, celebramos una solemne eucaristía en las que nos acompañó nuestro querido Pablo Colón Perales, Pbro., que con sus hermosas palabras nos hizo pensar en la dilatada historia de nuestra Hermandad y en la cantidad de hermanos y devotos que han pasado por nuestra capilla.

En el mes de octubre llegaron las esperadas Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de nuestra ciudad, organizadas por la Asociación de Amigos de Écija, que en esta ocasión estuvieron dedicadas a nuestra Hermandad. Tras las conversaciones mantenidas con nues-

tro buen amigo Antonio Martín Pradas, director de estas jornadas, se planteó la posibilidad de que fuera nuestra Hermandad la protagonista de las mismas, lo cual fue acogido muy favorablemente tanto por la Junta de Gobierno de la Hermandad como por la Junta directiva de la Asociación, que por entonces presidia don Francisco Martínez Calle, a quienes quedamos enormemente agradecidos por las facilidades dadas y la buena disposición para llevar a buen puerto esta empresa que, desde el primer momento, nos dieron todos los miembros de la Asociación. Fueron dos días intensos en los que pudimos oír magníficas conferencias que dieron a conocer aspectos, algunos de ellos desconocidos, de la extensa historia y el no menos extenso patrimonio de nuestra Hermandad. Magnífico trabajo de su director y de cada uno de los ponentes, que nos deleitaron durante sus intervenciones, a todos ellos mi más sincero agradecimiento. Las actas para las que escribo estas líneas a buen seguro en poco tiempo se constituirán como un referente para todo aquel que quiera profundizar en la historia y patrimonio de nuestra Hermandad.

Y llegamos al mes de diciembre, mes cargado de actos en torno a Nuestra Señora de la Soledad, que llevó a cabo dos salidas extraordinarias. La primera de ellas tuvo lugar el día 2, en la tarde de este sábado de diciembre Nuestra Señora, hermosísima, fue trasladada en andas hasta la parroquia Mayor de Santa Cruz. Fue un traslado muy solemne y hermoso, donde fuimos acompañados por la Escolanía de María Auxiliadora de la ciudad de Sevilla, impresionante sus voces, exquisito repertorio el que interpretaron, mi sincero agradecimiento en mi nombre y en el de toda la Hermandad, quedamos impresionados por vuestra presencia.

Durante el traslado se quiso dar por terminada la famosa enemistad que históricamente manteníamos con la Cofradía del Rosario, de la Iglesia de Santo Domingo para ello hubo dos paradas significativas, la primera en la iglesia de Santa Bárbara, donde fuimos recibidos por la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Sin Soga y Nuestra Señora de la Fe. El motivo de nuestra visita era rezar ante Nuestra Señora de la Fe, teniendo en frente a Nuestra Señora de la Soledad, y ¿por qué allí?, pues porque Nuestra Señora de la Fe, anteriormente fue titular de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, aunque entonces bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias. Allí, nos sentimos como en casa, recordando aquellos años en que este templo nos acogió, durante la restauración del de Nuestra Señora del Carmen. Nuestro buen amigo Eugenio Benjumea Palomero, hoy presidente de Amigos de Écija, fue el encargado, con su exquisita pluma, de recibirnos en nombre de la Hermandad que tiene el privilegio de residir en tan bello e histórico templo, hermosísimas palabras que explicaron a la perfección el histórico momento que se vivía.

La siguiente parada fue en la iglesia conventual de San Pablo y Santo Domingo. Allí, con la presencia como testigos de la Ilma. Sra. Alcaldesa-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Écija, doña Silvia Heredia Martín, el rector del templo, don José Cruz Méndez García y el presidente del Consejo de Hermandades y Cofradías de nuestra ciudad, don Francisco Fuentes Ávila, tuve el honor de firmar el acta de reconciliación entre nuestra Hermandad y la de Nuestra Señora del Rosario, representada por su hermano mayor, don Cristóbal Valverde Laborde. Con este acto dimos por concluida una histórica enemistad, que, si bien ya estaba olvidada, nunca había sido convenientemente cerrada. Esta enemistad llevó al Consejo de Castilla a prohibirnos, a ambas hermandades la penitencia pública por los grandes excesos que se cometían durante las procesiones. Durante el acto contamos con la palabra de nuestro hermano Javier Fernández Franco, conocido de sobra por todos, quien nos cautivó, una vez más, con su buen hacer y nos deleitó con sus magníficas palabras, mil veces gracias Javier, por todo el cariño que sientes por nuestra Hermandad y por estar siempre dispuesto a arrimar el hombro cuando te pedimos ayuda.

No quiero dejar pasar este momento histórico que vivimos en la tarde del día 2 de diciembre, sin hacer una reflexión que siempre me viene a la mente. Mucho se ha hablado de la enemistad y de las peleas entre la hermandad del Rosario y la de la Soledad, pero estas disputas también trajeron algunas cosas positivas para nuestra ciudad. Fueron dos grandes rivales que querían dotar de la mayor riqueza posible a sus respectivas Titulares, gracias a lo cual hoy en día podemos disfrutar del inmenso patrimonio artístico que atesoran las dos Hermandades,

comenzando con sus espléndidas capillas, retablística, imaginería, platería, no escatimaron en medios para rodearse de tesoros artísticos realizados por los mejores autores de su época y todo ello para mayor Honra de la Madre de Dios. Así que también creo que hemos de estar agradecidos al celo que pusieron nuestros antepasados para engrandecer, lo más posible un patrimonio que ha llegado hasta nuestros días casi en su totalidad, aunque a veces su celo en la defensa de sus Sagradas Titulares los llevara a cometer algunos excesos.

Una vez concluido el acto de confraternización y acompañados por miembros de la Junta de Gobierno de la Hermandad del Rosario, continuamos nuestro camino hacia la parroquia mayor de Santa Cruz, donde fuimos recibidos por su párroco y todas las hermandades que tienen allí su sede.

Allí fue situada la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en el presbiterio del altar mayor donde permanecería hasta el 6 de diciembre, día en que fue entronizada en su paso procesional, presidiendo desde ese momento y hasta el día 9 un magnífico altar que se situó frente al del Cristo de la Sangre, en el acceso al templo por la calle Espíritu Santo. Tengo que aprovechar la ocasión para agradecer a todas y cada una de las Hermandades de Santa Cruz, a todos los grupos parroquiales y a su párroco, el recibimiento y acogida que nos ofrecieron y las facilidades puestas durante todos los días en que Nuestra Señora permaneció en su parroquia, nos hicieron sentir como en casa, muchas gracias a todos.

Durante los días que Nuestra Señora de la Soledad estuvo en Santa Cruz, se celebraron diariamente misas en su honor, estando ocupada la Sagrada Catedra, cada día por cada uno de los párrocos de nuestra ciudad.

En la Solemnidad de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, celebramos una Función Solemne de acción de gracias por el 450 aniversario de nuestra Hermandad, que fue presidida por su Excelencia Reverendísima don José Ángel Saiz Meneses, Arzobispo de Sevilla, a quien agradezco profundamente su disposición para venir y acompañarnos en un día tan señalado para la iglesia diocesana, al igual que agradecemos sus palabras en la magnífica homilía que compartió con todos los asistentes que llenaron el templo. Fue acompañado por varios de los párrocos de nuestra ciudad, entre ellos nuestro director espiritual, don Manuel Blanco Jiménez y por nuestros hermanos sacerdotes, Alejandro Gordon González de Aguilar y Jesús Ojeda Martín, a todos ellos les damos las gracias por su presencia para nosotros fue una gran alegría tenerlos allí.

Y llegó el día 9 de diciembre, momento de llevar de regreso a Nuestra Señora de la Soledad a su capilla, a su casa, desde donde protege a todos y cada uno de sus hijos. Tras la misa celebrada por don Manuel Ávalos Fernández, Vicario Episcopal de la Zona Sur de la Archidiócesis, dio comienzo la procesión extraordinaria de la Sagrada Imagen, despidiéndose de la que había sido su casa durante nueve días, días que dejaran un recuerdo imborrable en nuestra memoria.

Acompañada de los sones de Amueci y de una gran cantidad de personas que no quisieron perderse este acontecimiento, comenzó su discurrir sereno por las calles de nuestra ciudad. Magnífico exorno en el paso, bellísima Nuestra Señora, rememorando épocas pasadas en su forma de vestir. Conjunción perfecta que nos hizo disfrutar de una tarde inolvidable, donde quedaran por siempre en nuestras retinas los momentos vividos, el recibimiento de las hermandades de la Sagrada Mortaja, las de todas las que residen en la Parroquia de Santa María, Cautivo, Rocío y Merced, las petaladas de la Hermandad del Olivo y la preparada por un grupo de nuestros hermanos en el arco de Santa María, el encuentro con las Hermanas de la Cruz, en el antiguo Convento de Capuchinos, el recibimiento de las Hermanas Peregrinas en el convento de las Marroquíes y el increíble momento que vivimos en la residencia Madre, donde frente a frente Nuestra Señora de la Soledad miró a los ojos de nuestros abuelos, de todos ellos, pues en los que allí había, que viven en esta residencia están representados todos y cada uno de nuestros mayores. Personalmente no puedo olvidar este momento, que justificó por si solo todo el trabajo y esfuerzo de un año. Solo por este

momento todo mereció la pena, no podré olvidar la voz de esa abuela que tras ver frente a ella la Imagen de Nuestra Señora se dirigió hacia Ella diciéndole estas palabras: " No te olvides de nosotros, Soledad", nos fuimos de allí sabiendo que Nuestra Señora de la Soledad, no está únicamente en el Carmen, no está solo en su capilla, está con esos abuelos, está con los enfermos que no pueden salir a verla, está con todos los que la necesitan, porque Ella no se olvida de ninguno de sus hijos.

Y una vez llegados a nuestra sede canónica tras el rezo de la Salve y posando el paso en su capilla, se terminaron todos los actos programados en este año tan especial, tan esperado y que finalmente pasó en apenas un suspiro.

Pero aún nos quedaba alguna sorpresa más, cuando ya creíamos que todo estaba terminado, que el 450 Aniversario había pasado ya a formar parte de la historia de nuestra Hermandad, nos llegaron dos regalos, inesperados y que acogimos con enorme ilusión y agradecimiento.

El primero en forma de cartel, ya que nuestros amigos y hermanos de la Tertulia Cofrade "La Chicotá" quisieron unirse a la conmemoración de nuestro 450 Aniversario, dedicando su tradicional cartel de Semana Santa a uno de nuestros Sagrados Titulares, en este caso el Misterio de la Quinta Angustia. Cartel que reproducía una bellísima instantánea de su paso por los aledaños del Palacio de Benamejí, captada por la cámara de quien fuera costalero de Nuestra Señora de la Soledad, Antonio Pavón. Enhorabuena y gracias tanto a la Tertulia como al autor de la fotografía, así como a la Banda que intervino en el acto de presentación y al exaltador, nuestro hermano Javier Fernández Franco, de cuya esplendida prosa quedamos una vez más prendados, muchas gracias a todos.

Y como colofón final, pocos días antes del día de Andalucía, recibí la llamada de nuestra alcaldesa, que me comunicó que nuestra Hermandad había sido designada como Entidad del Año 2023, por ser este el año en que conmemoramos el 450 Aniversario. Designación que me llenó de emoción y orgullo, por lo inesperado, para mi ha sido un gran honor ocupar el cargo de hermano mayor de esta Hermandad durante la celebración de estos 450 primeros años de vida y recoger la distinción que nuestra querida ciudad había tenido a bien concedernos, no tengo palabras para agradecer todo lo vivido durante este año y en el momento de recoger esta distinción, estaremos siempre agradecidos a la gente de Écija, a sus vecinos, por el cariño que siempre muestra hacia Nuestra Señora de la Soledad, que Ella os bendiga a todos.

Y con esto termino, mi intención con estas palabras que os dirijo es hacer un resumen del año extraordinario que vivió nuestra Hermandad durante el pasado 2023 y que será difícil que olvidemos.

Me despido dando las gracias una vez más, en primer lugar a la Asociación de Amigos de Écija, vuestro trabajo en defensa de todo lo referente a nuestra ciudad es digno de elogio y admiración, seguid luchando como hasta ahora, en nuestra Hermandad tendréis siempre un apoyo incondicional; en segundo lugar a nuestro querido amigo, Antonio Martín Pradas, director de las Jornadas, siempre firme defensor de todo lo ecijano, incansable trabajador y mejor persona, gracias Antonio, sabemos que dejas el alma en cada cosa que haces y aquí, una vez más lo has demostrado, y finalmente a usted, querido amigo, que tiene en sus manos estas actas, espero que disfrute de su lectura y se haga una idea de lo que esta Hermandad ha sido, es y será. En su lectura encontrará aspectos históricos y patrimoniales que todos aquellos que nos precedieron, en su dilatada historia, han ido acumulando, siempre con la mirada puesta en Nuestra Señora de la Soledad, pues todos los que han pasado por esta Hermandad han visto en Ella, la forma más rápida y más eficaz de llegar al Reino Celestial, que Nuestro Señor nos tiene prometido.

Que Dios, Nuestro Señor, y su Santísima Madre, Nuestra Señora de la Soledad, os protejan y bendigan siempre.

PRÓLOGO

PROLOGUE

Antonio Martín Pradas
Director de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Hablar de la Hermandad de la Soledad me hace retroceder en el tiempo y volver a mi niñez, cuando la matraca tronaba en la iglesia de Santa Cruz, anunciando que Jesús había muerto. El Sábado Santo, me llevaban mis hermanas a las inmediaciones del Carmen, salía la cofradía más señera y con más renombre de la ciudad, aunque tal vez la menos concurrida en número de nazarenos. Al ver el cortejo inicial, tocados de antifaces de terciopelo negro, túnica blanca, cíngulo negro y capa larga que arrastraba por el suelo, asustado me resguardaba entre las faldas de mis protectoras. Ese miedo se evaporó, pasando con el tiempo a admiración, llegando a formar parte un par de años, junto a compañeros de clase, del cortejo inicial. Ese día comprobé que en las capas que arrastraban, te tiraban de todo, e incluso te la pisaban haciéndote dar un pequeño traspiés.

Hasta hace unos años sentí gran admiración por esta hermandad. Ya que el paso del tiempo no le había afectado, conservando su impronta e idiosincrasia a pesar de las modas e influencias de Sevilla que modificaron a otras hermandades ecijanas. Aunque, con el paso del tiempo, puede más lo externo que lo interno, llegándose a suprimir un maravilloso misterio de la Quinta Angustia por otro realizado ya en el siglo XXI, alterando la lectura de tres pasos que estaban configurados, posiblemente, desde finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, sevillanizando algo puramente ecijano, quedando la Virgen de la Soledad como otra más del cortejo. Creo que algún día se volverá al estilo antiguo, pero habrá que trabajarlo y concienciar a la hermandad desde dentro.

Tras este paseo por el tiempo, con motivo de la celebración de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, el Hermano Mayor de la hermandad se puso en contacto el director de las jornadas para ver si podíamos dar una serie de conferencias sobre el 450 aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad. Este fue el punto de partida para dedicar estas Jornadas a la temática antes mencionada.

Pocos datos son los que se conocen de la fundación de esta corporación, ya que las fuentes documentales son escasas, perdiéndose a lo largo del tiempo por varios motivos. Por un lado debido a las varias regulaciones de hermandades y desamortizaciones decretadas por el gobierno en el siglo XIX y por otro porque, los hermanos mayores, se llevaban la documentación a su residencia habitual y no la devolvían al ser nombrado su sucesor. Independientemente del motivo, existen algunas referencias puntuales, que remontan la existencia de la hermandad en 1563, aunque hay constancia documental de la erección canónica el 15 de junio de 1573, según consta en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Ante esta situación y con la celebración del 450 aniversario de la erección canónica de la hermandad, la corporación aprobó llevar a cabo una serie de eventos a lo largo de 2023 para celebrar tal acontecimiento.

Entre ellos destacan unas jornadas sobre la propia institución, para la cual han realizado un convenio de colaboración, con la Asociación Amigos de Écija, para fusionar dicho acto con las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Con las 9 conferencias de estas jornadas, pretendemos dar a conocer aspectos hasta ahora desconocidos, siguiendo la lógica, desde su fundación, historia, esculturas, retablos, pasos procesionales, orfebrería, textiles y restauración de la imagen titular así como la orfebrería realizada por el platero Damián de Castro a mediados del siglo XVIII por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Para el desarrollo, la dirección se ha puesto en contacto con destacados expertos y técnicos, relacionados con las distintas materias, pertenecientes a diversas instituciones públicas, como la Universidad de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, con miras a conseguir una amplia visión de los objetivos marcados.

Las ponencias se desarrollaron en sesiones monográficas durante los días 20 y 21 de octubre de 2023, en el salón de actos del Palacio de Benamejí, Museo Histórico Municipal de Écija.

Como de costumbre, las jornadas se iniciaron con la presentación por parte Francisco Martínez Calle, Presidente de la Asociación de Amigos de Écija, seguida de la intervención de Silvia Heredia Martín, Ilma. Alcaldesa de la ciudad, a continuación intervino Francisco Rodríguez Rodríguez, Hermano Mayor de la Hermandad de la Soledad, para finalizar con el director de las mismas.

La sesión del viernes 20 de octubre contó, con la intervención del Historiador y Diplomado en Teología Germán Calderón Alonso, quien impartió una conferencia sobre "Los carmelitas calzados en la ciudad de Écija. El convento de Nuestra Señora del Carmen y la Soledad".

A continuación, disertó Juan Antonio Domínguez Barragán, Doctorando del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, quien expuso su investigación sobre "La hermandad de la Soledad en la Edad Moderna.1754: un pleito "a la vuelta de la Esquina".

La sesión del sábado 21 de octubre comenzó con el Graduado en Historia José Enrique Caldero Rodríguez, quien expuso la "Historia y evolución de la hermandad a lo largo de los siglos XIX y XX".

Le siguió, Fernando Quiles García, Profesor titular de Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide, nos deleitó con la exposición documental de "La capilla de la Soledad, del Carmen (Écija): una obra representativa de un tiempo y un lugar".

A continuación, Jesús Aguilar Díaz, Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, hizo un recorrido "Sobre mobiliario litúrgico y algunas esculturas de la hermanda de la Soledad".

Continuamos con Manuel García Luque, Profesor titular del Departamento de Historia Arte de la Universidad de Sevilla, quien centró su exposición sobre "Pedro Duque Cornejo y la renovación del Patrimonio escultórico de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija".

A éste le siguió Antonio J. Santos Márquez, Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, quien expuso sus investigaciones sobre la "Platería en la hermandad de la Soledad".

Para continuar con los bienes muebles, Ignacio Sánchez Rico, Licenciado en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, se centró en la "Indumentaria y patrimonio textil de la hermandad de la Soledad".

Para concluir, Antonio Martín Pradas, Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo de la Unidad de Cultura Científica+i del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, expuso con detalle "La restauración de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y su ajuar

de orfebrería: ráfaga, corona y media luna, en los talleres del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico".

Por último se procedió al cierre de las Jornadas por el Presidente de la Asociación y el director de las jornadas.

Para completar las actas hemos incluido dos artículos relacionados directamente con la hermandad de la Soledad, el primero de ellos dedicado a los retablos callejeros que existen sobre esta advocación mariana en la ciudad. El segundo se centra en el expolio de la sillería de coro que sufrió la iglesia conventual de los Carmelitas calzados en la década de 1940, actual parroquia del Carmen, cuya obra de arte se conserva hoy día en el convento del Carmen de Osuna.

Al principio de las Actas se incluye la presentación realizada por Eugenio Benjumea Palomero, nuevo presidente electo de la Asociación Amigos de Écija, a quien agradecemos su participación.

La publicación de las Actas de las XVI Jornadas, representan un nuevo reto y esfuerzo de la Asociación Amigos de Écija. Sin lugar a dudas un nuevo logro y fiel resultado de esta plataforma anual, en la que se nos ofrece un ámbito único donde exponer nuevos temas de investigación relacionados con nuestra ciudad y su posterior difusión a través de repositorios como Dialnet, Academia.edu, IAPH, etc.

Para finalizar, queremos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento a todos los ponentes y a las instituciones que representan y, una vez más, a la Asociación Amigos de Écija y en especial a Francisco Martínez Calle, Juan Méndez Varo, Juan Jesús Aguilar Osuna, así como al resto de miembros de la antigua y nueva directiva, por demostrarnos su apoyo incondicional, esfuerzo y entusiasmo. De forma paralela, queremos agradecer a la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Soledad la confianza y la disponibilidad que han mostrado a lo largo de este tiempo, facilitando a los ponentes el acceso a su archivo, aportando fotografías antiguas de la Virgen, así como la realización de nuevas fotografías para ilustrar los artículos. En definitiva, abriéndonos las puertas de su casa. De manera especial queremos dar las gracias a Antonio Delgado Pérez, actual Hermano Mayor de la Hermandad y a Francisco Rodríguez Rodríguez, anterior Hermano Mayor con el que se inició esta colaboración, fruto de la cual surgen estas Actas dedicadas a nuestra Hermandad de la Soledad.

XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

450 aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad de Écija

Fotografía: Juan Nepomuceno Díaz Custodio

Palacio de Benamejí
(Museo Histórico Municipal)
Días 20 y 21 de octubre, Écija 2023

Asociación Amigos de Écija — Programa Cultural 2023

ÉCIJA AYUNTAMIENTO

LOS CARMELITAS CALZADOS EN LA CIUDAD DE ÉCIJA. EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN Y LA SOLEDAD

THE CARMELITAS CALZADOS IN THE CITY OF ÉCIJA. THE CONVENT OF NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN AND LA SOLEDAD

Germán Calderón Alonso
Historiador y Diplomado en Teología

RESUMEN

El convento de Nuestra Señora del Carmen es uno de los varios que la orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo tuvo en Écija. Regentó otros cuatro: el de la Limpia Concepcíon, de Carmelitas Descalzos, el de Nuestra Señora de los Remedios de Carmelitas Calzadas y el de San José de Camelitas Calzadas. Aparte un tiempo rigió el Convento de la Purísima Concepción que fue de Franciscanas Concepcionistas y que llevaron las Aliadas Carmelitas de la Santísima Trinidad.

En el cenobio residieron varias hermandades como la del Nazareno, hoy en San Juan, o la de San Franco de Sena pero, sin duda, la más apegada a la casa fue la de Nuestra Señora de la Soledad, cofradía rica y potente aunque también ha tenido épocas de decadencia. Hoy atesora un importe patrimonio que la convierten posiblemente en una de las más bellas de Écija. No sólo destaca la belleza de la Soledad sino el misterio antiguo de la Quinta Angustia, el moderno de igual título o el Jesús Yacente.

Como dato anecdótico pero muy importante en la vida de la cofradía es su enfrentamiento con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del Convento de San Pablo y Santo Domingo de Padres Dominicos que afectó mucho a ambas hermandades.

Hoy vive una etapa de esplendor que hace que brille mucho en la Semana Santa de Écija.

PALABRAS CLAVE

Carmen Masculino y Femenino, Cristo yacente, Hermandad de la Soledad, Jesús Nazareno, Piedad, Quinta Angustia, Virgen de la Soledad

ABSTRACT

The convent of Nuestra Señora del Carmen is one of several that the order of la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo had in Écija. It managed four others: La limpia Concepcíon, de Carmelitas Descalzos, Nuestra de los Remedios of Carmelitas Calzadas and San José de Camelitas Calzadas. Apart from that, for a time it ruled the Convent of La Purísima Concepción, which belonged to the Franciscanas Concepcionistas and was run by las Aliadas Carmelitas de la Santísima Trinidad.

Several brotherhoods resided in the monastery, such as that of el Nazareno, today in San Juan, or San Franco de Sena, but, without a doubt, the one most attached to the house was Nuestra Señora de la Soledad, a rich and powerful brotherhood although it has also had periods of decline. Today it has an amount of heritage that makes it possibly one of the most beautiful in Écija. Not only does the beauty of Soledad stand out, but also the ancient mystery of la Quinta Angustia, the modern one of the same title or the Recumbent Jesus.

As an anecdotal but very important fact in the life of the brotherhood is its confrontation with the Brotherhood of Nuestra Señora del Rosario from the Convent of San Pablo and Santo Domingo ruled by Padres Dominicos, which greatly affected both brotherhoods.

Today it is experiencing a stage of splendor that makes it shine brightly during Holy Week in Écija.

KEYWORDS

Male and Female Carmen, Recumbent Christ, Brotherhood of Soledad, Jesus of the Nazareth, Piedad, Quinta Angustia, Virgen de la Soledad

1. El convento de Nuestra Señora del Carmen

Para comenzar con la historia de este importante cenobio ecijano, tenemos que recurrir al historiador Martin de Roa el cual afirma que este convento de Carmelitas de la hoy llamada Antigua Observancia, vulgarmente nombrados Calzados, se fundó en torno a 1420 en la collación de Santa María de la Asunción y que fue edificado por un tercio de soldados que estaban preparándose para tomar el reino nazarí de Granada[1]. Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, sin entrar a valorar la posible verdad de esta aseveración del ilustre historiador ecijano, nos dicen que las primeras noticias sobre este cenobio de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo datan de finales del siglo XV. Concretamente, hacen mención a unos incidentes violentos ocurridos en 1494 alrededor de la ocupación de una ermita situada en el arrabal de Puerta Cerrada. En este sitio, una beata –es decir una mujer que sin ser en absoluto monja vivía una vida espiritual y retirada- llamada María Ruiz la Camera había fundado un convento carmelita al frente del cual situó ocho o diez frailes.[2] Gerardo García León y Marina Martín Ojeda piensan que es probable que la ausencia de autorización episcopal y papal, así como la falta de apoyo de la ciudad, en la que ya se habían fundado varios conventos de frailes, estuvieran en el origen de los problemas que pretendieron impedir la fundación del nuevo cenobio, sobre la que llegó a interesarse la misma Isabel la Católica, dato que considero altamente significativo de cómo se hallaba la situación[3]. Me gustaría añadir que la oposición de los cabildos seculares a la fundación de conventos era moneda común. Las órdenes, acudían a fundar sobre todo a sitios populosos, como el caso de Écija. Ello provocaba la oposición de los concejos cuando existían ya varios monasterios. Se unía a la intención de percibir limosnas, entre los que estaban las devengadas de las muchas misas que se decían, con el temor por parte de los concejos de que cayera sobre las localidades el mantenimiento de los diversos conventos. Ya digo, esta oposición no es exclusiva de Écija.

Lo seguro es que a pesar de los inconvenientes iniciales la fundación de este cenobio carmelitano siguió para adelante y, a fines del Cuatrocientos, comenzaba a alzarse en las inmediaciones de Puerta Cerrada. En 1537, los frailes llegaron a un acuerdo con la familia Eraso a los que, a cambio de los normales legados y prestaciones económicas, cedieron el patronazgo de la iglesia conventual, con el consiguiente privilegio de poder sepultarse en la capilla mayor.[4] A partir de ese momento, y gracias al patrocinio de esta ilustre familia, de las limosnas aportadas por los ecijanos e incluso por el Ayuntamiento a lo que se suman las ventas de capillas y enterramientos, se fueron sucediendo las diversas construcciones y ampliaciones que crearon un gran edificio que daba a dos calles diferentes. Hoy de él sólo se conserva una iglesia, acaso de las más elegantes y bellas de Écija. Está formada por la nave principal con su esbelta torre, obras datables en la primera mitad del XVI, la nave de la Soledad y sus capillas anexas del siglo XVIII y la neoclásica portada de la antigua portería conventual. Y hay que decir, que la

[1] ROA, Martín: Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar. Écija, 1890. P.283. Citado por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Écija artística. Colección documental siglos XVI y XVII. Editorial Universidad de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. P.138.

[2] MIURA ANDRADES, José María: *Fundaciones religiosas y milagros en la Écija de fines de la Edad Media.* Écija, 1992. Pp.38-39. Citado por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. Cit. P.138.

[3] Ibídem. Citado por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. Cit. P.138.

[4] En 1543 testó María Manuel de Lando, mujer de Juan de Juan de Eraso y ordenaba ser enterrada en la Capilla Mayor del Carmen. Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* Sevilla, 1951. Tomo III. Pp. 312-313. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. Cit. P. 138.

nave de la Virgen de la Soledad con sus capillas es un conjunto elegante y suntuoso y es quizá de los más destacados entre las cofradías de Sevilla, sin contar en este apartado las capillas propias de las diversas cofradías. De todas formas, esta gran capilla de la Soledad es más rica y fastuosa que muchas capillas exentas de hermandades.

Aunque, sin duda, la hermandad más unida al convento es la Soledad, no fue la única que estuvo establecida entre sus muros. También residió en ella la de la Santa Cruz en Jerusalén, la actual del Nazareno de San Juan, por residir en la primitiva parroquia de San Juan Bautista, hoy filial de San Gil Abad. El 5 de abril de 1571 el hermano mayor, alcalde, mayordomo y diputado de dicha hermandad acordaron con el prior y frailes del monasterio *"que la citada se frecuente y continúe en el dicho monasterio de Nuestra Señora del Carmen"* bajo determinadas condiciones. En primer lugar, se establecía que en la noche del Jueves Santo la corporación saldría y regresaría a la iglesia conventual que hoy estudio. También se acordaba, lo que era muy normal en la mayoría de las cofradías, la celebración de cuatro festividades anuales, con sermón por parte de los miembros de la comunidad, así como las misas que debían decirse por los cofrades difuntos, fijando de antemano el precio de cada una de estas misas. Además y es un dato muy importante, en consecuencia de este acuerdo la comunidad entregaba a la confraternidad una capilla que estaba contigua a la de la Soledad y que debería ser reedificada a costa de la corporación. Se estableció como condición una también muy importante y que era que, si la cofradía se trasladaba a otra iglesia, no tendría derecho a pedir cantidades económicas por los gastos realizados en la antedicha capilla. Y lo verdaderamente interesante y notorio, es que este hecho se produjo al poco tiempo ya que, en 1574, la cofradía de la Soledad compraba a la comunidad una nueva capilla en la iglesia, la que había sido cedida a la cofradía de la que en este momento escribo, y pasaba a ocupar dos capillas contiguas. A ello hay que añadir que la cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno estaba establecida en la Parroquia de San Juan Bautista en 1592. En 1582, la cofradía vio aprobados sus estatutos por la autoridad arzobispal, siendo arzobispo don Rodrigo de Castro y Osorio (1581-1600), hecho cardenal en 1583, un año después de la aprobación de las reglas. Lo cierto es que, en ninguno de los apartados de éstas, se menciona el templo donde se encontraba establecida la confraternidad. Dichas ordenanzas fueron reformadas diez años después, en el citado 1592 y ya se nos da la noticia de que estaba establecida en capilla propia en la Parroquia de San Juan Bautista, en la que ha seguido hasta nuestros días. Y me parece importante decir que en febrero de 1593 la hermandad contrató con el escultor Alonso de la Plaza, vecino de Écija, la ejecución de una *"hechura de un Cristo con la cruz a cuestas"* en madera de nogal o peral, completamente tallado en su cabeza, pecho, brazos desde los codos a las manos y piernas, a partir de las rodillas. La cruz y la parihuela para esta imagen, destinada a una procesión de penitencia, fueron aportadas por la hermandad. [5] Pero, y me resulta un dato muy significativo que la cofradía intentara mudarse al Convento de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Padres Carmelitas Descalzos. Así lo demuestra una escritura de poder otorgada por Francisco Jiménez, hermano mayor y los restantes oficiales que formaban la junta de gobierno, mediante la cual se encargaba a cuatro cofrades que realizaran todas las gestiones pertinentes ante la autoridad arzobispal para que se le admitiera trasladarse al convento masculino del Carmen Descalzo desde San Juan *"donde de presente está…atento serle a la dicha cofradía muy útil y provechoso al traduzirse y pasarse a el dicho convento"*. No sabemos si estas gestiones fructificaron pero, lo verdaderamente claro, es que con cesión de la capilla del antiguo Sagrario en 1609, la cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén fijo definitivamente su sede en la Parroquia de San Juan Bautista, donde, como he dicho, continúa. Y me llama mucho la atención como la hermandad residió en el cenobio de los Carmelitas Calzados y, luego se estableció en la Parroquia de San Juan y, en un tercer momento decidió establecerse en el cenobio de los Carmelitas Descalzos, comunidad que regía la que es una de las joyas del Barroco ecijano y, por extensión del Barroco andaluz, la iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, conocida por los Descalzos. Es probable que en la cofradía hubiera una cierta predilección por los frailes de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo aunque, en contra de esta aseveración, está su marcha del Convento de Nuestra Señora del Carmen, casa de los Carmelitas Calzados que hoy estudio.

[5] MARTÍN OJEDA, Marina: "Hermandad y Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén de Écija", en *CLX Reglas de hermandades y cofradías andaluzas. Siglos XIV, XV y XVI.* Huelva, 2002. Regla LXIII.

Hay que decir que el título de la cofradía en la actualidad es Pontificia, Ilustre y Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén, María Santísima de las Misericordias, San Juan Evangelista y San Francisco. La titular y el Discípulo Amado son obras de Ricardo Comas, realizadas en 1968 y 1973 respectivamente.

Otra cofradía que quiso asentarse en el Convento masculino de Nuestra Señora del Carmen, fue la Cofradía de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo. Ésta, en abril de 1574 firmó un convenio con la comunidad por la cual le fue cedida una capilla en su iglesia y en el que se tomaron una serie de condiciones relativas al funcionamiento de la confraternidad, sus fiestas y cultos, sus relaciones con los frailes, etc. Pero poco duró el compromiso pues, en noviembre de ese mismo año quedó cancelado a petición de la corporación, alegando que los frailes no habían cumplido las condiciones pactadas. Desde ese momento y, hasta hoy, la Cofradía de la Columna y Azotes pasó a residir a una de las capillas de la iglesia del Convento de Nuestra Señora de la Victoria, de Padres Mínimos de San Francisco de Paula.[6] . Hoy la corporación se titula Real y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Penitencia del Bienaventurado San Francisco de Paula, Santísimo Cristo de la Sagrada Columna y Azotes, Santísimo Cristo del Confalón, Nuestra Señora de la Esperanza y de la Purísima Concepción de María. La imagen del Cristo Atado a la Columna es de autor desconocido y puede datar, según Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, de principios del siglo XVIII. En cuanto al Crucificado del Confalón, por cuyo nombre es conocida hoy la hermandad, en febrero de 1578 el hermano mayor de la confraternidad encargó al entallador vecino de la ciudad Luis Sánchez *"La hechura de un Crucifijo de la propia forma y manera de uno questá en el monesterio de Nuestra Señora de la Madre de Dios, que tienen los hermanos del Santo Crucifijo"*. Por su obra, el artista debía percibir 429 reales, estando obligado a acabar la obra el Jueves Santo de este mismo año. Gerardo García León y Marina Martín Ojeda creen que éste es el actual crucificado del Confalón, inspirado en la obra del Cristo de la Sangre de la Hermandad de los Gitanos que residía en el Convento de San Agustín de Padres Agustinos y hoy está establecida en la Parroquia Mayor de Santa Cruz. Éste último, es obra de 1567 del gran escultor Gaspar del Águila y se basaba a su vez en el devotísimo Cristo de San Agustín, que se veneraba en el Convento Casa Grande de San Agustín de los mismos Padres Agustinos de Sevilla. Ésta última imagen que había pasado a la Parroquia de San Roque desapareció en los trágicos sucesos de 1936, realizando Agustín Sánchez Cid una copia en 1944. Pero lo cierto y. lo verdaderamente importante, es que la hermandad no reconoce la autoría del actual Cristo. No voy a entrar en polémica pero, ciertamente es muy importante la existencia de un documento que atestigua que se realizó un crucificado para la cofradía. Que puede que sea o no sea no lo sabemos. Lo cierto es que en la hermandad no se reconoce la autoría de Luis Sánchez, como sostienen los dos reputados investigadores ecijanos. Por último, se puede añadir que la Virgen de la Esperanza es de autor desconocido y, según los dos historiadores ecijanos, puede situarse su ejecución a fines del siglo XVIII, lo cual considero probable.

Otra cofradía establecida en el convento, era la de Jesús de las Penas que poseía capilla en el cenobio y que debió fundarse en torno a 1644, fecha de la ejecución del Cristo, imagen atribuida al escultor granadino Alonso de Mena y Escalante, Y es importante destacar que, aunque la confraternidad comenzó a dar señales de vida desde los principios cuando se creó la bella y devota imagen, las reglas que regirían a la cofradía no fueron aprobadas hasta el año 1672, rigiendo la sede de los santos Leandro e Isidoro el arzobispo don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán (1669-1684), que, por cierto, tuvo fama de ser un prelado muy virtuoso.[7]

En 1645, los Carmelitas vendían a la cofradía de Jesús de las Penas un trozo de solar situado en el atrio de la portería del convento, junto a la entrada de la capilla de la hermandad que hoy estudio, la Soledad, para edificar una capilla propia. La venta se hacía a cambio del reconocimiento de un censo anual de 100 reales a favor del cenobio y los cofrades quedaban auto-

[6] Archivo de Protocolos Notariales de Écija. Leg. 355. Ff. 722r-725v. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.142.

[7] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección Justicia. Legajo 09882. Exp.3. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.145-146.

rizados a abrir la puerta de la capilla hacia el compás y si así lo deseaban a tener igualmente otra puerta abierta a la calle. Por otro lado, la confraternidad, prometía pagar cuatro fiestas anuales en la iglesia conventual, por cada una de las cuales abonaría a los frailes doce reales. A su vez, tomaba sobre si la obligación de edificar sobre la misma capilla una tribuna que comunicara con la capilla mayor del templo carmelitano para los patronos del convento. Gerardo García León y Marina Martín Ojeda creen que las obras debieron empezar rápido pues, en 1646, vemos que los cofrades compraron 100 cahices de cal por los que abonaron 800 reales.[8] Ese mismo año Catalina de Aguilar, viuda de Andrés de Ostos, regalaba a la confraternidad una lámpara de plata valorada en 541 reales para que ardiera permanentemente frente a la devotísima, valiosa y venerada imagen. [9] Y es curioso y notorio que en este último documento se llama a la corporación Cofradía de la Caridad del Santo Cristo de las Penas. Acabada la capilla, poco después se ejecutaba un retablo para el titular encargándose la policromía en 1672 al maestro pintor Jerónimo Tirado de Aguilar. Como nos dice el contrato firmado con el hermano mayor Pedro Pérez, el artista citado debía ocuparse de dorar el retablo así como de pintar los diecinueve recuadros que tenía el conjunto *"en los quales yo el dicho Gerónimo de Aguilar é de hacer a mi costa las pinturas que el dicho Pedro Peres y demás hermanos me tienen comunicado y pidieron se haga"*. Por su trabajo y todos los materiales necesarios para hacerlo, se le habrían de pagar 440 reales. [10]

En fin, lo verdaderamente importante es que tenemos datos de una cofradía muy desconocida pero que residía en este cenobio de Padres Calzados de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo.

De otras cofradías, también sabemos que residieron en este convento carmelitano. Es el caso de la cofradía de San Franco de Sena de la que sabemos por un pleito de 1730 que había sido fundada en 1617.[11] Pero también hay que añadir que se conserva un documento fechado en el 1700, por el cual Francisco de la Torre, jurado del cabildo secular de Écija y hermano depositario de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Carmen, establecida en el monasterio, se hacia cargo de 2550 reales que habían sido entregados como limosna.[12] Y lo que más me llama la atención es que la cofradía, que tenía el carácter de Sacramental. estuviera instalada en un convento cuando lo normal en estas cofradías es que residieran en las parroquias. Es un caso parecido al de la Imperial, Venerable, Pontificia y Real Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén, María Santísima de los Dolores y Santa María Magdalena que rinde culto a la veneradísima imagen del Nazareno Regidor Perpetuo de Cádiz. Pues bien, esta cofradía reside en su capilla propia del Convento de Santa María de Franciscanas Concepcionistas de Cádiz. Ahora bien, es extraño y singular que resida en iglesia de estas monjas de clausura desde antiguo pues estaba prohibido que las cofradías estuvieran establecidas en las iglesias de los conventos de monjas.

Para acabar, los dos historiadores ecijanos que cito nos dicen que por una escritura de 1749 la comunidad carmelita autorizaban a la hermandad de la Venerable Orden Tercera para que pudiera construir una sacristía para su capilla en la portería del monasterio.[13] Aparece en el documento la palabra hermandad, referida a esta corporación pero lo que si es cierto es que una Orden Tercera no es propiamente una hermandad. En el Carmelo, como en otras órdenes, la Orden Tercera es la rama formada por seglares como es la Primera Orden la formada por

[8] Archivo de Protocolos Notariales de Écija. Leg. 1731 .Ff. 1179r-1780v. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P. 146.
[9] Archivo de Protocolos Notariales de Écija. Leg. 1727. Fol. 404r-405r. Cit. GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.146.
[10] Vid. GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.146.
[11] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección Justicia. Leg. 09987. Cit. por GARCÍA LEÓN, Ricardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.146.
[12] Archivo de Protocolos notariales de Écija. Leg. 2278. Fol.1102 r.-1103 vto, Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Op. Cit. P.146.
[13] Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Sección Justicia. Leg. 09978. Ex. 21. Esta noticia ya aparece citada en HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco, Ob. cit, P.312. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.146.

los frailes y la Segunda Orden la formada por las monjas. También se llaman Terciarias a las diversas congregaciones de religiosas de vida activa o Terciarios a algunas ramas de frailes, como ocurre con la Congregación de Terciarios Capuchinos de Nuestra Señora de los Dolores, fundación del obispo capuchino Fray Luis Amigó y Ferrer (1854-1934), obispo que fue de Solsona y Segorbe, una rama más del frondoso árbol de la Orden de los Hermanos Menores, de los Franciscanos.

Pero, voy a hablar algo más sobre este monasterio y los otros tres que regentaban la familia carmelitana en esta fascinante ciudad de Écija. Como es sabido, el Carmelo tenía dos grandes ramas Calzados: –lo que hoy se llama Carmelitas de la Antigua Observancia- y Descalzos. La orden tiene un origen palestinense y los primitivos eremitas decían enlazar con los discípulos del profeta Elías, cuyo mayor discípulo fue el profeta Eliseo. Era una de las órdenes mendicantes desde mediados del siglo XIII por bula papal. Fue objeto de una reforma surgida a impulsos del concilio de Trento y cuyos principales adalides fueron la gran Santa Teresa de Jesús (1515-1582), una de las santas más importantes de la Cristiandad, y su seguidor y discípulo San Juan de la Cruz (1542-1591). Surgieron así las dos ramas los Calzados y los Descalzos. Ambas llevaban una vida activa aunque los segundos ponían más énfasis en la contemplación. En cuanto a las monjas, ambas ramas eran y son contemplativas. Hay que decir que ante las continuas tensiones entre las dos ramas de la familia se separaron a finales del XVII en 1593, en el pontificado de Clemente VIII (1592-1605). Ello no quita para que los Carmelitas y las Carmelitas de la Antigua Observancia den culto ferviente y tengan entronizada en sus iglesias a Santa Teresa de Jesús, a la que tanto hicieron sufrir en vida.

Pero, volviendo a nuestro convento ecijano del Carmen, estaba considerado uno de los más antiguos de la ciudad, lo que ya se ha visto. Es muy importante que poseía a principios del XVIII una numerosa comunidad, que osciló en el primer cuarto de siglo osciló entre los treinta y nueve y setenta miembros. Era pues uno de los conventos preferidos a la hora de entrar en religión. La preferencia de las órdenes mendicantes y la profunda renovación del Carmelo pueden justificar, en parte, está concentración de religiosos a lo que habría que añadir el ser esta casa capitular y de estudios. Por cierto que, como ejemplo, de que la reforma afectó en el Carmelo a los religiosos de la Observancia fue la casa en la que entró Santa Teresa en Ávila, el monasterio abulense de la Encarnación, y de la que fue priora por imposición desde 1571 a 1574 anotándose que la aceptación del priorato *"fue la prueba más dura de obediencia a que jamás se vio sometida la santa"*. Un priorato en el que entró por imposición de los superiores y con la oposición de una parte de comunidad, muy legítima por cierto ya que se les había privado a las monjas del voto para elegir a la prelada. Pues bien, este convento abulense, tan querido para la Santa, y del que fue confesor San Juan de la Cruz y Fray Germán de San Matías, sin pasar a la Descalcez vivió el espíritu reformado gracias sobre todo a las monjas de la familia Pinel. Hay que decir que el 24 de agosto de 1940, el monasterio pasó a la Descalcez no sin reticencias por una parte de la comunidad. Por último, a petición del obispo de Ávila don Santos Moro Briz y del carmelita descalzo Padre Crisógono de Jesús Sacramentado, Santa Maravillas de Jesús (1891-1974), otra gloria del Carmelo y fundadoras de muchos conventos, envió a la Encarnación ocho monjas para aumentar la comunidad el 24 de febrero de 1966 dejando de priora a la Madre Magdalena de Jesús. Pasó así el monasterio a la digamos raza descalza de Santa Maravillas de Jesús, en la que permanece y persevera. Espero que esta digresión sea suficiente para comprender que la Reforma del Carmelo no fue sólo propia de los Descalzos sino que afectó a los Calzados, como eran los frailes del Convento de Nuestra Señora del Carmen de Écija.

Siguiendo con este último cenobio, hay que decir que las tremendas variaciones en el número de miembros de la comunidad hace pensar, según María Luisa Candau Chacón, más bien en diferentes criterios de los visitadores a la hora de anotar los componentes -novicios, hermanos legos y sacerdotes- de la casa.[14] Lo cierto es que las tres clases de habitantes del cenobio formaban una agrupación importante, con una media superior de cincuenta habitantes en el convento, lo que lo hacían una de las comunidades más populosas de la tan levítica ciudad

[14] CANDAU CHACÓN, María Luisa: *Iglesia y sociedad en la campiña sevillana: la vicaria de Écija (1697-1723).* P. 313.

de Écija. Era una casa popular y. esto también se notaba, en la existencia de cofradías de las que ya hemos hablado que encauzaban la piedad de los ecijanos y, por extensión, producían beneficios para tan frecuentado monasterio.

Al igual que las restantes órdenes mendicantes, exceptuando las casas de la familia franciscana –San Antonio de Padua, vulgo San Francisco, de Franciscanos Observantes, Santa Ana de Terceros Franciscanos y la Anunciación de Nuestra Señora de Franciscanos Capuchinos- los miembros de esta comunidad no vivían exactamente de limosna. Como los Agustinos del Convento de la Madre de Dios, vulgo San Agustín, los frailes de la rama calzada de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo contaban con casa acomodada y alguna hacienda, que se componía de aranzadas de olivar, huertas, lagares y un molino de aceite. Sus propiedades urbanas consistían en diez casas "habitables" y a sus rentas se sumaba la procedente de censos y tributos. De todas formas, creo que no hemos de desestimar las limosnas de los fieles, muy particularmente de los cofrades de las hermandades establecidas en el monasterio. María Luisa Candau Chacón dice que, efectuado el pago de ciertas partidas o censos sobre las que considero numerosas fincas de este moderadamente rico monasterio, el caudal libre se acercaba a 10.000 reales anuales.[15] De la misma manera, si bien las resultas de la visita del año 1708 cogió a tan devota comunidad con "alguna estrechez", las realizadas en el resto de las visitas definieron su estado dentro de los límites de lo preciso y la moderación.

Pero paso ahora a un tema que considero muy importante. Por supuesto, la tarea pastoral canalizaba la energía del convento. Los regulares en sus cuatro ramas –canónigos regulares, monjes, frailes y clérigos regulares- siempre han servido a los fieles, digamos, de una manera distinta al clero secular, mas centrándose en la administración de sacramentos –muy especialmente la Eucaristía y la Penitencia- y también en la predicación, en la que muchas órdenes y congregaciones han dado, dan y se supone darán religiosos insignes por su piedad y su dominio de la oratoria sagrada.

Otro tema importante es que el convento era casa de estudios, en donde se impartían dos cátedras, de Teología y de Artes.

Es muy importante destacar que, en el período que ha estudiado María Luisa Candau Chacón, o sea 1697-1723, los frailes del Carmelo de la Antigua Observancia de Écija eran famosos por ser muy severos en el celo y la guardia de la moralidad. Se llegó al caso a la expulsión de algunos de ellos. Y ello, por cierto, y es muy curioso y significativo de la importancia que ha tenido la caridad cristiana en la vida de la santa pero imperfecta Iglesia, en contra de lo estipulado por el concilio de Trento, que tenía previsto ciertos modos ordinarios de castigo como la prisión para los profesos tenidos por "incorregibles" y, de ninguna manera, concedía el derecho a las comunidad para excluirlos de la vida del cenobio. Total, que Trento era menos duro y preconizaba la caridad cristiana frente a estas medidas extremas que se tomaban en la comunidad que nos ocupa. Y, el mayor problema que ocasionaban estos canónigos regulares monjes, frailes o clérigos regulares, echados de sus casas monásticas, era la palpable indeterminación de su estado. La vecindad sabía que eran religiosos y, según las circunstancias, inspiraban lastima y escándalo, verlos generalmente con traje seglar y, lo más grave, sin otro medio de sustento que la mendicidad, lo a todas luces indigno de la santidad de un sacerdote o consagrado. María Luisa Candau nos dice que daban trabajo a las justicias y provocaban el ánimo de los vecinos "al ver que sacerdotes anden tan estragados". Y es muy interesante que las jerarquías seculares, cuyo cometido era velar por el bienestar del pueblo, se ocupaban de este espinoso tema. Además, como es notorio, los mismos visitadores pensaban si en la guardia de la moralidad y de las reglas de los frailes del Carmelo Observante, los componentes de la comunidad –prelado y súbditos- no habían superado sus propias atribuciones.

Se sabe que, en 1708, residían en la ciudad del Sol tres frailes profesos expulsados del monasterio con la creencia de que eran "incorregibles". De dos de ellos nos da noticia el visitador Ramírez Arias presentando sus nombres en religión y que eran Fray Joseph de Guzmán

[15] Vid. CANDAU CHACÓN, María Luisa: Ob. cit. P.314.

y Fray Juan de Carmona, mientras que del tercero se excusa añadiendo "y del otro nada pude inquirir".[16]

En resumen, la comunidad era observante, moderadamente rica, y tenía mucho ascendiente sobre los fieles, entre ellos los cofrades de las varias hermandades que los frailes habían acogido bajo su techo. Además era casa de estudios. Además, hay que decir que, aunque era una casa de la rama calzada, había penetrado en la comunidad el espíritu de la llamada en el mundo doña Teresa de Ahumada, que en religión siguió con este nombre hasta que pasó a llamarse Teresa de Jesús cuando se descalzó.

Por último, me gustaría añadir que el convento sufrió la exclaustración de sus frailes en 1809 por las medidas contra las órdenes tomadas por el gobierno del rey José Bonaparte. El de enero de 1814 la comunidad pidió al ayuntamiento volver a su monasterio lo que le fue concedido. Pero ya en 1836, durante el reinado de Isabel II y la regencia de su madre María Cristina de Borbón –cuarta esposa de Fernando VII- entre 1833 y 1840, sufrió el convento una nueva exclaustración de sus moradores por las leyes del impío y dañino ministro Juan de Dios Álvarez Méndez, Mendizábal.

Mas igualmente quiero decir unas palabras sobre los otros tres conventos carmelitas antiguos que existían en la ciudad y otra comunidad carmelita que vivió en nuestros tiempos. Uno de los antiguos era el de los Carmelitas Descalzos titulado de la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Fue fundado en 1591, también en la collación de Santa María de la Asunción como el cenobio de sus hermanos de hábito los Carmelitas Calzados. Tenía fama de ser casa con comunidad muy observante, lo que la hacía ser popular entre el pueblo ecijano. Era, además, colegio con enseñanza de Artes. Tengo que añadir que los Carmelitas Descalzos volvieron a Écija tras la exclaustración, marchándose luego, en esa desbandada que se ha producido en Écija de las órdenes y congregaciones de religiosos y congregaciones de clérigos seculares –como la Congregación de la Misión, fundada por San Vicente de Paul (1581-1660), cuyos clérigos son llamados Paules o Lazaristas- o de órdenes de religiosas y sociedades femeninas de vida apostólica como la Compañía de Hijas de la Caridad, fundada por el nombrado San Vicente de Paul y Santa Luisa de Marillac (1591-1660). Está desbandada ha dejado a Écija con poquísimas casas. Pero hay que añadir que iglesia conventual y el desaparecido convento son conocidos vulgarmente por los Descalzos, siendo el templo, como ya he dicho, una joya no sólo del Barroco ecijano sino andaluz y, diré más, español.

Mas existían también dos conventos de monjas carmelitas. Uno era el de las Madres Calzadas o de la Antigua Observancia, llamado de Nuestra Señora de los Remedios y que también estaba ubicado en la collación de Santa María de la Asunción. Era un convento que en alguna época no gozó de fama de observante pero en otras sí. Su comunidad era numerosa. No se sabe la fecha de su fundación aunque Martín de Roa e su libro publicado en 1629 nos dice *"Tiene más de ciento veinte años de antigüedad, según consta de escritura de sus archivos"*[17] El convento y su comunidad desaparecieron como sucedió con otros conventos de esta rama de la orden, como, por ejemplo, el Convento de Nuestra Señora de Belén de Sevilla, sito en la Alameda, llamado antes de la Encarnación cuando se encontraba en la collación de San Gil.

Por último, hay que citar el Convento de San José, vulgo "Las Teresas" de Madres Carmelitas Descalzas, cuyos primeros datos aluden a la llegada en 1614 de algunas monjas a Écija, procedentes del Convento de San José de Sanlúcar la Mayor. En 1636, se hace efectiva la fundación. En 1643 de su primitivo emplazamiento en la zona de la Puerta de Palma pasa al palacio de los Condes de Palma, en la calle del Conde, en la collación de Santa María de la Asunción. Allí ha pervivido la comunidad hasta el año 2015, marchándose en ese año lo que fue una gran pérdida para el Arte y la Religiosidad de la Ciudad. Se trata de un caso más de la ya mencionada desbandada de familias religiosas de Écija. Añadiré que las monjas tenían

[16] CANDAU CHACÓN, María Luisa: Ob. cit. Pp.114-115.
[17] ROA, Martín: Ob. cit. P.292. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.243.

fama de ejemplares. Eran pocas pues ya sabemos que Santa Teresa de Jesús estableció en sus conventos un numerus clausus de 21 religiosas, que las Mercedarias Descalzas –que tuvieron convento en Écija con el nombre de la Encarnación en la collación de Santa Cruz, conocido vulgarmente como las *"Monjas Blancas"*- elevaron a 24.

Mas también hay que decir que otra comunidad carmelitana moderna vivió en Écija. En el Convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción de las contemplativas Franciscanas Concepcionistas vivieron otras contemplativas, las Aliadas Carmelitas Descalzas de la Santísima Trinidad –una congregación mejicana- conviviendo con las últimas Concepcionistas hasta el año 2014 en que se fueron la ultima monja de esta orden y las Aliadas. Desde el año 2018 reside en este convento la congregación colombiana de las Peregrinas de la Eucaristía.

Hay que añadir que durante un tiempo rigieron la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen y un colegio entre 1897-1966 los clérigos regulares de la Congregación de San Francisco de Sales, vulgo Salesianos fundados por San Juan Bosco (1815-1888) el que fundó con Santa María Mazzarello (1837-1881) las Hijas de María Auxiliadora, vulgo Salesianas, que aparecen varias veces en este trabajo. Hoy el antiguo colegio de los hijos de don Bosco es el Colegio Diocesano de Santa María Nuestra Señora, fundado en 1935 por el párroco de Santa María don Francisco Domínguez Fernández y trasladado, en 1971, al antiguo colegio salesiano siendo párroco don Esteban Santos Peña.

Pues bien, dejamos ya la historia del Convento de Nuestra Señora del Carmen para pasar a su más importante cofradía, la de la Soledad.

2. La cofradía de la Soledad

Antes de entrar en el análisis de esta cofradía ecijana de la Soledad, hay que decir que las hermandades del Santo Entierro se vincularon mucho a los Carmelitas, atribuyéndose esta unión e identidad a los orígenes palestinenses de la Orden. Existen muchos casos de esta unión como es, por ejemplo, la cofradía de Alcalá de Guadaira con el convento de los Carmelitas de la Antigua Observancia de esta importante ciudad. La hermandad conserva capilla anexa a la antigua iglesia del convento titulada de Nuestra Señora del Carmen, que ha servido de capilla a la comunidad del colegio de Nuestra Señora del Águila, de la Congregación de San Francisco de Sales, los Salesianos, los cuales tras una enorme y meritoria labor han abandonado la ciudad en el año 2020. Sirva este caso como ejemplo de la vinculación de las hermandades de la Soledad o Santo Entierro con el Carmelo. Pero ya he dicho que existen muchas más. De todas formas, en las casas de otras órdenes también existieron cofradías del Santo Entierro como en el Convento de los Padres Mínimos de San Francisco de Paula de Almonte titulado de Jesús María, vulgo Nuestra Señora de la Victoria, o el caso de la cofradía del mismo título de Sevilla, que residió en el Colegio del Monte Calvario o de San Laureano de los Padres Mercedarios Calzados de Sevilla y que hoy reside en otro Convento de frailes de la Merced Calzada, el de San Gregorio, antiguo Colegio de los Ingleses de la Compañía de Jesús.

Pero, volviendo al caso ecijano, el título de la Cofradía de la Soledad es Real, Muy Ilustre, Antigua y Noble Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora en la Consideración de sus Angustias y Soledad, Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y del Dulce Nombre de Jesús. Sus principios son oscuros. El año 1563 la encontramos establecida en su capilla, lo que luego analizaré. Si estaba establecida en el este recinto es que, posiblemente es anterior a 1563. Gerardo García León y Marina Martín Ojeda opinan que es posible que, en sus principios, fuera una cofradía cultual y luego alcanzase su vertiente penitencial con la que ha llegado a nuestros días. De todas formas, en el estado de nuestros conocimientos, ello no deja de ser una hipótesis. Si es sabido también que el día 15 de julio de 1573, el licenciado Juan Rodríguez, provisor y vicario general del arzobispado de Sevilla en el pontificado de don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1571-1580) aprobó las reglas de la *"Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora"*, título que tomó esta hermandad ecijana. Muy poco sabemos de sus primeros años, al perderse los estatutos que ordenaron sus tres primeros siglos de existencia.

Como era normal en las hermandades penitenciales de la época, estaba compuesta por *"hermanos de luz y hermanos de sangre"*. La confraternidad tuvo desde sus principios un inusitado auge, el que la daba estar compuesta por hermanos del segundo estamento, es decir, por la nobleza, en este caso la numerosa nobleza de la ciudad. Los nobles pertenecían a la junta de gobierno de la corporación. Un testimonio del siglo XVII, de 1623, nos dice que era la cofradía que tenía más hermanos de entre las de la ciudad y también nos cuenta *"y es cofradía de gran nombre y mucha debosión e solemnidad, que sale el Viernes Santo en la tarde, e sus insinias son todas la Pasión de Christo e su entierro e se celebra con mucha autoridad de pompa"*. Vemos pues que, dentro de la Écija barroca, era una cofradía singularmente importante. Además de la devoción de sus cofrades, destaca por la pompa de la procesión que debía ser, a tenor de los testimonios pomposa y solemne.

Se sabe que en febrero de 1563 los carmelitas suscribieron una escritura de venta a favor de Fernando Alonso de Saavedra de un sitio para hacer capilla y enterramiento *"en el arco que está hecho en la pared de la iglesia del dicho monesterio, entre la capilla de Hernando de Sarria y sus herederos y la capilla de los hermanos de la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora para que vos rompays la pared de dicho arco y por él hagays una capilla en el sitio deste monesterio, que a de ser la anchura de las otras capillas laterales y del altura que vos quisiéredes, obrando a vuestra voluntad…poniendo vos los materiales, pinturas y retablo y rexa, conforme a vuestra voluntad y devoción"*[18] Puede verse por este documento que la corporación ya poseía capilla en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

El día 22 de septiembre de 1574, los carmelitas entregaban a los hermanos de la Soledad una segunda capilla colindante con la que ya poseían *"que es la primera conforme se entra en la iglesia a mano derecha"*, y que se trataba de la que había sido cedida tres años antes a los cofrades de la Hermandad de la Santa Cruz en Jerusalén, la actualmente conocida, como he dicho, como el Nazareno de San Juan, que ya he dicho que residió en el Carmen. Era un espacio contiguo a la primera capilla de la Soledad y a un pequeño callejón, a partir del cual los hermanos pensaban ampliar su primitiva capilla. A cambio de un censo anual de 66 reales, los cofrades incorporaban el nuevo espacio y se comprometían a tenerlo reparado y saneado y a acabar las obras antes de cuatro años. Es curiosa como en la escritura de venta se describe la interesantísima y curiosa, sobre todo para los tiempos que corren, ceremonia de la toma de posesión, en la cual *"el hermano mayor y oficiales de la cofradía entraron en la dicha capilla y se pasearon por ella y metieron dentro una cruz alta en la cual estava una imagen de la pintura de Nuestro Señor Jesuchristo y cerraron la puerta de dicha capilla sobre si y hizieron otros autos de posesión"*.[19]

Y es importante anotar que es una constante en la vida de la cofradía ese afán por ampliar su capilla con otras o con otro tipo de edificaciones o solares, que han dado como resultado la gran capilla que posee en la actualidad en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

En agosto de 1576, la cofradía contrató al maestro albañil Martín Sánchez Prieto para que ejecutara la nueva capilla unida, Por este trabajo se le abonarían 308 reales. Tenía que ejecutar una tribuna sostenida por tres arcos sobre columnas de piedra, que serviría de altar mayor, con sendas hornacinas para las efigies de la cofradía. La capilla se cubriría con bóvedas de medio punto y los arcos debían *"yr guarnecidos de* (ye)*sería con rostros de serafines, aguardando la cercha de los arcos"*.

De la misma manera, sabemos que en febrero del mismo año de 1576 los hermanos llegaron a un acuerdo con Martín Sánchez de Salamanca para que las aguas de lluvia procedentes de las cubiertas de las dos capillas que poseían en la iglesia, pudieran ser vertidas sobre las casas del antedicho Martín Sánchez de Salamanca, que se encontraba contigua a las capillas de la confraternidad.

---

[18] Archivo de Protocoles Notariales de Écija. Leg. 179. Ff. 86r-88r. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P.142.

[19]Archivo de Protocolos Notariales de Écija. leg. 346. Ff. 1066 v.-1068r y ff. 1450 r. y 1451 (y es curioso que en esta última escritura aparece que el censo anual sería de 88 reales).Archivo de la Contaduría de Hipotecas de Écija. Libro 3. F. 1263r. Cit. por GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: Ob. cit. P. 1442-1444.

En 1596, la cofradía encargó un estandarte de damasco negro y seda en oro al mercader Esteban Rodríguez de Estrada y al bordador Simón Vázquez. Constaba de *"ciento y nueve estrellas bordadas de oro y dos escudos grandes, el uno de la horden de Nuestra Señora del Carmen y el otro de San Josef, y guarnescido a la redonda con romanos de recamado"*. Vemos, por cierto, en este estandarte una referencia a la devoción a San José, a los fervores josefinos, tan propios de Santa Teresa de Jesús, quizá la mayor devota que ha tenido el Padre Putativo de Jesús, y que extendieron singularmente los Carmelitas Descalzos, los Mercedarios Descalzos y los Jesuitas.

Por otra parte, como se ha visto, en 1563 Fernando Alonso de Saavedra había comprado a la comunidad una capilla contigua a la de la Soledad. En 1608, la propiedad de este recinto dedicado a Nuestra Señora de Consolación era compartida por Fernando Alonso de Saavedra, su mujer Elvira Sánchez de Molina y su hijo Alberto de Saavedra, los tres descendientes del comprador. Pero a su vez tenía otro copropietarios como eran Alonso de Góngora, su mujer Elvira Ruiz y su hijo Francisco de Góngora. Se daba el caso que todos eran cofrades de la Soledad, cofradía, como se ha dicho, eminentemente nobiliaria. Entre 1608 y 1609 se acordó pagar 291 reales a cada familia para compensar los gastos realizados en su parte de la capilla. Así, se anexionó una tercera capilla la que estaba convirtiéndose en una de las más importantes cofradías de la ciudad de las Torres.

La hermandad igualmente empezó a dotarse de imágenes. En 1608, se encargó al escultor Pedro Freila Guevara una imagen de San José. Su coste de 605 reales se repartiría entre el escultor y el dorador Blas Gutiérrez. Otra obra para la cofradía de Pedro Freila sería un Niño Jesús que pasaría a ser conocido como el Niño Perdido y que tendría un importante papel en la vida de la confraternidad.

A su vez, se ejecutó un nuevo retablo para la capilla de la Soledad. En 1635 la hermandad concertaba en 3.100 reales la pintura y dorado de este retablo con los pintores Alonso de Gálvez, Alonso de Torres y Aguilar y Jerónimo de Aguilar. Se sabe, gracias a las condiciones de este contrato, que poseía columnas con capiteles corintios, decoración a base de fruteros y tallas vegetales y varios tableros en los que aparecerían pinturas de santos, entre ellas los Padres de la Iglesia, suponemos que Latina y que ya sabemos que son San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio y no los de la Iglesia Griega que son San Atanasio, San Basilio, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo. El contrato también nos cuenta que el sotobanco del retablo se adornaba con *"ramos de estofado"*, que en el banco había una hornacina para el Niño Perdido, que era y es una importante imagen de la hermandad, y que se elevaba sobre una peana de nubes y serafines, y que el retablo debía llevar cartelas con los escudos de la Orden del Carmen Calzado.

Tenemos, por otro lado, muy documentada su anual procesión o estación de penitencia. Se trata del aspecto mejor documentado de su vida corporativa. En los siglos XVII y XVIII es un elemento común la riqueza, solemnidad y pompa de sus desfiles procesionales, verdaderamente apabullantes y llamativos.

Por otra parte, destacaba un hecho que conferiría peculiaridad a la cofradía y a su cofradía rival, la de Nuestra Señora del Rosario del Convento de San Pablo y Santo Domingo de Padres Dominicos. Un hecho notorio y que explica muchos comportamientos, es que esta cofradía rosariana también estaba compuesta por el estamento nobiliario, lo que explica que el conflicto entre los nobles de la ciudad se trasladara a las cofradías. Por otro lado, coincidían ambas en las calles de la ciudad cada Viernes Santo lo que originaba enfrentamientos, que las llevaron a promover más de un pleito ante la autoridad eclesiástica. Además, es muy curioso, los apodos que los cofrades de una daban a los de la otra. En efecto, los de la Soledad llamaban a Nuestra Señora del Rosario *"La Caracolera"*, en clara alusión a la proximidad del convento dominico al barrio habitado por los berberiscos. Por su parte, los cofrades del Rosario llamaban a Nuestra Señora de la Soledad con el mote de *"La Mondonguera"*, por la proximidad del cenobio carmelita con el Matadero Municipal. Desde luego, los apodos son irreverentes, tanto para la época en que se usaban como para la nuestra, pero no dejan de ser muestra de una mentalidad y de un pique fuertemente consolidado, quizá similar a los muchos piques –Cantillana con la Asun-

ción y la Pastora, Carrión de los Céspedes con Consolación y el Rosario, Castilleja de la Cuesta con la calle Real y la Plaza y un largo etcétera- que llenan Andalucía e incluso otras regiones como pasa por ejemplo en Cartagena con los Marrajos y los Californios. Hemos estudiado el caso de Almonte con los piques de la Cofradía nobiliaria de Nuestra Señora de Gracia con Cofradía patronal de Nuestra Señora del Rocío, que, compuesta mayormente por el pueblo llano también tenía su parte de hermanos pertenecientes a la nobleza.

En fin, la guerra entre *"mondongueros"* y *"caracoleros"* ya en el siglo de la Ilustración, en el Viernes Santo de 1786 se saldaron con tan *"grandes escándalos y excesos"* que ambas confraternidades fueron condenadas, por sentencias del Consejo de Castilla del 1 de abril de 1786 y 30 de octubre de 1788, a abandonar la penitencia pública, que era primordialmente el fin principal de su instituto. A raíz de este duro mandato, la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario no procesionó más, subsistiendo como hermandad de gloria. En nuestros días existe, tras muchos años de inactividad, como Cofradía del Santo Rosario, con sede en su capilla del Convento de San Pablo y Santo Domingo. Su titular es una bella imagen de gloria de gran merito que data de principios del siglo XVI, relacionándose con el círculo de Pedro Millán, más concretamente con su hijo Juan Millán. En su procesión del Viernes Santo, sacaba la confraternidad una imagen de Cristo en el sepulcro que todavía se conserva en la capilla y Nuestra Señora de las Angustias que es la actual imagen de Nuestra Señora de la Fe, titular de la Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús sin Soga, Nuestra Señora de la Fe, Sagrados Corazones de Jesús y María y Santa Ángela de la Cruz que procesiona en la tarde del Viernes desde la Iglesia de Santa Bárbara, antigua parroquia y hoy filial de la de Santa María de la Asunción. Tenemos que pensar, por otra parte, que, según estas noticias tenía Écija dos cofradías que daban culto a Jesús Yacente, como ocurre en la actualidad con la ciudad de Ayamonte donde existen dos cofradías del Santo Entierro, una residente en la iglesia del antiguo Convento de San Francisco de Franciscanos Observantes y llamada Muy Antigua, Real e Ilustre Hermandad Franciscana de Penitencia de la Vera-Cruz, Santo Entierro de Cristo y María Santísima en su Soledad y otra residente en la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias denominada Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Archicofradía de Nazarenos del Santo Entierro, Descendimiento de la Cruz y Nuestra Señora del Mayor Dolor. Ambas salen el Viernes Santo.

Pero, retornando a la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, ésta, contrariamente a la rosariana, consiguió permiso real con fecha del 10 de enero de 1834, muy lejos por cierto de los años 1786 y 1788, para volver a la práctica de su procesión en la luctuosa tarde del Viernes Santo.

El auge que adornaba a la confraternidad a mediados del siglo XIX –centuria muy difícil para la mayoría de las cofradías sobre todo por las diversas desamortizaciones- en cuya junta de gobierno seguían formando parte el estamento nobiliario, se vio reforzado al aceptar la reina Isabel II –una de cuyas características principales era su religiosidad y devoción- el cargo de "hermano mayor" el 23 de noviembre de 1854, pasando a llamarse *Real.* Anteriormente, con fecha del 6 de junio de 1852 la corporación había aprobado un reglamento de régimen interior y económico para adecuarse a los nuevos tiempos. En él, se recogían una serie de cultos internos, que aún en esta época se mantienen y que consisten en misa todos los sábados ante el altar de la titular, novena a la misma que empieza el sábado anterior al segundo domingo de Cuaresma y los sufragios por las almas de los cofrades difuntos. Ahora bien, no serán éstos los únicos cultos internos. Desde el año 1884 tiene lugar una función anual, llamada "del rayo", en acción de gracias por no haber sufrido desperfecto alguna la capilla corporativa al caer sobre ella una chispa en la tormentosa tarde de aquella jornada.

En 1853 la cofradía tuvo un conflicto con la hermandad del Santísimo Cristo de la Piedad, hoy llamado de la Exaltación reservándose el nombre de Piedad para la Virgen y que residía y reside en el que fue Convento de Nuestra Señora de la Merced de los Padres Mercedarios Calzados, hoy regentado por las Hijas de María Auxiliadora, vulgo Salesianas. Me toco estudiar este conflicto pero no me puedo alargar sobre él pues sale de las pretensiones de esta charla. En este año era hermano mayor de la Soledad don Cristóbal Tamariz-Martel y Bernuy,

Marqués de la Garantía y Vizconde de Santa Ana. Lo cierto es que, queriendo salir la Soledad el Viernes Santo querían que no saliera la Piedad, alegando el marqués que a esta confraternidad le estaba fijado para salir el Jueves Santo. El alcalde, por su parte, apoyó a la Piedad. Y puede verse un conflicto familiar pues el alcalde era don Juan Bautista de Castrillo y Bernuy, Vizconde de Benaoján y luego Marqués de Cuevas del Becerro y de Villaverde de San Isidro y era primo hermano del citado hermano mayor de la Soledad, de don Cristóbal Tamariz-Martel y Bernuy que ya he dicho que era Marqués de la Garantía y Vizconde de Santa Ana. Lo cierto es que fue un conflicto con muchas aristas en el cual se enzarzó la poderosa nobleza ecijana y el clero mientras que el pueblo llano de la ciudad de las Torres, entre los cuales se encontraban los hermanos de la Piedad, asistiría expectante a semejante jaleo, que otra palabra no define mejor el conflicto.[20]

Otro jalón que va a marcar la historia de la confraternidad será el que obtuvo el 19 de julio de 1879 un decreto de la Secretaría de Cámara del Arzobispado -siendo prelado el entonces arzobispo, luego cardenal, don Joaquín Lluch y Garriga (1877-1882), que había sido, precisamente antes de la exclaustración carmelita calzado- por el que se agregaba al antiguo título el de *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*, introduciendo en el título al Señor Yacente que desfilaba junto a Nuestra Señora de la Soledad. Y es importante y significativo de una época en la cual lucharon las hermandades por mantenerse vivas a pesar de los inconvenientes, que, en ese mismo año, se le permitió la organización de un Santo Entierro Grande o Magno. Era una época buena para las cofradías, el reinado de Alfonso XII (1874-1885), en el que es importante anotar la vuelta de las órdenes religiosas de varones, que tanto, habían sufrido durante las desamortizaciones. España vio de nuevo volver a los religiosos, teniendo lugar una época de esplendor y resurgimiento de las ramas masculinas de las diversas órdenes y congregaciones, fundándose además muchas nuevas en países como Francia, España, Italia y Bélgica. Volvieron entre las diversas órdenes, los Carmelitas Calzados aunque no retornaron a Écija como si lo hicieron los Carmelitas Descalzos.

Ahora bien, volviendo a la cofradía de nuestro estudio y al Santo Entierro Grande, hay que decir que en la tarde del Viernes Santo numerosos nazarenos salieron por las calles de Écija, acompañando a las más queridas y veneradas imágenes de las cofradías ecijanas. En el cortejo procesional desfilaron el *Niño Perdido, el Cristo de la Misericordia, el Cristo de Columna y Azotes, Jesús Nazareno* (de la entonces parroquia de San Juan, hoy filial de San Gil Abad), *San Juan Evangelista y la Virgen de la Esperanza, Jesús Nazareno abrazado a la Cruz, el Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz, el Santísimo Cristo de la Sangre, la Quinta Angustia, el Santo Sepulcro y la Virgen de la Soledad*. Las imágenes serían el Niño Perdido de la hermandad, el Cristo de la Misericordia que suponemos que sea el de su extinta hermandad cuya imagen se encuentra hoy en Santa Cruz, el Nazareno Abrazado a la Cruz que tiene hoy cofradía en Santa Cruz conocida por *"El Silencio"*, el Cristo de la Exaltación de su cofradía residente en el Convento de Nuestra Señora de la Merced que fue, como ya he anotado, de Padres Mercedarios Calzados y que hoy regentan las Hijas de María Auxiliadora o Salesianas, el Cristo de la Sangre de la Cofradía de los Gitanos, residente antes en el Convento de San Agustín de Padres Agustinos y hoy en la Parroquia de Santa Cruz y los otros tres pasos de la Cofradía, la Quinta Angustia, Jesús Yacente y la Virgen de la Soledad.

---

[20] Vid. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección III. Justicia. Serie III.1. Pleitos civiles u ordinarios. Subserie III.1.6. Hermandades y Cofradías (Clase 6º). Legajo 133. Écija (1649-1853).*Expediente formado a instancias del Sr Marqués de la Garantía como hermano mayor de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Soledad establecida en el Convento de Carmelitas Calzados de la Ciudad de Écija sobre su salida en procesión el Viernes Santo y que la Hermandad del Smo. Cristo de la Piedad no salga en el mismo día y lo verifique en el del Jueves Santo como le está señalado.*1853,CALDERÓN ALONSO, Germán: "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853", en Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Excelentísimo Ayuntamiento de Écija 2000. Pp. 427-435 y CALDERÓN ALONSO, Germán: "Historia y devoción de la Muy Antigua y Fervorosa Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Santísimo Cristo de la Exaltación de la Cruz de Écija", en *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija".* Edita Asociación de Amigos de Écija, 2010. Pp.131-132.

Y es notorio que la corporación que tratamos, supo ornar sus desfiles procesionales con una gran solemnidad y lujo. La prensa de Écija se hacía eco de los numerosos forasteros que se trasladaban cada año a esta ciudad para asistir a la procesión de la corporación.

Enormemente significativo era el orden procesional. Abría paso una sección de caballería romana, seguida del estandarte de la Real Hermandad, bastoneros, tres nazarenos con los atributos de la Pasión, el Rey David y dos profetas, alumbrado y el primer paso, el de la Quinta Angustia, estandartes de las demás cofradías de la ciudad, cruces parroquiales exceptuando la de Santa María de la Asunción, la Fe, las Sibilas, alumbrado del Santo Sepulcro, incensarios, paso del Santo Sepulcro, rodeado por un cuerpo de infantería romana acompañado de clarines-, nazarenos, Banda Municipal, coro de ángeles precedido por San Miguel, la Verónica y las tres Marías –Magdalena, Cleofás y Salomé-, cruz parroquial de Santa María de la Asunción-, capilla de cantores, junta directiva de la hermandad, paso de Nuestra Señora de la Soledad, preste y diácono, tribunal eclesiástico, Ayuntamiento bajo mazas, coronel de la remonta, juez y Guardia Municipal. Como vemos, era un abigarrado desfile, muy vistoso a los ojos de todas las clases sociales, y que es lógico que atrajera al público para contemplarlo. A resaltar la salida de la alegoría de la virtud teologal de la Fe y nos llama la atención que no se nombran que salieran las otras dos virtudes teologales, la Esperanza y la Caridad. De la misma manera, es notable la salida de ese personaje apócrifo que es la Verónica junto a las Tres Marías que si aparecen en los evangelios canónicos- Mateo, Marcos, Lucas y Juan-.Muy importante también la presencia de las sibilas, esas profetisas paganas a las que se le atribuyen profecías sobre el Salvador y que se llaman la de Samos, Eritrea, de Helesponto, Frigia, Cimeria, Délfica, de Cumas, Libia, Tiburtina y Babilónica o Pérsica. Por otra parte, es notoria la presencia de los munícipes, yendo la ciudad bajo mazas, y el estamento militar en la persona del coronel de la Remonta.

Cada procesión de este tipo, con su espectacular e impactante puesta en escena, originaba que se gastara una fuerte suma de dinero. Desde el año 1883 y hasta los años setenta del siglo XX, la escasez de recursos económicos hizo que la vida corporativa se redujera mayormente a los cultos internos, siendo poco los años en que hizo la cofradía su estación penitencial. Destacaremos en este período la sesión capitular celebrada por su Junta de Gobierno, con fecha del 15 de mayo de 1892, donde se aprobó el proyecto de un nuevo reglamento; igualmente la del día 12 de marzo de 1932, donde se nombró una comisión para llevar a la práctica el deseo, manifiesto unánimemente por la confraternidad, de promover el culto a Jesús Sacramentado, recogiendo las indicaciones del postrer concilio hispalense que giraba en torno a la reorganización de las hermandades sacramentales de las parroquias. En esta última sesión, se aprobaron unas ordenanzas, convirtiéndose en la hermandad sacramental de la Parroquia de Santa María de la Asunción; mas dos años después entra la cofradía en una época de crisis, de la que no se recuperará hasta 1944, fecha en que redacta un nuevo reglamento donde ya no aparece su carácter de sacramental. Vemos, pues, que tuvo poco tiempo el antedicho título.

Ya llegados a los años cincuenta del pasado siglo, se introdujo una novedad de consideración en la hermandad que estudiamos pues trasladó su estación de penitencia a la tarde del Sábado Santo como hicieron cofradías del mismo título en la capital de la archidiócesis, en Sevilla, o en otras poblaciones como Dos Hermanas, Osuna o Utrera. En nuestra cofradía el Sábado Santo, reconocido en la regla aprobada el día 31 de octubre de 1964, aún se guarda como día de salida de la corporación. Ello mismo ha sido sancionado en las ordenanzas que aprobó el arzobispado de Sevilla el 27 de febrero de 1990. La perenne solemnidad del cortejo procesional sigue apareciendo en las anuales salidas de la corporación. Es muy notable que en 1999, organizó el Consejo de Hermandades y Cofradías de la ciudad un magnífico Santo Entierro Magno que tuve la oportunidad de contemplar. En la tarde del Sábado Santo de ese año, salieron nazarenos de todas las hermandades ecijanas acompañando los pasos de su devoción. Procesionaron Nuestro Padre Jesús Cautivo de la cofradía de su nombre de la Parroquia de Santa María de la Asunción, Jesús Atado a la Columna de la cofradía del Cristo Crucificado del Confalón de la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria del antiguo Convento de Padres Mínimos de San Francisco de Paula, la Coronación de Espinas de Nuestro Señor de la cofradía del veneradísimo Cristo Crucificado de la Salud de la Parroquia de San Gil Abad, Nuestro

Padre Jesús Nazareno Abrazado a la Cruz de la cofradía de su nombre de la Parroquia Mayor de Santa Cruz, vulgo *"El Silencio"*, Nuestro Padre Jesús Nazareno de la cofradía de su nombre de la Iglesia antes parroquial de San Juan Bautista, hoy filial de San Gil Abad, el Nazareno Nuestro Padre Jesús sin Soga de la cofradía de su nombre de la Iglesia antes parroquial de Santa Bárbara, hoy filial de Santa María de la Asunción, el Santísimo Cristo Crucificado de la Exaltación en la Cruz de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, antes, como he dicho, Convento de Padres Mercedarios Calzados y hoy regentado por las Hijas de María Auxiliadora –Salesianas-, el Santísimo Cristo Crucificado de la Expiración de la cofradía de su nombre de la Parroquia de Santiago Apóstol, el Santísimo Cristo Crucificado de la Sangre de la cofradía de su nombre, vulgo *"Los Gitanos"* de la Parroquia de Santa Mayor de Santa Cruz, el Santísimo Cristo Crucificado de la Yedra de la cofradía de su nombre de la Iglesia de Santa Ana, antiguo Convento de Padres Terceros Franciscanos, Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de su Sagrada Mortaja de la cofradía de la Mortaja, residente en la época de esta procesión -1999- entre 1995 y 2008 en el Oratorio de San Felipe Neri que fue de la Congregación del Oratorio, vulgo Filipenses, y luego de la Congregación de Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María, vulgo Claretianos, y que hoy está establecida en la Iglesia de la Limpia Concepción de María, antiguo Convento de Padres Carmelitas Descalzos. Por último, desfilaron los tres pasos de la hermandad que analizamos, la Quinta Angustia, el Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad desde su sede en la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, antiguo Convento como ya se ha visto en numerosas ocasiones de los Padres Carmelitas Calzados. Por cierto, que ese mismo año, 1999, el ocho de septiembre –día de la Natividad de María y fiesta de la Virgen del Valle- fue coronada dicha imagen, devota y excelsa patrona y alcaldesa perpetua de Écija, por el entonces arzobispo franciscano -que luego en el 2003 fue nombrado cardenal con el título de Santa María in Monserrato -Fray Carlos Amigo Vallejo (1934-2022) que gobernó la sede de los Santos Isidoro y Leandro entre 1982 y 2009. Quiero además decir que, aparte de la Virgen, es patrón de Écija San Pablo Apóstol desde 1436, por nombramiento del cabildo secular a raíz del milagro que el santo hizo en el niño Antón Fernández el 20 de febrero de dicho año.

En el 2013, Jesús Yacente estaba previsto que saliera en el Vía-Crucis del Consejo de Hermandades y se iba la oportunidad de poder ver a la imagen fuera de la urna pero la lluvia frustró esta salida.

Pero en una nueva procesión magna salió la cofradía. Tuvo lugar el 11 de octubre de 2015 con motivo del IV Centenario del voto de defender la Concepción Inmaculada de María que hizo el concejo de la ciudad el 21 de agosto de 1615, siendo al parecer la primera ciudad que lo hizo. Por la conmemoración de este voto, el papa Francisco concedió un Año Jubilar desde diciembre del 2014 a diciembre del 2015. Procesionaron el Simpecado de la Virgen del Rocío de la Parroquia de Santa María de la Asunción, María Auxiliadora de la Archicofradía de su nombre de la iglesia que hoy estudio de la rama masculina del Carmen Calzado, regida, como he dicho, un tiempo por los Salesianos, la Alegría de la Cofradía del Resucitado de la Parroquia Mayor de Santa Cruz., la Concepción de la Hermandad de Jesús del Amor en su Prendimiento, conocida por "El Olivo" –hoy residente en su capilla de Santa Ángela de la Cruz del barrio de la Alcarrachela y antes en la Parroquia de Santiago donde se fundó- que salió del que fue Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Padres Mínimos, la Caridad de la Cofradía del Cristo de la Yedra del que fue Convento de Santa Ana de Padres Terceros Franciscanos, los Dolores de la Cofradía del Cristo de la Expiración de la Parroquia de Santiago, los Dolores de la Cofradía del Cristo de la Salud, tan venerado por la piedad de los ecijanos, de la Parroquia de San Gil, la Esperanza de la Cofradía del Cristo del Confalón del que fue Convento de Nuestra Señora de la Victoria, de Padres Mínimos ya mencionado, los Dolores de Cristo de la Sangre, vulgo los Gitanos, de la Parroquia Mayor de Santa Cruz, las Misericordias de la Cofradía de Jesús Nazareno de la antigua Parroquia de San Juan Bautista, hoy filial de San Gil, la Fe de la Cofradía de Jesús sin Soga de la antigua Parroquia de Santa Bárbara en la actualidad filial de Santa María de la Asunción, la Piedad de la Cofradía del Cristo de la Exaltación del antiguo Convento de Nuestra Señora de la Merced de Padres Mercedarios Calzados, hoy ocupado por las Salesianas, la Piedad de la Cofradía de la Mortaja del antiguo Convento de la Limpia Con-

cepción de Nuestra Señora que fue de los Padres Carmelitas Descalzos como ya se ha dicho, las Angustias de la cofradía de la Soledad de la tan citada iglesia del convento de frailes del Carmen Calzado, la Soledad titular de su cofradía y residente en el tan mencionado convento de Nuestra Señora del Carmen, la Amargura de la Cofradía de Jesús Abrazado a la Cruz de la Parroquia Mayor de Santa Cruz y, por último la Virgen del Valle, titular de su cofradía, y, como se ha reseñado, patrona y alcaldesa perpetua de Écija y que recibe fervoroso culto en la Parroquia Mayor de Santa Cruz.

Otro hecho que quiero resaltar es que la Virgen de la Soledad, tan venerada en la ciudad –se dice que es la Dolorosa que tiene más devoción en Écija- posee desde 1988 la medalla de oro de la ciudad, que le fue impuesta ese año en la procesión del Corpus Christi en un altar ante las Casas Consistoriales de la ciudad.

Pero dejo la historia de la cofradía en este punto, para hablar siquiera un poco de su patrimonio.

3. El patrimonio de la cofradía

Volviendo a hablar de la iglesia del antiguo convento de frailes del Carmen Calzado fue construida a principios del siglo XV, constando su renovación a lo largo del siglo XVII. En 1637 se construyó la torre. Durante la centuria dieciochesca, tuvo varias ampliaciones y, entre 1881 y 1883, volvió a reedificarse, datando una última restauración de los años 1993-1994. Se trata de una iglesia compuesta de una espaciosa nave, cubierta por bóvedas de aristas y casquete periférico en el presbiterio. El conjunto tiene un acentuado aire neoclásico. Al lado de la Epístola, se abre como ya se sabe la gran capilla de Nuestra Señora de la Soledad, que se cubre con bóveda de aristas y media naranja en la cabecera. En su muro, se abren tres pequeñas capillas dedicadas a la Quinta Angustia, el Santo Entierro y a la Entrada de Jesús en Jerusalén. Es muy llamativo y destacable su decoración de placas recortadas y el vistoso y bello zócalo de jaspes.

Como ya se ha dicho, la confraternidad que estudiamos tuvo capilla propia contigua al templo de los frailes. Igualmente se ha dicho, que en enero de 1608 obtuvo de Fernando Alonso de Saavedra y Elvira Sánchez de Molina su mujer media capilla de Nuestra Señora de Consolación, sita en el dicho monasterio del Carmen Calzado. Un año después, consiguió la otra mitad por cesión de Alfonso de Góngora y familia. El esplendor y boato al que llegó la confraternidad forzó a la ampliación y reedificación de la capilla a fines del siglo XVII. En esta línea se enriqueció en la siguiente centuria con zócalo y pavimento marmóreo, dando mayor prestancia al recinto. Por otra parte, la media naranja y el camarín de la veneradísima Virgen de la Soledad fueron construidos en 1776 por el maestro alarife ecijano Juan Esquivel.

Hoy la procesión se compone de tres pasos que ya hemos nombrado. En el primero salía el grupo escultórico de la Quinta Angustia, hoy cambiado por otro, el cual misterio primitivo efigia el momento iconográfico conocido como *Llanto sobre Cristo Muerto* o, en italiano, *Pianto.* Estaba compuesto en sus principios por la Virgen con su Hijo sobre su regazo y San Juan Evangelista. Evidentemente, es obra de sabor goticista, de hacia 1500. Se inscribe según Marina Martín Ojeda y Gerardo García León, en el círculo del gran Jorge Fernández Alemán, y parece ser que, originariamente, fue un altorrelieve de un retablo. De Jorge Fernández Alemán (¿?-1535) hay que decir que fue considerado por el crítico e historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) uno *"de los mejores escultores del reino".* Fue autor de las imágenes del retablo mayor de la Santa Iglesia Catedral de Santa María de la Sede de Sevilla entre 1508-1525, del San José del Nacimiento de la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija de 1513- quedando del conjunto nada más la imagen del Santo Patriarca-, del Crucificado de la Amargura de la Iglesia ex parroquia de San Felipe de Carmona de 1521 y del Crucificado de la Viga con la Virgen María y San Juan de la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, obra de 1523. Entre las atribuciones, destacan las imágenes del retablo mayor de la Parroquia de San Andrés de Espejo, el retablo mayor de la Parroquia Mayor de San Juan Bautista de Marchena, el Nacimiento de la Parroquia de San Pedro y San Pablo de Puerto Moral, la Virgen del Pino

de la Basílica de su nombre en la localidad canaria de Teror en la isla de Gran Canaria y que es patrona principal de la diócesis de Canarias, cuyo obispo vive en Las Palmas de Gran Canaria, de la Virgen de la Bella de la Parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Lepe, el Cristo de la Antigua de la Ermita de su nombre en Espera que es patrón de esta villa gaditana y un largo etcétera. A su vez, es importante y notable, destacar que el gran historiador del Arte prematuramente desaparecido José González Isidoro le atribuyó la Virgen del Rocío, de Almonte, extendida devoción que supera con mucho los límites de Andalucía. Siguiendo con la imagen que estudio hay que decir que en el siglo XVIII le fue aplicada una rica policromía y se añadieron los Santos Varones Nicodemo y José de Arimatea, Santa María Magdalena y la rica cruz de carey y plata. Procesionaba el primitivo misterio sobre paso tallado por el artista de Puente Genil Francisco Palos, finalizado en 1996. Los faroles de plata son obra del conocido platero cordobés Damián de Castro y pueden fecharse entre 1765 y1768. Hoy el primitivo misterio ha sido sustituido por otro, obra de 2008 del escultor ecijano Rafael Amadeo Rojas, que ejecutó esta vez la Virgen de la Quinta Angustia y el Cristo en sus brazos. Se iba a estrenar en la Semana Santa del 2008 no pudiendo hacerlo por la lluvia, saliendo por fin en el 2009. En 2010 el autor realizó la imagen de San Juan Evangelista. Santa María Magdalena es obra del escultor ecijano Francisco Arredondo. El primitivo y valiosísimo misterio fue sustituido por este nuevo para evitar su deterioro y además se añadió que no estaba concebido para procesionar.

En cuanto a Jesús Yacente, se alberga en una urna de madera con pináculos y columnas salomónicas, cubierta de carey y enseña adornos de plata. Esta obra es de Cristóbal de Yepes de 1711. El Cristo es una escultura de madera policromada posiblemente del siglo XV, restaurada en 1948 y 1996 en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Los Evangelistas del paso, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, son también esculturas en madera policromada y se relacionan con la producción de Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) y son obras de mitad del XVIII. El conjunto se remata con unos faroles de plata, realizados en torno a 1765-1768 por Damián de Castro. Es notorio que estas piezas fueron imitadas en 1908 por el platero cordobés Rafael León Terga, al realizar los faroles de plata dorada que alumbran el paso sobre el que procesiona la devotísima imagen sevillana de Jesús del Gran Poder. Como consecuencia de este hecho, estos faroles ecijanos han conocido muchas réplicas. Los faldones del paso, de terciopelo negro, deben su bordado de tisú de oro sobre terciopelo negro a José Luis Asencio Muñoz y fueron estrenados en 1988.

Y llegamos así a la que es la imagen más característica de la cofradía, la Virgen de la Soledad. Se trata de una Dolorosa dieciochesca, enmarcada cronológicamente en el primer cuarto del siglo XVIII. Es de autor desconocido aunque se dice que es del círculo de Luisa Roldán "La Roldana"(1652-1706), hija del gran Pedro Roldán (1624-1699). Se representa sola portando en sus manos la corona de espinas y el sudario que envolvió a su Divino Hijo. Es representada como aparece en el versículo 1 del capítulo 12 del Apocalipsis: *"Y fue vista en el cielo una señal grande: una mujer revestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas".* Destaca la efigie sobremanera por su bellísimo rostro, con entrecejo levemente fruncido, ojos vítreos dulcificados por las pestañas postizas, nariz de modelo clásico, labios levemente temblorosos, carnaciones pálidas y lagrimas que caen por sus tersas mejillas. En palabras del profesor Juan Miguel González Gómez es un logrado ejemplo de dolor letífico, contrastando ambas palabras, el dolor y lo letífico o glorioso. Es, desde luego, una imagen enormemente carismática por su belleza y su innegable empaque, muy bonita y devota, siendo acaso una de las Dolorosas más notables no sólo de Écija sino también del arzobispado de Sevilla. A ello también contribuyen sus aderezos que reflejan el carácter apocalíptico de la venerada imagen. Se orna con un conjunto de orfebrería muy destacable, compuesto por la corona, media luna y ráfaga de plata, decoradas con rocallas. Estas preseas, al igual que las mencionadas antes fueron realizadas por Damián de Castro entre 1765 y 1768. Procesiona sobre peana de querubines, de considerable altura, en paso de madera tallada y dorada, con candelabros de guardabrisas y ángeles pasionistas. Este paso se debe al famoso tallista sevillano Manuel Guzmán Bejarano, quien, en 1957, adaptó la antigua peana barroca de la Virgen y consiguió el paso que hoy vemos. Encima del paso se ve una gran peana de madera tallada por el nieto de Pedro Roldán (1624-1699), el ya citado Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-

1757). El bordado de los faldones, sobre terciopelo negro y malla, es obra estrenada en 1998 de Jesús Rosado Borja, que también ejecutó el manto de salida estrenado en la Semana Santa de 1996. En 1999 estrenó una saya de salida de terciopelo negro y bordado en hilo de plata envejecida, obra de Emilio Gómez Moreno.[21] Pues bien, quiero destacar como para la Virgen actuaron grandes artistas como el platero Damián de Castro o los señalados artistas barrocos como fueron Pedro Roldán y su nieto Pedro Duque Cornejo y Roldán. Igualmente es notoria esa atribución que existe de la Virgen de la Soledad al círculo de Luisa Roldán, "La Roldana", hija, como se ha mencionado de Pedro Roldán.

No quiero dejar de mencionar al Dulce Nombre de Jesús, al Niño Perdido, bella obra seguramente del siglo XVIII. Se nota de una bonita y risueña imagen del Divino Infante, de carnaciones morenas, inefable expresión y con un enorme atractivo devocional.

Pero es hora ya que acabemos con esta pequeña historia del cenobio carmelitano y de su importante cofradía de la Soledad, estableciendo una serie de conclusiones.

4. Conclusiones

1. En primer lugar, hay que decir que el convento masculino de Carmen Calzado o de la Antigua Observancia era una importante casa religiosa de Écija, con una elegante Iglesia que, por cierto, fue elevada a Parroquia en 1967 para atener a la parte oeste del término de la ciudad desmembrándola de las de Santa María, Santa Cruz y Santiago.

2. En segundo lugar, hay que decir que ésta era una de las casas más frecuentadas por la piedad de los ecijanos.

3. En tercer lugar, hay que decir que sabemos de la presencia en ella de varias cofradías, que ya se han especificado antes en el texto.

4. En cuarto lugar, hay que anotar que destacaba entre todas las hermandades del cenobio la de la Soledad, que hoy estudio, cofradía rica y en cuyas filas militaban muchos individuos de la poderosa y controvertida nobleza ecijana de la que San Juan de Ávila (1499-1569) - gran misionero, escritor y patrono del clero secular español- decía que era poco caritativa, opinión que también sustentaba algún visitador.

5. En quinto lugar, hay que decir que la cofradía sustentó varios conflictos como el que mantenía tradicionalmente con otra cofradía de tintes nobiliarios, la de Nuestra Señora del Rosario, o el que mantuvo con la Cofradía del Cristo de la Piedad, hoy de la Exaltación.

6. En sexto lugar, hay que considerar el valor que poseen las numerosas imágenes de la cofradía, destacando la bellísima Virgen de la Soledad, santo y seña de la confraternidad.

7. En séptimo y último lugar, hay que destacar el patrimonio fuera de las imágenes tan importante que posee la corporación, lo que la hace sin duda una de las más destacadas hermandades que desfilan en la impresionante y bella Semana Santa ecijana. Ello es acaso lo más importante de la cofradía, aparte de la incondicional devoción de Écija a sus titulares que se muestra en su elegante procesión y en la piedad con que acuden los fieles durante el resto del año a su suntuosa capilla en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

[21] Para la historia de la cofradía es imprescindible ver a GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: "Muy Ilustre y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo", en *Misterios de Sevilla.* Tomo IV. Ediciones Tartessos. Pp. 134-149.

LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD EN LA EDAD MODERNA. 1754: UN PLEITO «A LA VUELTA DE LA ESQUINA»

THE BROTHERHOOD OF LA SOLEDAD IN THE MODERN AGE. 1754: A LAWSUIT «AROUND THE CORNER»

Juan Antonio Domínguez Barragán
Universidad de Córdoba

RESUMEN

A partir del estudio de un pleito del siglo XVIII en relación con la supresión de espacios para el discurrir de la Hermandad de la Soledad en Semana Santa, se dan a conocer datos que permiten vislumbrar como sería uno de los pasos de su barroco cortejo procesional. Además, la información que este litigio arroja ayuda a conocer más aspectos de la significación de la cofradía en la ciudad y la historia que la enlaza con algunos lugares de tránsito habitual de los ecijanos..

PALABRAS CLAVE

Barroco. Siglo XVIII. Semana Santa. Hermandad de la Soledad. Écija (Sevilla). Aguilar Ponce de León

ABSTRACT

From the study of an 18th century lawsuit in connection with the suppression of spaces for the flow of the brotherhood of "Soledad" in Holy Week, data are released about some information that allows us to glimpse how would be one of the "pasos" of its baroque procession. Furthermore, the information that this dispute conveys helps us to know more aspects of the significance of the brotherhood in the town as well as the history that links it with some places of habitual transit of the inhabitants of Écija.

KEYWORDS

Baroque. 18th century. Holy Week. Brotherhood of "Soledad". Écija (Seville). Aguilar Ponce de León

Introducción

El riquísimo fondo documental que se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Granada atesora multitud de pleitos y procedimientos judiciales que constituyen una fuente de información de primer orden para profundizar en el conocimiento de la historia de Écija y de sus habitantes durante los últimos quinientos años.

El día 24 de diciembre de 1753 daban comienzo los *"autos de querella que sigue Antonio de Aguilar Ponce de León contra Francisco de Aguilar, maestro de albañilería de Écija"*, motivados por cierta obra de reforma en un edificio de la calle Zayas, que estuvo promovida y financiada por la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad. Este curioso incidente nos ayuda a conocer aspectos novedosos sobre la hermandad a mediados del siglo XVIII y nos permite atisbar, en parte, cómo debió ser uno de los pasos del suntuoso cortejo procesional que cada año organizaba la cofradía en Semana Santa, cuando se estaba gestando su momento de máximo esplendor barroco.

1. La Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

El convento de frailes carmelitas calzados de Écija vio nacer durante la primera mitad del siglo XVI a una de las cofradías que más fama y tradición han alcanzado a lo largo de la historia en la ciudad. Los orígenes y fundación de la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo son aún inciertos debido a la pérdida y desaparición de una gran parte de su archivo histórico. Las primeras referencias sobre la cofradía de los hermanos de la Soledad de Nuestra Señora demuestran que, en 1563, ya se encontraban establecidos en su propia capilla, dentro de la iglesia del Carmen. Aprobada su regla por el Arzobispado de Sevilla en 1573 como cofradía de penitentes, pronto alcanzó gran fama y prestigio en la ciudad de Écija, ampliando gradualmente las dimensiones de su capilla y llegando a ser una de las congregaciones más devotas, admiradas y piadosas, aglutinando entre sus filas a destacados miembros de la nobleza local, especialmente a lo largo del siglo XVIII. Según un testimonio documental de 1623, esta cofradía tenía un gran número de hermanos *"y es cofradía de gran nombre y mucha debosión e solemnidad, que sale el Viernes Santo en la tarde, e sus insinias son todas la Pasión de Christo e su entierro, e se celebra con mucha autoridad de pompa"*[1].

La configuración de la cofradía barroca dio lugar a la creación de notables obras artísticas acordes con la solemnidad y el decoro que debían reinar en todos los cultos y desfiles procesionales que organizaba y costeaba la hermandad. En 1692 se contrataba el dorado del nuevo paso del Descendimiento de la Cruz[2] y, en enero de 1711, Fernando de Zafra, señor de Castril y hermano mayor de la cofradía de la Soledad, solicitaba permiso al Ayuntamiento de Écija para celebrar dos corridas de toros en la Plaza Mayor para festejar la reciente victoria de las tropas de Felipe V en la batalla de Brihuega[3]. Sin duda, los beneficios económicos originados por estos espectáculos taurinos resultarían decisivos para ayudar a financiar la suntuosa urna de carey y plata que aún desfila en el paso del Santo Entierro, realizada en este mismo año

[1] GARCÍA LEÓN, Gerardo. Martín Ojeda, Marina: *Écija Artística. Colección Documental, siglos XVI y XVII*. Editorial Universidad de Sevilla, 2018, p. 142.
[2] Ibid., p. 145.
[3] Archivo Municipal de Écija, libro 128, ff. 1r-v.

1711 por el ebanista sevillano Cristóbal de Yepes[4]. Años más tarde, y como sostiene Manuel García Luque, a partir de 1730 el escultor Pedro Duque Cornejo llevaba a cabo la ejecución de un importante conjunto de obras escultóricas para los pasos principales de la hermandad, entre las que destacan las cartelas con relieves y figuras de los cuatro Evangelistas que flanquean el Santo Entierro, la actual imagen de Nuestra Señora de la Soledad y un nuevo paso o *"urna"* para la titular de la cofradía, del que únicamente han llegado a nosotros la gran peana procesional *"de carrete"* y las figuras de varios ángeles mancebos y esculturas alegóricas[5]. Esta espléndida obra barroca quedaría enriquecida con el importantísimo ajuar de piezas de orfebrería realizadas entre 1759 y 1768 por el platero cordobés Damián de Castro[6].

Desconocemos las características principales del paso diseñado por Duque Cornejo para la imagen de la Soledad, pero teniendo en cuenta las dimensiones de la peana de carrete conservada, así como el conjunto de esculturas que lo adornaban, sabemos que debió ser una compleja y suntuosa máquina barroca, de notable envergadura. Parece lógico que el tránsito de este paso a través de las estrechas y tortuosas calles de Écija en su desfile procesional de Semana Santa resultase complicado y dificultoso en algunos puntos de su recorrido anual. Así ocurría en la calle del Licenciado Zayas, concretamente en el ángulo recto que dicha vía formaba al inicio del tramo donde se hallaba el hospital de Venerables, en las inmediaciones de la plazuela frontera a la parroquia mayor de Santa Cruz.

Para resolver este problema, en 1753 la hermandad promovió y financió el derribo y posterior ensanche de la esquina del edificio existente en la zona más estrecha de esta calle. Ello dio lugar a la presentación de una querella por parte del propietario de dicho inmueble, que alegaba no haber otorgado su consentimiento para la realización del mencionado derribo. La documentación generada para resolución de este incidente, aunque incompleta, se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Granada[7].

2. El pleito de 1754

El día de Nochebuena de 1753 se iniciaban ante el alcalde mayor de Écija las diligencias para la tramitación de una querella criminal emprendida por Antonio de Aguilar Ponce de León y motivada por la ejecución de unas obras no autorizadas en un edificio de su propiedad. Dicho inmueble se hallaba situado en la calle Tello el ciego y, en su parte posterior, presentaba fachada trasera a la calle del Licenciado Zayas, formando ángulo frontero a las casas principales del mayorazgo de Castril y a la del clérigo Ignacio Valderrama. Al parecer, el derribo de la esquina existente en este lugar se había realizado "para con dicho sitio dar más libertad por dicha calle al paso de carretas, coches y carros". Pero el dueño de la casa alegó que dicha obra era ilegal, porque no había contado con su permiso y añadió que este permiso nunca se podría haber dado, puesto que se trataba de un bien vinculado durante generaciones, pues pertenecía a uno de los mayorazgos del que era titular.

El edificio en cuestión era una casa que formaba parte del vínculo fundado por su décimo abuelo Tello González de Aguilar *"compuesta de cinco quartos altos y cinco bajos, bodega, caballeriza y cozinas, con agua de pie, en zinquenta y seis baras de frente y dos mil quinientas veinte baras de fondo"*. Unida a ella se hallaba otra casa accesoria de la anterior, que ocupaba la esquina de las calles Tello el ciego y Licenciado Zayas[8].

---

[4] ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro. Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo Écija (Sevilla).* Écija, 2006, pp. 43-45.

[5] GARCÍA LUQUE, Manuel: "Duque Cornejo y las hermandades de penitencia: ¿historia de un desencuentro?". *XXI Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia.* Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla. Sevilla, 2020, pp. 137-166.

[6] GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX.* Diputación Provincial. Sevilla, 2001, pp. 205-207.

[7] Archivo Real Chancillería de Granada. Caja 12.088, doc. 14.

[8] AME, libro 1130, ff. 118r-158v.

Antonio José Francisco de Paula Aguilar Ponce de León Albornoz y Henestrosa era un personaje influyente en la ciudad, destacado miembro de la oligarquía terrateniente de Écija, que descendía del famoso linaje de los Aguilar. Había nacido en 1694 y era hijo de Juan Antonio de Aguilar Ponce de León y de Leonor de Albornoz Saavedra[9]. Su padre había ejercido como regidor perpetuo del Ayuntamiento de Écija y, desde 1711, ostentaba el título de "gentilhombre de la boca del rey", tratamiento honorífico concedido por Felipe V a ciertos miembros de la corporación municipal ecijana, en agradecimiento por el apoyo prestado por la ciudad a la causa borbónica durante la guerra de sucesión[10]. Había contraído matrimonio en 1715 con la cordobesa María Antonia Mesía de la Cerda, hija de Luis Rodrigo Mesía de la Cerda y Mendoza, caballero veinticuatro de Córdoba y II marqués de la Vega de Armijo, y de Ana de los Ríos Cabrera[11]; su primogénito[12] era Juan Fernando de Aguilar Ponce de León Mesía de la Cerda, nacido en 1719[13]. Tras enviudar, volvió a casar en 1740 con Feliciana Agustina García del Río[14], natural de Écija e hija de Juan García del Río y de Ana Rosa Hidalgo[15].

Antonio de Aguilar residía con su familia en una casa de la calle Capuchinos, próxima al convento de esta Orden. Según el Catastro redactado en 1751 por disposición del marqués de la Ensenada, era titular de tres vínculos que lo hacían propietario de los siguientes bienes: un oficio de regidor del Ayuntamiento de Écija, seis edificios situados en la ciudad, multitud de censos y rentas y numerosas fincas agrícolas que comprendían dos aranzadas de huertas, 410 aranzadas de olivar, tres molinos de aceite, 2.140 fanegas de tierra calma de secano, 957 cabezas de todo tipo de ganado y 23 colmenas de abejas[16].

A comienzos del año 1754, y para determinar la naturaleza de la intervención denunciada por Antonio de Aguilar, la justicia ordenó que el maestro mayor de obras del Ayuntamiento de Écija emitiera su correspondiente informe. En cumplimiento de este mandato, Alonso Rodríguez Cumplido declaró que la *"esquina se reconoce que en lo antiguo fue su formasión haziendo esquadra y oi, en la nueba fábrica que tiene, se haia ochabada, dejándole más ancho a la calle por dicho sitio asta bara y media, y lo correspondiente asta quatro baras de largo, tomando nuebo grueso la pared el sitio de las casas prinsipales de dicho don Antonio, que aparese ser de un patio o apartado de dichas casas, cuia obra se reconose aberse executado de mes y medio a esta parte, poco más o menos, según se demuestra como el sitio que antiguamente ocupaba la pared o esquina, pues se aia cortado el enpedrado, dejando el terreno que ocupaba la pared; y en la formada nuevamente se haia un nicho como para colocar alguna ymagen en el grueso de dicha pared, formando arco de material".*

Requerida la comparecencia en sede judicial del maestro albañil que había llevado a cabo esta obra, Francisco de Aguilar Espada reconoció haber realizado los trabajos citados contando con el consentimiento y autorización de Juan de Aguilar Ponce de León y de la Cerda, primogénito del denunciante y residente en la casa afectada por las actuaciones. Según este alarife:

---

[9] Archivo Parroquia Santa María de Écija, libro 21, f. 68v.
[10] AME, libro 128, ff. 108r-v.
[11] APSME, leg. 18 y libro 106, f. 97r.
[12] APNE, leg. 2741, f. 363r. Tuvo varios hijos más: Luis, caballero de la Orden de San Juan, teniente coronel de los Reales Ejércitos de su Majestad; Ana, casada con el marqués de Buscayolo; Leonor, religiosa en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid; Micaela, religiosa del Convento de Santa Florentina de Écija y Catalina.
[13] APSM, libro 22, f. 201r. Fue bautizado por su pariente el presbítero Juan Francisco de Aguilar Ponce de León, actuando como padrino su abuelo, el marqués de la Vega de Armijo.
[14] APNE, leg. 2741, f. 363v. Con quien tuvo siete hijos más: Antonio, Ramón, José, Ana, María, Josefa y Teresa.
[15] APSME, leg. 20 y libro 109, ff. 96v-97v. Las velaciones de este matrimonio tuvieron lugar en febrero de 1744 en la villa de Pedrera, perteneciente a la vicaría de Estepa. Agradezco a Julio Cerdá Pugnaire la ayuda prestada para la realización de este artículo, así como haberme facilitado la consulta del manuscrito *Árboles de Costados de Don Fernando Fernández de Bobadilla y Campos* (extracto genealógico), redactado por dicho señor en Granada en el año 1945.
[16] AME, libro 1130, ff. 118r-158v.

"a su presensia se formó la nueba esquina, dándole a la calle más ancho, tomando para ello media bara de sitio de un patio de abes que dichas casas principales tiene, todo con el fin de que en el día de biernes santo pudiese pasar por dicho sitio el paso de Nuestra Señora de la Soledad, para lo que se dio dicho sitio a la hermandad de Nuestra Señora y ésta costeó la obra de todo lo nesesario, y su importe lo satisfiso don Christóbal de Arabujo, clérigo de menores, sujeto en quien dicha hermandad pone las limosnas que los fieles hasen y a quien tienen encargadas otras diferentes obras, por cuia rasón persibió el que declara, y demás personas que trabajaron, los jornales que diariamente le pagaban, cuia obra duró tienpo de dies y ocho a veinte días, y que se concluió abrá tienpo de un mes".

También se tomó declaración a otro albañil llamado Antonio de Aguilar, padre del anterior y colaborador suyo en la realización de los trabajos, quien ratificó el relato manifestado por su hijo y reiteró que la obra se hizo

"para que pasase Nuestra Señora de la Soledad el día de biernes santo por dicho sitio, pues por la estreches que antes abía no podía pasar, por ser la urna mui grande, lo que ejecutó a instancia de los hermanos de dicha cofradía".

Pese a lo declarado por los albañiles, Antonio de Aguilar Ponce de León reafirmó su denuncia y solicitó el encarcelamiento de los mismos, así como el embargo de sus bienes para poder costear la reedificación de la esquina derribada. El alcalde mayor accedió a lo solicitado y les concedió un plazo de ocho días para el cumplimiento de este mandato, pero los albañiles alegaron que necesitaban que se les proporcionaran los materiales precisos para revertir la esquina a su estado inicial. La reacción de Antonio Aguilar no se hizo esperar y los duros términos en los que fue redactada su nueva petición al juez nos llevan a pensar que las relaciones con su primogénito no debían ser *demasiado cordiales en aquellos momentos:*

"A vuestra merced suplico que, por lo proveído, se sirva mandar que el dicho maestro de albañilería reforme y reponga dicha obra, para cuyo efecto se haga saber al dicho don Juan de Aguilar le subministre todos los materiales y costos, hasta ponerla en el mismo ser y estado en que estaba, para lo que en caso necesario, a uno y otro, se les apremie por todo rigor, que por este medio quede reintegrada la alaja de dicho mayorasgo y restituida a su primitivo ser".

Llegados a este punto, parece desprenderse de todas estas diligencias que la obra había sido realizada con el permiso de Juan de Aguilar, residente en la casa de la calle Tello el ciego, pero sin contar con la autorización y beneplácito de su padre, Antonio de Aguilar, que era el legítimo propietario de la misma. Para resolver el conflicto, la hermandad de la Soledad solicitó personarse en los autos y confirmó ante el juez lo declarado por los albañiles, lo que generó una airada y firme protesta del agraviado dueño de la casa, por considerar que dicha hermandad no era parte interesada en el asunto y no debían ser tenidas en cuenta sus argumentaciones.

Ante la postura inflexible de Antonio de Aguilar, en julio de 1754 el abogado del albañil insistió ante el juez, *"replicando que su defendido actuó siempre y meramente como mandatario,* sólo *por el estipendio de su trabajo personal, de orden y consentimiento del dicho don Juan de Aguilar, primogénito del dicho don Antonio y habitador de la casa, superabundando la notoria evidencia de ser obra útil a dicha casa por preservarla de su continua pensión del maltrato y gastos de estarse con frecuencia ofendiendo la esquina que avía con el continuo paso de carros, carretas y carros (sic) que la rozaban, por ser aquel sitio de la calle muy estrecho… Y que se proçeda contra quien fue su mandatario* y [sólo] es un pobre infelice operario, *lo que no es justo y espera no lo permita vuestra merced".*

Sintiéndose acorralado e indefenso, Francisco de Aguilar se vio obligado a apelar a una instancia judicial superior: la Real Chancillería de Granada. Entre tanto, Antonio de Aguilar persistió en su demanda y el alcalde mayor de Écija, pese a admitir la apelación del albañil, ordenó nuevamente su apresamiento y el embargo de sus bienes. Personados los alguaciles en el domicilio familiar de éste, situado en la calle Espada, hallaron la casa cerrada, sin habitantes y sin enseres que embargar. Por ello, el demandante solicitó que se evaluara el coste de las obras de reposición de la esquina y se descontara de los 3.300 reales en que había sido tasada la casa del albañil.

Con fecha 17 de julio de 1754, el presidente y oidores de la Real Chancillería de Granada dictaron una real provisión ordenando el emplazamiento por apelación para que les fueran remitidos los autos originales tramitados por el alcalde mayor de Écija contra Francisco de Aguilar. El contenido de este documento sólo pudo ser notificado a Antonio de Aguilar Ponce de León, puesto que su hijo Juan de Aguilar Ponce de León Mesía de la Cerda se hallaba ausente de su residencia y se había trasladado con su familia[17] a la ciudad de Granada.

Hasta aquí las diligencias contenidas en el expediente de querella que se conserva en el archivo granadino. Desconocemos si las actuaciones judiciales continuaron ante aquel tribunal, en cuyo caso se ignora el paradero actual de esta documentación, o si las mismas llegaron a buen término, después de alcanzar un posible acuerdo amistoso entre las partes. Del estudio de la querella glosada se desprende que las obras se hicieron por cuenta de la hermandad de la Soledad, contando con el visto bueno de Juan de Aguilar Ponce de León, que era la persona que residía en la casa de la calle Tello el ciego. No obstante, parece que no se informó oportunamente al propietario de la misma, Antonio de Aguilar, que era quien debía autorizar el derribo de la esquina en cuestión, como legítimo titular del mayorazgo y vínculo en el que estaba comprendida la casa.

Teniendo en cuenta el decisivo papel jugado por la hermandad de la Soledad en este asunto, y dada la relevante posición social de los personajes que la dirigían en esos momentos, es muy probable que algunos de sus miembros intercedieran ante Aguilar, intentando aplacar los ánimos y exonerar al pobre albañil, cuya responsabilidad en estas actuaciones era meramente circunstancial. Además, sabemos que Antonio de Aguilar Ponce de León falleció al año siguiente y fue enterrado en el convento de Capuchinos el día 31 de octubre de 1755[18]. Quizá todo ello explicaría la interrupción de las actuaciones judiciales trasladadas al tribunal granadino y la persistencia aún en nuestros días del muro levantado en 1753 en la calle Zayas, tras el polémico derribo de la esquina, donde todavía se puede contemplar la pequeña hornacina descrita en el documento que acabamos de estudiar. En dicha hornacina se mantuvo hasta los años finales del siglo XX una modesta pintura al óleo sobre lienzo que representaba a Nuestra Señora de la Soledad. La presencia de dicha iconografía en este lugar queda justificada, a partir de ahora, por haber sido esta hermandad la que promovió y costeó la ampliación de la calle Zayas en este lugar.

[17] Por estos años, Juan de Aguilar Ponce de León habitaba en esta casa de la calle Tello el ciego con su esposa, Rosa Narváez, sus hijos y un total de siete personas, probablemente dedicadas a las tareas de servidumbre doméstica (véanse AME, libro 630, padrones de 1747-1755 y Archivo Parroquia de Santa Cruz de Écija, libro 480, padrones de 1749-1759).
[18] APSME, libro 153, f. 74r.

Imagen de la esquina en cuestión de la calle Zayas.

Imagen del chaflán resultante de la obra y la hornacina.

Fotografía actual cedida por Julio Cerdá de la pintura de Nuestra Señora de la Soledad.

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD A LO LARGO DE LOS SIGLOS XIX Y XX

HISTORY AND EVOLUTION OF THE CONFRATERNITY OF SOLEDAD OVER THE 19TH AND 20TH CENTURIES

José Enrique Caldero Rodríguez
Graduado en Historia por la Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente artículo es un estudio correspondiente a la vida interna y externa de la Hermandad de la Soledad durante los siglos XIX y XX a partir de la documentación que se conserva en el Archivo de la misma. Toda esta información se complementa con otras fuentes bibliográficas y documentales, aportándose una visión de conjunto de la historia de la Hermandad en estos años, la cual se hallaba muy fragmentada.

PALABRAS CLAVE

Hermandad de la Soledad; Écija (Sevilla); Semana Santa; Procesión; Reglamento; Pleitos; Actas; Hermano Mayor; Cabildo; Historia

ABSTRACT

The following article is a study reffering to the internal and external life of the Confraternity of Soledad during the 19th and 20th centuries based on the documentation preserved in its Archive. All this information is complemented with other bibliographical and documentary sources, providing an overwiew of the history of the Confraternity during this years, wich was highly fragmented.

KEYWORDS

Confraternity of the Soledad; Écija (Seville); Holy Week; Procession; Regulation; Lawsuits; Minutes; Brother Major; Chapter; History

Introducción

A continuación, vamos a conocer cómo se desarrolló la vida de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo a lo largo de los siglos XIX y XX, es decir, durante el periodo histórico que se conoce como la Edad Contemporánea. Para ello nos hemos centrado principalmente en el estudio de la documentación que se conserva de estos siglos en el archivo de la hermandad, la cual va en aumento conforme nos acercamos a nuestros días. Por lo tanto, es más fácil conocer las decisiones tomadas por la Junta de Gobierno de la misma; los hitos más importantes acontecidos en el seno de la hermandad o qué años hizo o no estación de penitencia la cofradía y por qué motivos conforme nos acercamos al siglo XXI.

Asimismo, ha sido posible complementar la información aportada por el archivo de la hermandad con aquella que podemos encontrar en el **Archivo General del Arzobispado de Sevilla** y en estudios de otros autores que nos permiten ampliar aquellos datos que hallamos fragmentados o incompletos en la documentación de la cofradía.

Contexto histórico de España en los siglos XIX y XX

En primer lugar, es importante tener un cierto conocimiento del contexto histórico nacional durante estos siglos para entender mejor los acontecimientos particulares que vive la Hermandad de la Soledad, los cuales se enmarcan, e incluso están influidos, por los numerosos e importantes momentos históricos que vive el país.

Como ya hemos mencionado, los años de nuestro estudio pertenecen a la llamada Edad Contemporánea, la cual se caracteriza por tener lugar en ella el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. La Revolución Francesa en 1789 fue el germen de este cambio y la irrupción de Napoleón Bonaparte hizo que, a comienzos del siglo XIX, España tuviera un papel sumiso hacia Francia en el ámbito internacional. Esta situación alcanza su punto culmen en el **Tratado de Fontainebleau** (1807) donde se estipulaba la invasión conjunta franco-española de Portugal permitiendo para ello el paso de los franceses por territorio español, pero el ejército francés fue dejando numerosos contingentes por las ciudades españolas más importantes que encontraba de camino a Portugal.

Así pues, con tropas francesas ocupando territorio nacional y el enfrentamiento abierto entre Carlos IV y su hijo Fernando VII por el trono, Napoleón aprovechó para instaurar una nueva dinastía reinante en España bajo el mando de su hermano José Bonaparte. Todos estos hechos desencadenaron un alzamiento de la población española contra la ocupación francesa en 1808, comenzando la **Guerra de la Independencia**, la cual duró hasta 1814. En plena guerra tuvieron lugar las **Cortes de Cádiz** donde se aprobó la Constitución de 1812, ejemplo perfecto del intento de ruptura con el Antiguo Régimen.

Tras la **Guerra de la Independencia**, Fernando VII es repuesto en el trono y deroga toda la obra gaditana, dando lugar a un retorno "*a la tradición*". Pero el régimen absoluto del monarca fue derribado en 1820, momento en el que comienza el **Trienio Liberal**, y este se ve obligado a aceptar la Constitución de 1812 y las ideas liberales. A esta primera experiencia liberal en España le siguió la **Década Ominosa** donde Fernando VII impone de nuevo la monarquía absoluta hasta su muerte en 1833.

Antes de morir, Fernando VII había derogado la Ley Sálica que impedía a las mujeres reinar en España. Este hecho generó un conflicto a su muerte entre su hija Isabel y el hermano de Fernando VII Carlos María Isidro, heredero al trono con la Ley Sálica vigente, conocido como las **Guerras Carlistas** que se desarrollaron en varias partes a lo largo del siglo XIX. Isabel II apenas tenía 3 años cuando su padre murió, por lo que su madre, María Cristina de Borbón, asumió la regencia y se apoyó en los liberales para mantener los derechos dinásticos de su hija.

Es en este periodo cuando se producen las **desamortizaciones**. Estas fueron un vasto fenómeno jurídico, político y económico, consistente en sustraer la propiedad acumulada en manos muertas, es decir, en personas jurídicas como la Iglesia o los municipios, restituyendo luego esos bienes al tráfico jurídico normal. Aunque ya hubo intentos desamortizadores en el siglo anterior, los más importantes fueron los del siglo XIX destacando las de época napoleónica, cuando por ejemplo los carmelitas fueron exclaustrados por primera vez del Convento del Carmen en 1809, y las de Mendizábal en 1836, siendo exclaustrados por segunda y última vez los carmelitas del convento.

Tras la regencia de Espartero (1840-1843), Isabel II es declarada mayor de edad con apenas 13 años y comienza su reinado de facto. Durante el mismo se alternaron en el poder, a base de pronunciamientos militares, los liberales conservadores y progresistas, no obstante, los primeros fueron los que estuvieron más años en el poder y, por tanto, influyendo en la política española de mediados del siglo XIX. Su reinado finaliza con la **Revolución Gloriosa** de 1868, la cual no pretendía un simple cambio de gobierno moderado a progresista, sino acabar con el régimen isabelino. Así pues, Isabel II se vio despojada del trono y tuvo que marchar al exilio.

Comienza así el **Sexenio Democrático** (1868-1874) que se caracteriza por tener, en primer lugar, un Gobierno Provisional mientras se produce la búsqueda de un nuevo monarca; en segundo, el reinado de Amadeo I de Saboya; y, por último, la proclamación de la I República tras la renuncia al trono por parte del rey italiano. En 1874, se pone fin a este periodo con un pronunciamiento por parte del general Martínez Campos que proclama la restauración de la monarquía borbónica bajo la figura de Alfonso XII, hijo de Isabel II.

El régimen de la **Restauración** (1876-1931) se caracteriza por una estabilidad institucional y la construcción de un modelo liberal del Estado basado en el turnismo de dos grandes partidos políticos, el *Partido Conservador* de Cánovas del Castillo y el *Liberal* de Sagasta, hasta su progresiva decadencia a partir de la crisis de 1917 y la dictadura de Primo de Rivera. De esta manera, se formó un sistema oligárquico y centralista donde la Iglesia ganó poder económico, ideológico y social. Sin embargo, esta estabilidad política durante la Restauración se basaba en un sistema fraudulento donde los cambios de gobierno se producían antes de las elecciones y no después, produciendo con el paso de los años un desgaste que llevaría a la caída de este sistema.

En 1885 muere el rey Alfonso XII, y tras la regencia de otra reina María Cristina, llega al trono en 1902 Alfonso XIII. A comienzos del siglo XX, el régimen de la Restauración comenzaba a mostrar síntomas de debilidad, y la crisis del 98, con la pérdida de las últimas colonias españolas, supuso un duro golpe para la sociedad española. Por este motivo surgió un movimiento que buscaba acabar con "*la decadencia de España*" conocido como **Regeneracionismo**. Por otro lado, debemos destacar movimientos fuera del régimen de la Restauración que participaron en su declive en los años finales del mismo, tales como el socialismo, el anarquismo o el sindicalismo, los cuales adquirirán importancia y poder en los años sucesivos.

El rey Alfonso XIII respaldó el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera como tentativa de controlar la situación. La dictadura, que se extendió entre los años 1923 a 1930, supone la suspensión de la Constitución de 1876, pero con el fin de la dictadura, la monarquía encarga al almirante Aznar el retorno a la normalidad constitucional. El inicio de esta normalización se iba a hacer a través de unas elecciones municipales. Finalmente, en las elecciones municipales

de 12 de abril de 1931, las fuerzas republicanas obtienen muy buenos resultados en las grandes ciudades, que es el ámbito en el que el caciquismo tiene menos capacidad de incidencia. El resultado es entendido por la sociedad y por la monarquía como un mensaje de rechazo recibiendo el rey presiones para salir del país. De esta forma, se produce la proclamación de la II República.

Podemos dividir la historia de la **II República** en tres fases:

- Bienio progresista (1931-1933). En este bienio se intenta desarrollar el plan reformista de los partidos promotores de la República, aunque hay serias diferencias entre ellos.
- Bienio rectificador (1934-1936). Este bienio nace de las elecciones de noviembre de 1933 en el que emerge la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). En el mismo se suceden varios gobiernos cuya orientación es borrar la huella de las reformas iniciadas por los primeros gobiernos republicanos.
- Frente Popular (1936). La revolución de 1934 y la represión que siguió a la misma propició una confluencia de partidos de izquierda en torno a un Frente Popular. Este se impone en las elecciones de febrero de 1936 en un clima social muy tenso. De esta manera, el 18 de julio se produce el levantamiento militar conducente a la **Guerra Civil** (1936-1939) y al posterior régimen franquista.

La II República fue vencida por los militares sublevados que contaban con el apoyo de monárquicos y de la Iglesia, así como de potencias extranjeras como la Alemania nazi y la Italia fascista. El triunfo de este bando supone el derribo de un régimen democrático y social y la implantación de una nueva dictadura en el país.

Podemos dividir **la dictadura del general Franco** (1939-1975) en las siguientes etapas:

- Periodo falangista (1939-1945). Al principio, el régimen necesitó del apoyo de la Alemania nazi y de la Italia fascista para ganar la Guerra Civil. La sintonía de las fuerzas franquistas con estos regímenes y su dependencia hacia los mismos definieron una primera etapa más próxima al fascismo.
- Periodo de restablecimiento de las relaciones internacionales (1945-1959). La derrota de Alemania e Italia en la Segunda Guerra Mundial y la urgencia de Franco por granjearse relaciones amistosas con las potencias ganadoras inician esta nueva etapa.
- Periodo desarrollista (1959-1969). Después de la etapa previa de consolidación, con la Iglesia como principal apoyo y el desarrollo de la idea troncal del régimen conocida como nacional-catolicismo, en lo económico se observan cambios profundos a partir de 1959. La inversión extranjera, el despegue del turismo y la emigración a la ciudad crearon un milagro económico con el que resultaba más fácil la gobernabilidad.
- Tardofranquismo (1969-1975). En los últimos años del franquismo, aunque el sistema institucional no se mueve, se observan profundos cambios políticos. Con la muerte del dictador se aprueba una ley fundamental: *la Ley para la Reforma Política*. Esta ley supone un puente hacia el régimen democrático pues las Cortes, a la hora de hacer la reforma política, se encargaron de hacer una Constitución que acabara con las Leyes Fundamentales de Franco, poniendo punto y final a una dictadura de casi 40 años.

Este hecho da lugar al periodo conocido en nuestra historia como **Transición española**, cuyo mayor exponente es la Constitución de 1978, la cual adopta el modelo de democracia y Estado social con una monarquía parlamentaria, encabezada por la dinastía histórica de los Borbones, como forma de Jefatura de Estado. Modelo que rige los últimos años del siglo XX y que sigue vigente en la actualidad.

Los años de la prohibición de la estación pública de penitencia y el Perdón Real de 1834

El siglo XIX comienza para la Hermandad de la Soledad en una situación de suma complejidad. Aunque los primeros años de este siglo son los más complicados de reconstruir debido a la falta de documentación de la época, sabemos que la cofradía tenía prohibida su salida penitencial en la tarde del Viernes Santo "*por providencias de primero de Abril del año pasado de mil setecientos ochenta y seis y treinta de Octubre de setecientos ochenta y ocho"* del Consejo de Castilla con motivo de "*los escándalos y escesos"* que habían tenido lugar entre las hermandades de la Soledad y del Rosario, las cuales compartían jornada y rivalidad en Semana Santa.

A esta prohibición se deben sumar los efectos de la Guerra de la Independencia (1808-1814) que, aunque desconocidos, seguro que existieron debido a la multitud de saqueos y pillajes que llevaron a cabo en las iglesias y conventos de Écija las tropas francesas durante los años que ocuparon la ciudad. Tal es así, que sabemos que el convento de los Carmelitas Calzados (hoy iglesia del Carmen) sufrió la exclaustración de los carmelitas mediante decreto de José Bonaparte en 1809, hecho que, sin duda, afectaría a la hermandad. Todas estas razones hacen comprensible que el documento más antiguo que se conserva en el archivo de la hermandad del siglo XIX sea un inventario, con fecha de 1818, donde los miembros del momento responsables de la gestión de la hermandad recopilaron los bienes y enseres de aquella cuatro años después de la marcha de los franceses de Écija y del regreso de los Carmelitas Calzados (Apéndice I: 1).

A continuación, pasamos a detallar los elementos más importantes que se recogen en dicho inventario:

> *"Inventario de lo que se halló perteneciente a Nuestra Madre y Señora de la Soledad el año 1818:*
> *Primeramente, la Ymagen de la Soledad con un resplandor de plata y media luna y corona y otra corona de plata con dos clavos.*
> *(…)*
> *Y el Niño Perdido con su bastón de plata sobredorado, un belo de damasco con sus manteles.*
> *Y el Santo Sepulcro.*
> *Y Nuestra Señora de las Angustias con su corona de plata, San Juan con su diadema de plata, el Señor con las potencias de plata y cruz con concha de carey y remates de plata, la Magdalena con la diadema de plata y los dos Santos Varones.*
> *(…)*
> *Y dos escaleras sobredoradas del paso de Nuestra Señora de las Angustias.*
> *Y el paso del Niño perdido destrozado.*
> *Y el de las Angustias destrozado.*
> *Y el del Sepulcro útil.*
> *Y el de Nuestra Señora útil."*

Con la lectura de este inventario se deduce que la hermandad tuvo la fortuna de que los soldados franceses no saquearon las Imágenes Titulares ni los enseres de mayor valor de la hermandad, como la ráfaga y medialuna de plata de la Virgen de la Soledad, la cruz de carey o la urna de carey y plata que acoge al Cristo Yacente. Asimismo, los pasos aparecen dos destrozados y dos útiles, aunque el mal estado de conservación de los pasos del Niño perdido y de las Angustias se deba, más bien, a que en este año la hermandad llevaba ya casi 30 años sin poder procesionar debido a la prohibición.

El siguiente documento más antiguo que encontramos es otro inventario, mucho más elaborado y detallado, fechado en 1833 donde, además de aportarse nuevamente información sobre los enseres y bienes de la hermandad, podemos conocer los nombres de algunos miembros de la Junta de Gobierno del momento:

"En la ciudad de Écija, a veinte y ocho de mayo de mil ochocientos treinta y tres, los señores don Manuel Aguilar Saavedra, don Juan Bautista Armesto y don Lucas Rubalcaba, Hermano Mayor y Alcaldes de la de Nuestra Señora de la Soledad que se venera en este Convento de Carmelitas Calzados, (…) en unión de los Reverendos Padres Fray Antonio de Navas, capellán electo, y de el saliente Fray Francisco Jiménez, se procedió el inventario de las alhajas y efectos que corresponden a dicha Soberana imagen…".

Con respecto a los bienes que se mencionan en el inventario, los más importantes siguen siendo los mismos que en 1818, la diferencia principal se halla en que se explica con mayor detalle la localización de cada cosa, diferenciando entre la capilla de la Virgen; el camarín de la Soledad y la capilla de las Angustias, así como se especifica que las camareras de los distintos Titulares conservaban en sus hogares ropa y elementos de valor de los mismos:

"Doña María de los Dolores Saavedra, como camarera de Nuestra Señora de la Soledad, conservaba en su poder una custodia de plata pequeña (…), el estandarte completo con cruz de plata y el bastón del niño perdido de la misma, un manto de Nuestra Señora y una araña de plata, y era de su noticia que la señora doña María de la Soledad Galindo, como camarera del niño perdido, tenía en su poder parte de la ropa de este…".

Este inventario de 1833 nos sirve para ver cómo la hermandad, pese a no poder procesionar en Semana Santa, mantenía su actividad y vida interna y las personas que la integraban se mostraban comprometidas con ella. Hasta el punto de que en 1834 consiguen un hito clave dentro de la historia de la cofradía: el Perdón Real para poder volver a salir el Viernes Santo en estación pública de penitencia después de casi 50 años.

En la Real Provisión del Perdón Real (Apéndice I: 2) se dice que llegó un recurso por parte de la Hermandad de la Soledad a los miembros del Consejo de Castilla donde, tras exponer una breve historia de la cofradía desde sus inicios y explicar la disputa con la Hermandad del Rosario durante el siglo XVIII que llevó a la suspensión de la salida penitencial de la hermandad, el representante de la Soledad afirma lo siguiente:

"En el día, Señor, han cesado y desaparecido los motibos que ocasionaron la sabia providencia del Consejo porque ni las fortunas de los habitantes de Écija son las que eran en aquella época, ni los sugetos que componen las corporaciones son los mismos en el día pues sólo ha quedado un corto número de debotos y celosos Cofrades que, sumisos y obedientes a las órdenes del Gobierno y animados de un verdadero espíritu religioso, sólo desean dar culto a su dibina Magestad y su Santísima Madre de la Soledad sin esceder los límites de la piedad y deboción ni incurrir en los defectos reprensibles que cometieron sus antecesores."

Por este motivo, pide al Consejo:

"… que se restablezca la salida en procesión de la Santa Ymagen de la Soledad el día de Viernes Santo de cada año obserbándose estrechamente las reglas de moderación y culto prudente adoptado por las leyes Eclesiásticas y Civiles. Este reto religioso así executado conducirá indudablemente a aumentar la deboción de los fieles, por desgracia bastante resfriada, y llenará de consuelo a los habitantes de Écija, al ver a tan precioso simulacro, aparecer por las calles en procesión religiosa y penitente; por todo lo cual A Vuestra Alteza suplico que habiendo por presentado el poder, se sirba con mérito a lo espuesto conceder la facultad o permiso combeniente para que la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, pueda sacar esta Santa Ymagen en procesión los días de Viernes Santo de cada año del mismo modo que la hacía antes del año de mil setecientos ochenta y seis..."

Todos estos motivos sirvieron para convencer a los miembros del Consejo de Castilla para que revocaran la decisión de prohibir la estación de penitencia de la Hermandad de la Soledad:

"… se permite que salga en el Viernes Santo la Procesión con la Ymagen de Nuestra Señora de la Soledad en la Ciudad de Écija obserbándose por los yndividuos de la Hermandad lo prevenido por las leyes de la materia para lo cual estarán a la vista de evitar toda infracción las autoridades Civil y Eclesiástica. Madrid, tres de Enero de mil ochocientos treinta y cuatro."

De esta manera, la Hermandad de la Soledad consigue reestablecer su estación de penitencia, recuperar la normalidad en Semana Santa y acabar con el paréntesis del castigo real que se extendió durante medio siglo.

El pleito entre las hermandades de la Soledad y la Piedad de 1853

Durante los años que la Hermandad de la Soledad tuvo prohibida la estación de penitencia, el Viernes Santo ecijano quedaría sin ninguna cofradía que procesionara en dicha jornada, ya que dicha prohibición afectaba a la otra corporación del día: la del Rosario. Por su parte, el Jueves Santo salían a la calle las hermandades del Cristo de la Sangre, del Confalón y de la Piedad. Así pues, aprovechando este vacío, la Hermandad de la Piedad comenzó a procesionar en la tarde del Viernes Santo a finales del siglo XVIII. Esta decisión motivó el origen del pleito que vamos a analizar a continuación entre las hermandades de la Soledad y de la Piedad, cuyo desarrollo conocemos gracias a que el mencionado pleito se ha conservado en el **Archivo General del Arzobispado de Sevilla**.

Este comienza el 16 de marzo de 1853 con el certificado redactado por Cayetano Muñoz y Carrasco, secretario de la hermandad, del Perdón Real analizado en el punto anterior, con el que se revocaba la prohibición que impedía salir el Viernes Santo a la Hermandad de la Soledad. A continuación, el secretario expone un resumen de determinados apartados de la Regla de la cofradía aprobada el 15 de julio de 1573, por la que seguía rigiéndose la misma en estos momentos, para reforzar la idea de que la hermandad tiene como día de salida el Viernes Santo:

> *"Hordenamos que todos los hermanos de esta Santa Cofradía seremos obligados de venir confesados y comulgados para el día de Viernes Santo para salir en la penitencial procesión (…) Y que la proceción o procesiones de sangre que los dichos hermanos e cofrades ovieren de hacer el Viernes Santo de cada un año no admitan ni puedan ni vayan mugeres entre los cofrades e si alguna obieren de ir vallan al fin de ella y detrás de los hombres con sus velas encendidas en las manos y el rostro descubierto de manera que sean conocidas y no de otra manera."*

Estos documentos acompañan a la carta en la cual, el Hermano Mayor de la Soledad en este momento, Cristóbal Tamariz Martel y Bernuy, marqués de la Garantía, expone que la cofradía saldrá en procesión el Viernes Santo, pero "*como quiera tengan entendido que la Hermandad del Santísimo Cristo de la Piedad intenta verificarlo el mismo día*", el marqués explica al Provisor y Vicario General del Arzobispado que el día que tiene señalado la Hermandad de la Piedad para su salida, según sus Reglas, es el Jueves Santo y "*prescindiendo del poco decoro que a ambas resultaría de poner sus estaciones en un mismo día y casi a una misma hora, y aparte también de la inutilidad que entonces resultaría de los sacrificios hechos por el que habla y sus cofrades, por la falta de culto público que a ambas procesiones en estos términos habrá de procesionar, si tal sucediera, infringirían esos otros hermanos su regla, quedarían atropelladas las respectivas* (…) *y también vulnerar los derechos adquiridos y constantemente respetados, lo serían en igual forma las disposiciones eclesiásticas que previenen las obediencias disciplinarias a las determinaciones del Pastor de su Diócesis."*

Así pues, y tal como dice Calderón Alonso, "*el marqués se apoya en todo: las reglas propias y las ajenas, los mandatos del Provisor, la costumbre y, en resumen, en todo lo que haga falta con tal de lograr su propósito.*"[1]

En último lugar, el marqués de la Garantía suplica al Provisor que "*se libre comisión al Señor Arcipreste de esta ciudad a fin de que haciendo que tanto la Hermandad de la Soledad como la de la Piedad le presenten sus respectivas Reglas, vele porque cada una de ellas no traslimitándolas salga en el día que en las mismas les esté señalado prohibiéndoles lo hagan en otro*". La resolución a esta petición llega el día 22 de marzo, siendo afín a los intereses del Hermano Mayor de la Soledad pues el

[1] CALDERÓN ALONSO, Germán. "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853". En: VV.AA. Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Écija: Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, p. 429.

Provisor ordena al arcipreste de la ciudad "*que conceda licencia a las Cofradías de que se trata a fin de que hagan su estación en los días y horas que señalan sus Reglas, sin permitir variación alguna, poniéndose de acuerdo con la autoridad civil en cuanto ocurra sobre este asunto*".

Sin embargo, las trabas a los intereses de la Hermandad de la Soledad provendrán del ámbito local. El alcalde de Écija, Juan Bautista Castrillo y Bernuy, vizconde de Benaoján, hace caso omiso al mandato del Provisor y concede licencia a la Hermandad de la Piedad para que haga su estación de penitencia el Viernes Santo, ya que "*las autoridades eclesiásticas y locales vienen otorgándole su permiso desde el anterior siglo y desde cuya época viene también saliendo el Viernes Santo*", considerando, asimismo, las exigencias de la Hermandad de la Soledad "*cuestiones de amor propio*", por lo que no le parecía prudente formar un escándalo público prohibiendo salidas sin claros motivos de peso, pues realmente no existía ningún privilegio de exclusividad para que la Soledad procesionara el Viernes Santo en solitario.

Finalmente, el alcalde alega que, en el día de la fecha de esta carta, que era Jueves Santo, "*es absolutamente imposible la salida de cita Cofradía porque la hora en que estoi a V.S. contestando no es ya a propósito para improvisar esta Procesión, pues a más de las irreverencias y escándalos que se darían y de las cuales soi el responsable, se verificaría a horas que he creído conveniente prohibir. Ningún inconveniente veo se verifique en el día de mañana, pues para ello tienen ya marcadas las horas de su salida, y yo, en cumplimiento de mi deber, cuidaré de que no se cometan irreverencias ni dejen de respetarse tan santos días.*"

El siguiente documento a tratar es el mandato por el cual el alcalde concede el permiso para salir el Viernes Santo a la Hermandad de la Piedad. Considerando que hacía muchos años que la Piedad tenía autorización para salir, contando también con el beneplácito del vicario de la ciudad, y que la Soledad, aunque expresaba sus reclamaciones este año, no lo había hecho desde 1834; considerando que la Soledad no se sabía si iba a poder seguir procesionando en Viernes Santos venideros, mientras la Piedad lo estaba haciendo continuamente; y teniendo en cuenta que la autoridad no veía ningún inconveniente en que salieran dos procesiones el Viernes Santo, mientras que sí podría haberlos si la Piedad volvía a hacerlo el Jueves Santo junto al Confalón y la Sangre, la alcaldía concede licencia a la Piedad para que haga su estación el Viernes Santo "*saliendo de su iglesia de la Merced en hora competente afín de que debiendo salir la de la Soledad a las cuatro y media de la tarde, a esta hora la de la Piedad halla pasado ya de la plaza de la Constitución*[2]*, no pudiéndose estorbar de ninguna manera ni con distancia de una hora, haciéndolo la de la Piedad primero en razón a que su estación es mucho más larga que la de la Soledad, afín de que a las nueve de la noche como hora designada para estar en su casa todas, pueda aquella hacer lo verificado.*"

No obstante, el mismo Viernes Santo, 25 de marzo, el marqués de la Garantía envía otra carta al arcipreste en la que dice que "*no obstante la superior carta orden del Señor Provisor y Vicario General de este Arzobispado*", por la cual se mandaba a cada cofradía salir en el día marcado por sus Reglas, los postulantes de la Piedad andaban por las calles pidiendo para su cofradía pretendiendo salir esa misma tarde. Esto suponía que se cruzaban por las calles de la ciudad los postulantes de ambas hermandades, lo cual suponía un descenso en la obtención de limosnas para las dos al tener que repartírselas entre ellas. En conclusión, el marqués alegaba que si la Piedad procesionaba el Viernes Santo se incumplirían las órdenes del juez competente y que la Soledad no toleraría que este desacato no tuviera consecuencias.[3]

De esta manera, el Hermano Mayor de la Soledad expone que "*natural sería que con tales datos no saliere la procesión penitencial de la Soledad en este día, pero si así fuere tal vez esto daría margen a hechos agenos de su santidad y religiosidad cristiana*". La procesión tendrá finalmente lugar, pero el marqués afirma que protesta anticipadamente por la salida de la otra cofradía y el incumplimiento de las órdenes del Provisor, avisando que emprenderá acciones civiles o criminales para defender los intereses de su hermandad.

[2] Actualmente plaza de España.

[3] CALDERÓN ALONSO, Germán. "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853". En: VV.AA. Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Écija: Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, p. 431.

A continuación, tenemos la carta con la explicación de todo lo sucedido de Antonio González Oliva, vicario y arcipreste de la ciudad, el cual expone que el Jueves Santo le fue entregada por el marqués de la Garantía la carta-orden en que, con fecha de 22 de marzo, Martes Santo, se ordena que las cofradías salieran en el día fijado por sus Reglas. Pero, como en tal día y hora no era posible que el arcipreste pudiera cerciorarse de las mismas, se puso de acuerdo con la autoridad civil, tal y como le instaba el mismo Provisor, para evitar "*escándalos o extrañeza a los fieles*".

El único remedio para llevar a cabo la orden del Provisor era prohibir la salida de la procesión de la Hermandad de la Piedad, lo que según el vicario de la ciudad era "*atraer sobre la Jurisdicción Eclesiástica la odiosidad y el encono de esta Corporación, demasiadamente numerosa y popular, con el disgusto de todos sus devotos*". Asimismo, este comparte con el alcalde la idea de que "*el pretendido derecho de la de la Soledad a salir en Viernes Santo, no es esclusivo ni se opone a la salida de otras Procesiones a quienes las autoridades tengan por conveniente el otorgársela en el mismo día y que solo se funda en un punto de etiqueta o amor propio a que se creen acreedores*", al igual que también comparte el hecho de que la Soledad, desde que tuvo lugar la prohibición de su estación de penitencia, sólo ha pedido permiso para realizarla en 1834 cuando se le levantó el castigo, no volviendo a procesionar hasta el año que estamos tratando, mientras que la Piedad no había dejado de salir cada año con el consentimiento de las autoridades civil y eclesiástica.

Por todas estas razones, el vicario de Écija no juzgó oportuno revocar la licencia que ya había concedido a la Hermandad de la Piedad ni mezclarse "*en cosa alguna que pudiera hacer responsable a la Jurisdicción Eclesiástica de tan fatales consecuencias, bien penetrado como lo estoy de que a la justicia y al decoro de la misma no corresponde en semejantes circunstancias servir de instrumento ciego para ejercer y acalorar paciones mezquinas*". Finalmente, ambas cofradías realizaron sus procesiones en la tarde del Viernes Santo "*con el mayor orden y devoción y con más lucimiento que ninguno de los anteriores sin que haya resultado el más leve desorden, el más leve disgusto, ecepto el interior que hayan podido sufrir los hermanos de la Soledad por no haberse cumplido sus deseos*".

Una vez pasada la Semana Santa de 1853 y acontecidos los hechos ya narrados, el marqués de la Garantía, en nombre de la hermandad, confiere poder a un grupo de personas para que, en su nombre y en representación de la cofradía, llevaran a cabo cualquier pleito contra cualquiera que chocase con los intereses de la corporación.[4] Por desgracia, no contamos con la resolución final del Provisor a este conflicto, pero es de suponer que la hermandad continuó con su litigio, acudiendo a todas las autoridades competentes como ya dijo el marqués de la Garantía que haría, puesto que, dentro de los documentos conservados en el archivo de la hermandad, encontramos una resolución de la Audiencia de Sevilla con fecha de 7 de diciembre de 1854 a la apelación presentada por los representantes de la hermandad sobre el conflicto que estamos tratando en el cual "*el juez declaraba y declaró no haber lugar a hacer el pronunciamiento que interesan a los representantes de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad*".

En conclusión, y aunque no contemos con las fuentes primarias que nos permitan afirmarlo, la Hermandad de la Soledad perdió este pleito contra la Hermandad de la Piedad en todas las instancias a las que acudió, ya que esta cofradía continúa a día de hoy procesionando en la tarde-noche del Viernes Santo, mientras que la de la Soledad tuvo que conformarse con compartir el día con ella hasta que decidió cambiar su día de salida al Sábado Santo un siglo después.

Una vez analizada toda la información con la que contamos de este conflicto entre ambas corporaciones, es importante destacar los motivos por los que este pudo llevarse a cabo y que, según Calderón Alonso, pudieron ser los siguientes:[5]

[4] CALDERÓN ALONSO, Germán. "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853". En: VV.AA. Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Écija: Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, p. 433.

[5] CALDERÓN ALONSO, Germán. "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853". En: VV.AA. Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Écija: Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, pp. 433-434.

- **Una cuestión de prestigio**. Al parecer molestaba, y mucho, a los hermanos de la Soledad que la Piedad procesionará en la misma jornada que ellos.
- **Una cuestión económica**. El deseo de acaparar las limosnas entregadas por el pueblo ecijano se revela más que evidente. Uno de los hechos que más molesta al marqués de la Garantía es la existencia de postulantes de la Hermandad de la Piedad el mismo Viernes Santo.
- **Una cuestión de clases**. La Hermandad de la Soledad, compuesta mayormente por la nobleza, se enfrenta con otra hermandad formada por elementos populares, siendo esta una cuestión que entronca directamente con las dos anteriores.
- **Una cuestión de conflicto de autoridades**. Mientras la Hermandad de la Soledad cuenta con el apoyo del Provisor del Arzobispado de Sevilla en sus prerrogativas, la de la Piedad tiene el de las autoridades civil y eclesiástica locales.

El Reglamento de 1852: estructura y funcionamiento de la hermandad

Sin salirnos de la década de los 50 del siglo XIX, y en consonancia con la idea recogida previamente de que la hermandad contaba con una buena vida interna e intensa actividad, nos encontramos con otro documento muy interesante que nos permite conocer la estructura interna y el funcionamiento religioso y económico de la hermandad desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el XX. Aunque seguían vigentes las Reglas de 1573, estas tenían ya demasiados años y era necesario llevar a cabo una actualización para ajustar las normas de la cofradía al momento. De esta manera, la Hermandad de la Soledad aprobó un Reglamento para el régimen interior, religioso y económico en Cabildo General de 4 de junio de 1852, que fue el texto básico por el que se rigieron y organizaron los designios de la corporación durante casi un siglo.

El Reglamento que vamos a analizar, conservado en el archivo de la hermandad, es una copia del original realizada el 8 de abril de 1888. Al ser de fecha posterior a 1852, recoge dos hitos muy importantes ocurridos dentro del seno de la hermandad acontecidos después de ese año: la aceptación de la reina Isabel II del cargo de Hermano Mayor de la cofradía el 23 de noviembre de 1854, pasando a incorporarse desde ese momento el título de Real al nombre de la misma; y la aceptación por parte del Arzobispado de Sevilla de que, a partir de 1879, la hermandad lleve el nombre de "*Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y que goce de las consideraciones y preeminencias que por tal título le correspondan*". Por estas razones, podemos observar en la portada de la copia del Reglamento el nombre de la hermandad teniendo en cuenta dichas disposiciones (Apéndice I: 3).

El Reglamento se estructura en unas Disposiciones Generales (17 en total) seguidas de 12 Capítulos.

Entre las Disposiciones Generales más importantes encontramos que la hermandad se compone de hermanos **activos** y **pasivos**. Los activos serán los diputados, los portadores de Efigies y los de alumbrado.

Las festividades y cultos de la Hermandad, siempre que sus fondos lo permitan, serán:

- Una misa todos los sábados en el altar de Nuestra Señora de la Soledad.
- Sufragio por las almas de los hermanos difuntos.
- Una Novena a Nuestra Señora de la Soledad en Cuaresma.
- Una procesión de penitencia con las Imágenes en la tarde del Viernes Santo.

Por su parte, para la dirección y gobierno de la cofradía, celebración de los cultos y la administración económica de la misma había un **Consejo de Gobierno** que se componía del Hermano Mayor, de los dos Tenientes, del Secretario y el Tesorero. Además, había dos mayordomos, cuatro limosneros, un capellán y dos capilleres que formaban el **Cuerpo de Oficiales**

de la hermandad, elegidos todos los años el primer domingo después de la Pascua de Resurrección y pudiendo ser reelegidos. Asimismo, se nombran hermanas camareras.

El **Capítulo 1º** trata sobre los Diputados de la Hermandad. Los hermanos que se inscriban en esta sección componen la parte principal y directiva de la misma. Sólo estos tienen derecho a voto en los Cabildos y, de entre ellos, se nombran los cargos directivos de la cofradía. Cada año deben pagar 20 reales como cuota. A continuación, en el mismo Capítulo se pasa a detallar las funciones de cada uno de los oficiales de la hermandad, a saber:

Hermano Mayor. El Hermano Mayor es el jefe de la Hermandad y como tal su representante ante todas las Autoridades. Ejecutará y hará cumplir los acuerdos, cuidará la arreglada inversión de los fondos y su recaudación y cuidará esmeradamente que las funciones y festividades, así como los cultos, se hagan con todo el decoro y solemnidad posibles. También ejercerá la dirección y presidencia de la Hermandad en todos sus actos, así como la citación para los Cabildos y fijación de los particulares que en ellos deben tratarse. Por último, nombrará a los Diputados que acompañen a los limosneros y creará comisiones para el fomento de los fondos o mejor orden de la Hermandad.

Tenientes de Hermano Mayor. El cargo de estos es el de vigilar junto al Hermano Mayor el puntual cumplimiento de las Reglas, instituciones y Reglamento de la hermandad; auxiliarlo en cuanto les comisione; así como el de sustituirlo, según su grado, en los casos de ausencia, ocupación, enfermedad o cualquier otra causa que le impida el desempeño de sus funciones.

No obstante, desde el momento en que la reina Isabel II aceptó el cargo de Hermano Mayor de la hermandad en 1854, la cofradía siguió la práctica de nombrar como máximos responsables de la misma a un Primer Teniente de Hermano Mayor, que ejercería las mencionadas funciones del Hermano Mayor, y que sería auxiliado por un Segundo y Tercer Teniente de Hermano Mayor para dejar el honor de la presidencia de la corporación al monarca reinante.

Tesorero. Su responsabilidad es la recaudación y seguridad de los fondos de la Hermandad. En el día del Cabildo General a celebrar el Domingo de Cuasimodo, es decir, el Domingo siguiente a la Pascua de Resurrección, el Tesorero debe presentar las cuentas con todos los documentos justificativos. La Hermandad se enterará de las mismas y podrá aprobarlas en el acto o nombrar una comisión que las examine.

Secretario Contador. Esta persona es la responsable de redactar las actas de los Cabildos, de anotar los votos en las discusiones y elecciones, de expedir las citaciones para los Cabildos y reuniones de la hermandad y de conservar el inventario de las alhajas, ropas y efectos pertenecientes a las Imágenes y el libro con la lista de los hermanos.

Mayordomos. Las funciones de estos es la de facilitar cuanto sea necesario en la iglesia o capilla para las actividades de las mismas. Además, deben asistir a los entierros cuando fallezca alguno de los hermanos, ofrecer las reliquias de la Virgen para acompañar a los fieles en sus enfermedades, buscar la cera y custodiar las túnicas y efectos que pertenezcan a la cofradía.

Limosneros. Su función es la de recaudar las limosnas con las que contribuyan los fieles para el culto de las Imágenes. Si el Hermano Mayor lo estimase conveniente, puede nombrar a algunos Diputados para que les ayuden.

Capellán. Es el sacerdote que elige la Hermandad para que acompañe en todos los actos religiosos de la misma. También visita a los hermanos portadores de Efigies en la mañana del Viernes Santo para exhortarlos a la devoción, decoro y compostura con que deben conducirse en la procesión.

Capilleres. Las funciones de este oficio son el cuidado del aseo, decencia y conservación de las Efigies y altares de la capilla de la hermandad, asistiendo a la misa de los sábados y demás cultos esmerándose en su decoro y solemnidad.

Camareras. Son las encargadas de cuidar las ropas, vestir las Imágenes y de todo cuanto contribuya a su limpieza, decoro y mayor decencia.

El **Capítulo 2º** trata sobre los **hermanos portadores de Efigies**. Estos hermanos estarán divididos en tres fracciones, a saber: Hermanos del trono de Nuestra Señora de la Soledad; Hermanos del trono del Santo Sepulcro y Hermanos del trono de Nuestra Señora de las Angustias. Su función es conducir las Sagradas Imágenes en la procesión de penitencia del Viernes Santo, así como en cualquier otra que se acuerde exponerlas a la veneración pública, con la mayor devoción, compostura, decoro y recogimiento.

Estos se estructuran, a su vez, en:

Hermano Mayor de paso. Es el responsable de elegir anualmente entre los Diputados un Director y, de entre los de su fracción, dos Hermanos de martillo. También será el encargado de que las Efigies a su cargo en las procesiones sean conducidas con el mayor decoro y silencio, asimismo, tendrá en su poder un libro donde inscribir por antigüedad a los hermanos de su fracción y otro donde poner las limosnas y recursos que cobre y su inversión.

Director. Su función será la de vigilar la buena administración de los fondos, la buena armonía entre los hermanos, la conservación de las ropas y su aumento, dirigir el paso en las procesiones por los sitios que acuerde la Diputación, auxiliar al Hermano Mayor en cuanto ocurra y hacer observar cuanto convenga.

Hermanos martillo. Son los auxiliares del Director a la hora de dirigir el paso en la calle.

Hermanos de paso. Son aquellos hermanos que portan las Imágenes en los pasos sobre sus hombros durante el Viernes Santo.

El **Capítulo 3º** es sobre los **hermanos de alumbrado**. Divididos también en las tres secciones en las que se forma la cofradía en la calle, su número será ilimitado y su obligación es la de alumbrar a las Sagradas Imágenes en la procesión de penitencia del Viernes Santo vestidos con sus túnicas de un modo uniforme y decente.

El **Capítulo 4º**, titulado Hermanos de Nuestra Señora, es el referente a los hermanos pasivos y cuyo artículo único dice así: "*Cada persona de ambos sexos que no queriendo tener cargo alguno en nuestra Hermandad desee pertenecer a ella para participar de las gracias que le están concedidas y de sus retribuciones religiosas, puede inscribirse en esta sección y dará de limosna cinco reales todos los años* (…) *En el caso de su fallecimiento, se aplicarán tres misas por su alma y tendrá participación en cuantos sufragios se hagan por las almas de nuestros Hermanos difuntos.*".

Una vez vista la estructura de la hermandad, pasamos al estudio de su funcionamiento. El **Capítulo 5º** es sobre los Cabildos a celebrar dentro de la corporación. En principio, había tres Cabildos Generales al año: el primero "*el día de la Circuncisión del Señor*", 1 de enero; el segundo el Domingo de Ramos; y el tercero el ya mencionado Domingo de Cuasimodo, es decir, el domingo siguiente a la Pascua de Resurrección. Si alguna circunstancia impedía la celebración de estos cabildos, el Hermano Mayor los convocaría para el día festivo más próximo posible.

Por su parte, los temas a tratar son: en el primer Cabildo General, todo lo relativo a la celebración de la Novena; en el segundo, la salida o no de la procesión el Viernes Santo y, si esta tiene lugar, el nombramiento de los Diputados que han de dirigir la procesión; y en el tercero, la celebración de las elecciones de los oficiales que han de dirigir la hermandad durante el próximo año, la presentación de las cuentas del año, la justificación de los inventarios y la admisión de nuevos Diputados.

En 1894 se acordó en Cabildo reformar el artículo 46 del Capítulo 5º del Reglamento determinando que "*cuando el primero de los tres Cabildos Generales se acuerde la salida de la cofradía, el segundo de ellos se anticipe al Domingo de Pasión con objeto de disponer de plazo mayor para la buena organización de la misma*".

Además, la Hermandad podía reunirse en Cabildo Extraordinario siempre que el Hermano Mayor lo estimase conveniente. En este tipo de cabildos sólo se trataban los particulares por los que se hubiera convocado. Las reuniones solían tener lugar en la capilla de la herman-

dad o en la sacristía del extinto convento, aunque el Hermano Mayor podía determinar otro lugar para la celebración de las mismas. Solamente podían tomar asiento en los cabildos los Hermanos Diputados, curas, vicario, autoridades y Hermanos Mayores de los pasos.

El **Capítulo 6º** se centra en explicar cómo debía ser el desarrollo de estas reuniones, así como el **7º** explica cómo celebrar las elecciones a los cargos anteriormente explicados. Esta elección recaerá sobre la persona que tenga más número de votos, es decir, la mitad más uno de los Diputados concurrentes. Si no resultase la votación, se elegiría entre los que hayan obtenido más votos. Concluida la misma, los elegidos tomaban posesión en el acto de sus oficios.

El **Capítulo 8º** detalla de manera pormenorizada las recepciones, es decir, la aceptación de todas aquellas personas que soliciten formar parte de la hermandad, ya sea como hermanos activos o pasivos, por otro lado, también explica las causas por las que un hermano puede ser separado de la nómina de la cofradía. Y el **Capítulo 9º** habla sobre el procedimiento a llevar a cabo durante el entierro de algún hermano fallecido por parte de los Diputados.

Los **Capítulos 10º y 11º** se centran en cuestiones económicas como los sufragios necesarios para realizar las misas por las almas de los hermanos difuntos o los gastos obligatorios que debe abonar la hermandad para la celebración de la Novena o la misa de los sábados dejando claro que "*sólo serán de abono los gastos necesarios para la solemnidad en las funciones y sufragios por las almas de nuestros hermanos difuntos. Quedan suprimidas todos los que no tengan este piadoso fin, y serán de cargo del Tesorero, Hermano mayor y Secretario los que abonen sin acuerdo expreso de la Diputación…*". Por último, el **Capítulo 12º** recoge una serie de conclusiones como punto final al Reglamento.

Este Reglamento estuvo vigente no sólo durante la segunda mitad del siglo XIX, sino que se extendió su uso hasta la década de los años 30 del siglo XX cuando la hermandad realizó un proyecto de nuevas Reglas que, aunque finalmente no fue aprobado, supuso una ruptura con las normas por las que se había regido la cofradía durante tanto tiempo.

Principales hitos de la hermandad recogidos en las actas de los libros de Cabildo

Avanzamos hasta el año 1877. A partir de esta fecha contamos con los documentos conservados en el archivo de la hermandad que mayor información nos aportan acerca del día a día de la corporación radicada en la iglesia del Carmen: los libros donde se recogen las actas de los Cabildos de la cofradía (Apéndice I: 4).

Según el *Diccionario de Terminología Archivística* del Ministerio de Cultura y Deporte[6] un acta es un "*documento que relata lo tratado y acordado en una reunión de un órgano colegiado, redactado y validado por la persona que actúa de secretario*". Y así consta en el Reglamento de la hermandad de 1852 donde se dice que, entre las funciones del secretario, una de ellas es "*redactar las actas de los Cabildos*".

Así pues, a partir del mencionado año, contamos con información de los acuerdos tomados en los Cabildos, tanto ordinarios como extraordinarios, de los últimos años del siglo XIX y la casi totalidad del XX, del que tenemos mayor información salvo por ciertas lagunas documentales que coinciden con periodos de inestabilidad política y social general.

En este apartado iremos narrando los hechos o hitos más importantes recopilados en estas actas, lo cual nos servirá para obtener un conocimiento, mayor y más continuo en el tiempo, de la evolución de la hermandad.

El 12 de febrero de 1880, el marqués de Santaella dio cuenta de que, tras las gestiones realizadas, el arzobispo de la diócesis de Sevilla, Joaquín Ruch y Garriga, "*se había servido conceder*

[6] *https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html* (2-10-2023).

a esta Real Hermandad el título, además, de Santo Entierro de Cristo". Contamos con una copia del decreto que atestigua este hecho recogida en la copia de 1888 del Reglamento:

> *"Accediendo benévolamente S.E. Ilustrísima el Arzobispo, mi Señor, a lo solicitado por esa Hermandad en escrito de 1º de abril último, ha tenido a bien por decreto de este día conceder su superior beneplácito para que la misma lleve en adelante el nombre de Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y que goce de las consideraciones y preeminencias que por tal título le correspondan.*
> *Lo que de orden del mismo Excelentísimo e Ilustrísimo Señor comunico a VV.SS. para conocimiento y satisfacción de la Hermandad que representan.*
> *Dios que a VV.SS. guarde años.*
> *Sevilla, 19 de julio de 1879"*

Por este motivo se reunió en Cabildo extraordinario el 7 de marzo de 1880 a los Diputados de la hermandad, así como a los hermanos mayores de las cofradías de San Gil, la Piedad, Confalón, la Sangre, al arcipreste de la ciudad, Victoriano Aparicio Marín, y al párroco de Santa María, Juan Jiménez Ramos, para dar a conocer al resto de hermandades y autoridad religiosa competente la recepción de dicho decreto arzobispal. De esta manera, la intención de la hermandad es la de "*solemnizar*" la próxima procesión del Viernes Santo con la celebración de un Santo Entierro al que invitaban a participar a todas las cofradías citadas. Los hermanos mayores de dichas hermandades reaccionaron de manera positiva a esta propuesta, no obstante, respondieron que primero debían consultar al resto de sus hermanos antes de dar una respuesta definitiva. Así pues, se decidió crear una comisión que, con el apoyo tanto del arcipreste como del párroco de Santa María, se encargaría de todo lo referente a la organización del primer Santo Entierro del que tenemos constancia en nuestra ciudad.

El día 21 de marzo, los diputados de la hermandad proponen la aprobación de un voto de gracias a favor del arcipreste de la ciudad, Victoriano Aparicio, por "*su reconocido celo y actividad*" para que la celebración del Santo Entierro Magno fuese con toda solemnidad, así como al clero local por las facilidades dispuestas a la hora de participar de manera activa en esta efeméride.

Por otra parte, se informa al Cabildo de una reunión celebrada en el Ayuntamiento de forma conjunta con el resto de las hermandades, el alcalde y el arcipreste de la ciudad donde se concretaron los detalles del Santo Entierro Magno. El arcipreste Victoriano Aparicio aseguró que deberían acompañar a la hermandad de la Soledad el resto de hermandades con algunos de sus pasos para dar mayor solemnidad a este acto. Asimismo, el alcalde dijo que con su autoridad estaba dispuesto a contribuir a que esta jornada se celebrara "*con el mayor orden y respeto*", para lo cual procuraría acompañar al cortejo con toda la corporación municipal y que usaría la fuerza de su mando para asegurar la protección del orden.

Finalmente, en la tarde del Viernes Santo de 1880, citados a las 3 de la tarde en el antiguo convento de Carmelitas Calzados, numerosos nazarenos recorrieron las calles de la ciudad acompañando a las imágenes siguientes:[7]

- Niño Perdido.
- Cristo de la Misericordia (Hdad de la Expiración).
- Columna y Azotes (Hdad del Confalón).
- Jesús Nazareno (Hdad de San Juan).
- Jesús Nazareno Abrazado a la Cruz (Hdad de El Silencio).
- Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz (Hdad de la Piedad).
- Santísimo Cristo de la Sangre (Hdad de la Sangre).
- Quinta Angustia.
- Santo Sepulcro.
- Virgen de la Soledad.

[7] MARTÍN OJEDA, Marina. "Reseña histórica de la Semana Santa ecijana". En: VV.AA. *Santo Entierro Magno.* Écija: Consejo de HH. y CC. de la ciudad de Écija, 1999, p. 39.

En el Cabildo de Domingo de Ramos del año 1881 se trató en Cabildo un asunto de urgencia. El arcipreste Victoriano Aparicio tomó la palabra para poner en conocimiento de los diputados de la hermandad un oficio del Ayuntamiento por el que se daba constancia del estado ruinoso de la iglesia del Carmen y si iban a dejar que se llevase a cabo la destrucción o la conservación del templo, siendo este de suma importancia por su enclave, ya que era la única iglesia situada en esta parte de la ciudad. Todos los asistentes votaron a favor de la conservación del antiguo convento y se creó una comisión que sería la responsable de adoptar todas las medidas necesarias para la reparación del templo. Mientras tanto, la Virgen de la Soledad fue trasladada a la iglesia de San Gil junto a las imágenes de Nuestra Señora del Carmen y San Elías.

Sólo una semana después se celebró un Cabildo extraordinario con motivo de la restauración de la iglesia del Carmen donde se expuso la grave situación al resto de hermanos de la cofradía. Este mismo día tuvo lugar una suscripción por parte de los presentes en la que se recaudaron 4.500 reales para dicha restauración. Asimismo, se creó una comisión encargada de las colectas destinadas a la obtención de fondos para continuar con este objetivo. Debido a las obras que se estaban realizando en la iglesia del Carmen para su restauración, el diputado Federico de Aguilar propone que la Novena de ese año tenga lugar en la iglesia de San Gil, aunque el cura párroco de Santa María, don Juan Jiménez Barros, que estaba presente en el Cabildo, ofrecía también su parroquia para la celebración de la Novena de la hermandad, decidiéndose finalmente que la última palabra recaería sobre el arcipreste y cura de San Gil Victoriano Aparicio, ausente este día.

Gracias al acta del Cabildo del 11 de febrero de 1883 sabemos que la Novena "*cual el año anterior, se celebrase en San Gil, previa venia del Señor Cura, que, como estaba presente, accedió muy gustosamente*". Así pues, la Novena dedicada a Nuestra Señora de la Soledad se celebraría por segundo año consecutivo en San Gil, lógico teniendo en cuenta que fue el templo que acogió a la Imagen mientras tenían lugar las obras en el Carmen. Finalmente, el día 15 de julio de este mismo año la Virgen de la Soledad, junto a la Virgen del Carmen y San Elías, retorna en procesión extraordinaria a la restaurada iglesia del Carmen: "*Desde San Gil al Carmen la procesión atravesó toda la ciudad por entre arcos de triunfo levantados en todo el trayecto y ostentando las casas vistosas colgaduras.*"[8]

En el Cabildo celebrado el 2 de marzo de 1884, ya se habla de la iglesia del Carmen como "*reedificada*", y que este es el primero que se realiza tras la finalización de las obras que se extendieron en el tiempo durante dos años y medio. Asimismo, los asistentes al Cabildo aprueban la propuesta de José María Cobaleda de nombrar como primer Hermano Mayor perpetuo de la Hermandad al arcipreste Victoriano Aparicio Marín "*en recuerdo del eterno agradecimiento*" que los cofrades de la Soledad le dispensaban al arcipreste por todo su trabajo y esfuerzo a la hora de llevar a cabo la restauración del templo donde reside la hermandad. Para dejar constancia de ello, se propone instalar en la capilla una lápida conmemorativa con el nombre del arcipreste y esculpir un texto donde se tengan en cuenta los "*evangélicos trabajos*" de este clérigo para la hermandad (Apéndice I: 5).

Unos días después, en el acta del Cabildo del 12 de marzo se recoge, por medio de la palabra de José María Cobaleda, el supuesto milagro que aconteció en la iglesia del Carmen:

> *"Serían las 4 horas de la tarde cuando una horrorosa tormenta tenía en conmoción a todos los habitantes de esta ciudad, así, estando en la referida Iglesia y su nave principal a los pies de las Sagradas Imágenes de Nuestro Señor Jesucristo en su Santo Sepulcro y de su Madre Santísima en su Soledad, varios fieles (…) atestiguan el hecho inexplicable de haberse visto un grande estremecimiento en la Iglesia a manera de un cañonazo, con despedida de luces que salieron por el arco del medio que une a las dos naves, en dirección a la principal, por lo que los fieles se asustaron y conmovieron en gran manera, hasta que el Señor Arcipreste (Aparicio), echando una rápida mirada, vio que lo ocurrido no había causado daño alguno a los asistentes*

[8] ROLDÁN, Federico. El Vicario de Écija: Bosquejo biográfico de D. Victoriano Aparicio y Marín Presbítero Misionero Apostólico y Exarcipreste de la Ciudad de Ecija, Sevilla, 1920, p. 50.

ni al parecer al templo y prorrumpió en altavoz: "No hay que asustarse, la Virgen de la Soledad ha mirado por nosotros, nada ha ocurrido que lamentar."".

Por todo lo cual, se propuso al Cabildo que todos los años, en el aniversario de este suceso (8 de marzo), se celebrase una función solemne a la Virgen de la Soledad "*en acción de gracias*" por haber evitado cualquier daño a las personas que estaban presentes en el Carmen durante este suceso.

En abril de 1885, con el objeto de obtener más recursos para el mantenimiento de la iglesia del Carmen y la capilla de la hermandad, José María Cobaleda propuso al Cabildo la venta de los bordados de un antiguo palio que la Virgen de la Soledad tenía, pero que llevaba "*multitud de años sin uso*", pues ni siquiera se sabía la localización de los varales con los que este se sujetaba, aprobando los asistentes al Cabildo esta moción. Por lo tanto, y gracias a la información extraída de la reunión de este día, sabemos que la Virgen de la Soledad procesionó bajo palio en algún momento de su historia, aunque por desgracia no podemos especificar los años en los que lo hizo.

En 1891 se trató el asunto de llevar a cabo una reorganización de la hermandad, ya que esta se encontraba "*un poco descuidada*" en los últimos años (en el año 1899 no existe ningún acta, por lo que imaginamos que no se celebró ningún Cabildo, así como en 1886, 1887, 1890 y 1891 solamente se celebró uno al año para decidir sobre la celebración o no de la Novena y con una escasa participación de hermanos, por lo que se observa un claro decaimiento en la vida de la hermandad). De esta manera, no sólo la procesión como de costumbre, si no la propia Novena estaba en peligro de poder celebrarse debido a los graves problemas económicos en los que se hallaba la corporación. No sería hasta 1893, llevando ya más de diez años sin realizarse, cuando se aprueba en Cabildo realizar la salida procesional (Apéndice II: 2).

La situación económica de la hermandad a finales del siglo XIX parece encontrarse en un periodo de positiva estabilidad. Esta no se refleja solamente en que la hermandad llevase varios años seguidos procesionando en la tarde del Viernes Santo, sino también, en la aprobación en Cabildo de mayo de 1896 de la adquisición de "*24 túnicas nuevas para hermanos de alumbrado, tres para diputados celadores y dos uniformes para los conductores del cesto de la cera*". Además, estos años, la Novena se celebraba con gran esmero, ornamentándose profusamente el templo y el altar, o con la contratación de una orquesta completa encargada de interpretar y cantar las coplas dedicadas a la Virgen de la Soledad (Apéndice I: 7).

Pero los elevados gastos que se realizaron para el mayor lujo y suntuosidad de los cultos internos y externos de la hermandad, acabaron por crear una inmensa deuda a la misma. Se discutió si existía la posibilidad de haber sucedido un desfalco o engaño a la hora del cálculo de las cuentas, se habló de que el gasto en la orquesta de la Novena había sido superior al presupuestado, y que se había confeccionado mucha más ropa para la estación de penitencia de la previamente marcada, elevando considerablemente los gastos de la cofradía. Y es que, al parecer, la consigna en estos meses del Primer Teniente de Hermano Mayor había sido la de hacerlo todo "*muy bueno, muy solemne y muy lujoso*", sin pensar en los grandes gastos que esta política conllevaba. Tras asumir parte de la deuda el señor Primer Teniente Enrique González Gutiérrez, así como la venta de algunos enseres y telas por parte de la cofradía, esta disminuyó.

En el Cabildo extraordinario celebrado el 6 de noviembre de 1900 el tema a considerar fue la realización de unas nuevas manos para la Virgen de la Soledad:

> *"Bien sea por la profanación que se atribuye a la invasión francesa, y de que fue objeto nuestra Señora, bien sea por otras causas que se ignoran, es cierto que la venerada imagen tiene las manos tan diferentes de lo artístico de la figura que, desde luego y hasta por los más ignorantes en cuestiones de arte, se comprende que esas manos no son las correspondientes, es decir, las propias de la Señora, por lo cual, sometía a la decisión del Cabildo el que se procurara encargar a un escultor sevillano de reconocido mérito la confección de otras manos, con el fin de que gane en lo posible el conjunto artístico de la Santísima Virgen (…)".*

La moción fue aprobada por el Cabildo, no obstante, no volvemos a leer ningún acta donde se diga quién fue el escultor elegido ni cuándo estuvieron finalizadas las nuevas manos de la Virgen. Por suerte, en el libro contable de la época, encontramos la información que no nos aportan los de cabildo. En el mismo, con fecha de 14 de octubre de 1900, se anota un ingreso de 224 pesetas con 19 céntimos obtenido de la venta de "*una novilla y una ternera*", las cuales fueron un donativo de Enrique González Gutiérrez para la adquisición de las nuevas manos de la Virgen de la Soledad. Es curioso ver cómo el donativo se recibió antes incluso de aprobarse en Cabildo oficial la ejecución de estas nuevas manos, lo que nos lleva a pensar que este proyecto llevaba en la mente de los responsables de la cofradía bastante tiempo.

Finalmente, el 19 de febrero de 1901 se deja constancia en el libro contable del gasto que nos confirma que sí se realizaron dichas manos, las cuales son las actuales de la Virgen, cuánto costaron y quién fue el escultor encargado de la realización de las mismas: "*Ciento cincuenta pesetas entregadas al escultor Adolfo López por las manos que hizo para la Virgen*".

Por otra parte, y a propuesta de los Padres Salesianos que llegaron a la iglesia del Carmen el 2 de julio 1897, el Padre Superior de los mismos le cede a la hermandad el lugar donde radica el actual cuarto de pasos en la antecapilla de la hermandad para que, de esa forma, los pasos se encuentren en unas condiciones mejores que en el anterior cuarto de pasos.

En 1903 se abre un debate por parte de José Morales Guerrero quien, considerándose "*entusiasta de las tradiciones de la Hermandad*", desea reconstituir los colores negro y blanco de la cofradía, poniendo saya blanca a la imagen de la Soledad, como "*indudablemente*" la ha tenido según se representa en la mayor parte de los cuadros antiguos. No obstante, por parte de otros diputados, se objetó que dicha variación había de ser motivo de censura, puesto que la generación actual estaba acostumbrada a venerar a la Virgen de la Soledad con la saya actual: una negra. Así pues, los Tenientes de Hermano Mayor decidieron buscar antecedentes en los libros de la hermandad para determinar de esta manera lo que estuviere en mayor armonía con los sentimientos religiosos de los hermanos (Apéndice I: 6).

Al año siguiente fue nombrado Primer Teniente de Hermano Mayor José Morales Guerrero, quien dijo que no aceptaría el cargo sin que tuviera lugar la recuperación del aspecto original en el atuendo de Nuestra Señora de la Soledad. Los hermanos presentes aceptaron su condición y Morales se comprometió, como presidente de la directiva, a cargar con toda la responsabilidad que de dicho cambio pudiese sobrevenir. Así pues, por unanimidad del Cabildo, se aprobó el cambio y se realizaría una saya de tisú de plata sin bordado alguno a estrenar en el próximo Viernes Santo.

En 1912, después de realizar la estación de penitencia sólo dos veces en los últimos diez años, la preocupación de los diputados de la cofradía era inmensa pues consideraban que si no se salía en procesión este año "*sería el término de la hermandad*" y, aunque el número de los diputados reunidos en este cabildo fue considerado como "*insignificante*" se ofrecían todos a ayudar y cooperar para que salga la procesión, componiéndose y reponiéndose los ropajes que "*por temeridad de algunos quedaron inútiles al sacar la procesión lloviendo hace cuatro años*".

En el trienio 1917-1920, la hermandad consiguió realizar la estación de penitencia todos esos años gracias a la ardua labor y esfuerzo del Primer Teniente Hermano Mayor durante ese tiempo, Manuel Peláez López, y su directiva, además de un considerable aumento del número de hermanos y diputados dentro de la hermandad. En el Cabildo donde se designó a una nueva directiva que sucediera a esta, llama la atención la opinión expresada por el diputado Daniel Valpuesta Aparicio quien argumenta que "*no debe sacarse tan seguidamente como se ha hecho tres años seguidos en procesión las efigies que esta Hermandad venera pues a su entender se les quita el mérito de Real que tienen joyas tan artísticas y se les compara con las demás que salen todos los años*". Opinión un tanto extravagante que seguramente no fuera la general dentro del seno de los hermanos de la hermandad, ya que la idea en los cabildos solía ser la de realizar la procesión siempre que los fondos económicos de la cofradía lo permitieran.

Con respecto al recorrido que la hermandad realizaba cada Viernes Santo por las calles ecijanas, la Disposición General 6ª del Reglamento de 1852 establecía el siguiente:

> *"La Estación de la Procesión de Penitencia será la siguiente: De la Iglesia del Carmen a la calle Portería (hoy San Juan Bosco), de esta por el arco de Puerta Cerrada (las murallas y puertas de la ciudad fueron desmanteladas en 1868, 16 años después de la aprobación de este Reglamento), a las calles del Conde, Zapatería (hoy Mas y Prat), Santa Cruz, calle y Puerta Palma (actual José Canalejas), a la Calzada y calle del Carmen a la Iglesia."*

Pero, en 1926, el Primer Teniente de Hermano Mayor, Juan Rosa Riego, propuso en Cabildo extraordinario "*variar el final de la estación de esta cofradía, entrando por la calle General Azcárraga* (Carreras), *plazuela del General López Domínguez* (Plaza de Puerta Cerrada) *y calle Rodríguez de la Borbolla* (San Juan Bosco), *en vez de hacerlo por la calle del Carmen, que ya muchos años se venía observando que al llegar a dicha calle, ya se deslucía la procesión, además de la existencia de tanto cable eléctrico a muy baja altura que era un peligro grande para el paso de la Virgen, no reuniéndose además en dicha calle limosna alguna para ayudar a los cuantiosos gastos de esta procesión*".

Tras la petición de los diputados presentes, el secretario procede a la lectura del artículo 5 (sic: es el 6) del Reglamento de la hermandad que dice lo siguiente:

> *"Nadie tendrá facultad para variar esta Estación sea cual fuere la causa que se ponga por más razonable que aparezca. Para hacer la variación es indispensable un acuerdo expreso de la Diputación, citada terminantemente para este objeto, y la unanimidad de los Diputados que concurran al Cabildo. Basta el disentimiento o negativa de tres para que no se verifique la variación."*

Algunos hermanos realizan observaciones sobre lo tradicional del recorrido que se quiere cambiar, pero ateniéndose a las causas expuestas por el Primer Teniente con anterioridad, no se oponen al cambio, por lo tanto, este quedó aprobado por unanimidad de los presentes siguiendo el modelo establecido en el Reglamento. Así pues, la procesión del Viernes Santo transcurrió de vuelta por las actuales calles Carreras y San Juan Bosco antes de embocar de nuevo la entrada al templo del Carmen durante varias décadas.

En 1929 se puso de relieve el estado ruinoso de la capilla y se acordó abrir una suscripción con el fin de empezar cuanto antes las obras para su restauración. En Cabildo de 14 de abril se pone en conocimiento de los hermanos lo que se había recaudado de la suscripción iniciada en enero para las obras de la capilla, así como del importe total de las mismas, quedando el estado de las cuentas en la siguiente forma:

Importe total de las obras: 1614,30 pesetas.

Suscripción e ingresos varios: 1352,95 pesetas.

La diferencia existente (261,35 pesetas) fue suplida por el Primer Teniente de Hermano Mayor, Juan Vargas Ubach.

Por otro lado, se acordó nombrar una comisión que estudiase y modificase el Reglamento que llevaba regulando la vida de la hermandad desde mediados del siglo XIX, por creerse anticuado en parte.

Proclamada la II República en 1931, el Cabildo celebrado el 28 de febrero de 1932 decidió suspender la estación de penitencia tras asistir el Primer Teniente de Hermano Mayor a una reunión convocada por Francisco Domínguez Fernández, arcipreste de la ciudad y párroco de Santa María en ese momento, con todas las hermandades de Écija donde "*había prevalecido el criterio de celebrar algunos cultos piadosos por cada una de las corporaciones en sustitución de lo impracticable que resulta en el presente año la salida de las cofradías en Semana Santa*".

Los motivos que argumentaron las cofradías para no salir en 1932 fueron diversos y entre los mismos se encontraban, según Juan Pedro Recio, los siguientes:[9]

[9] RECIO, Juan Pedro. *Las cofradías de Sevilla en la II República.* Sevilla: Editores Abec, 2011, pp. 133-149.

- La persecución religiosa contra la Iglesia Católica.
- Las heridas abiertas en los sentimientos de los cofrades (laicización del Estado, ley del divorcio, retirada de crucifijos de lugares públicos, etc.).
- El miedo a que las Imágenes sufrieran algún tipo de ataque.
- La falta de ambiente y respeto religioso.
- La desconfianza hacia las autoridades republicanas.
- La falta de seguridad en las calles durante las estaciones de penitencia.
- El boicot al régimen republicano por parte de la derecha monárquica, fuertemente arraigada en el seno de las hermandades.
- Motivos económicos (retirada de la subvención del Ayuntamiento).

De esta forma, los actos que son aprobados por el Cabildo en sustitución de la salida procesional del Viernes Santo son:

- Asistencia de la hermandad de manera corporativa a los Oficios del Jueves y Viernes Santo celebrados en la Iglesia de Santa María "*por ser la iglesia matriz de la feligresía donde se encuentra establecida esta hermandad*".
- Formación de una guardia al Monumento entre los cofrades de ambos sexos pertenecientes a la hermandad.
- Celebración de la tradicional misa de privilegio en el altar de la Santísima Virgen de la Soledad en la mañana del Sábado Santo.

Por su parte, el arcipreste y párroco de Santa María anuncia que "*tiene el propósito de trasladarse con el clero de la citada parroquia el Viernes Santo a la Iglesia del Carmen celebrando en la capilla un solemne Vía Crucis terminando con Stabat Mater ante el altar de la Virgen de la Soledad, acrecentando con ello la solemnidad de los cultos extraordinarios que piensa organizar la hermandad*".

Otro punto importante tratado en el cabildo de este día fue la propuesta de la junta directiva para que la hermandad pasase a ostentar el título de Sacramental siguiendo la disposición del arzobispo de Sevilla, el cardenal Eustaquio Ilundain y Esteban, relativa a que en las parroquias que no exista hermandad sacramental se trate de formarla. Una vez aprobada la propuesta por el cabildo, se formó una comisión que sería la encargada de todo lo relativo para la consecución de este objetivo.

El 12 de marzo se celebró un Cabildo extraordinario con el objeto de aprobar o no el proyecto de Estatuto redactado por la Comisión nombrada al efecto en el anterior cabildo. En el proyecto de Estatuto las novedades más importantes a señalar son: que la hermandad pasaría a llamarse "*Hermandad Sacramental y Cofradía de la Santísima Virgen en su Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*" y que se celebraría todos los años un triduo al Santísimo Sacramento "*debiendo celebrarse en la Iglesia Parroquial de Santa María*". El resto de las reglas y normas expuestas en el Estatuto son una actualización del funcionamiento de la hermandad a los tiempos modernos, ya que las reglas anteriores estaban consideradas arcaicas. Este proyecto fue aprobado de forma unánime por los asistentes al cabildo, quedando facultada la comisión para que lo eleven a la autoridad eclesiástica para su superior y definitiva aprobación.

El 26 de marzo de 1937, Viernes Santo, tuvo lugar el segundo Santo Entierro Magno de la historia de la ciudad. Los motivos para su celebración fueron dos:[10] En primer lugar, por la satisfacción y alegría que invadió a los cofrades ecijanos de poder volver a realizar la estación de penitencia, ya que con el fin de la II República acabaron unos años complicados por las circunstancias políticas y el enfrentamiento existente entre la República y la Iglesia española. Y, en segundo lugar, para realizar una rogativa cuyo objetivo era pedir por el final de la Guerra Civil que asolaba al país en esos momentos.

[10] VV.AA. *Santo Entierro Magno.* Écija: Consejo de HH. y CC. de la ciudad de Écija, 1999, p. 43.

De este modo, a primera hora de la tarde, fueron llegando a la iglesia de Santa María las andas con las imágenes que iban a acompañar a las de la hermandad de la Soledad, las cuales ya se hallaban en el templo, entrando por la puerta del arco para salir por la puerta principal. El cortejo lo iniciaba la cruz de carey y plata que hoy procesiona con la Quinta Angustia, haciendo las veces de cruz de guía en unas andas con ruedas.

Le seguía el misterio de la Negación de San Pedro con el Cristo de la Misericordia de la hermandad de la Expiración; a continuación, el misterio de Azotes y Columna de la hermandad del Confalón; el misterio de la Coronación de Espinas de la de San Gil; Nuestro Padre Jesús Abrazado a la Cruz y el Nazareno de San Juan. Asimismo, también se incorporaron al cortejo del Santo Entierro las andas con los Titulares de la hermandad que procesionaba el Viernes Santo: La Merced. Detrás del Cristo de la Exaltación y la Virgen de la Piedad iba el Cristo de la Expiración, el Cristo de la Salud y el de la Sangre. Y cerrando el cortejo procesional iban el Santísimo Cristo Yacente y la Virgen de la Soledad.

Con respecto al recorrido, una vez cruzada la plaza mayor por delante del Ayuntamiento, la procesión completa siguió en ese orden por la calle Mas y Prat, Santa Cruz, José Canalejas, Puerta Palma, La Calzada y se disgregaba en la plaza de Colón. Todas las gestiones que hicieron posible la realización del segundo Santo Entierro Magno en la ciudad de Écija fueron realizadas por Domingo Bellido Vázquez, segundo Teniente de Hermano Mayor de la hermandad de la Soledad por aquel entonces.[11]

Desgraciadamente, a partir de 1933, nos encontramos ante una enorme laguna documental: no se escriben ni recogen actas de cabildos en la hermandad durante los 11 años siguientes. Este hecho nos impide conocer qué sucedió durante ese tiempo en la corporación, coincidiendo precisamente con los tres últimos años de la II República, el golpe de Estado del general Franco y la Guerra Civil española que, aunque no afectó a Écija directamente por el triunfo del golpe el 18 de julio de 1936 en la ciudad, se extendió en el tiempo durante otros tres años. El decaimiento de la vida interna de la cofradía explica que, a pesar de haberse aprobado en Cabildo extraordinario el proyecto de un nuevo Estatuto de funcionamiento para la hermandad, todo ese trabajo caería en saco roto pues, como sabemos, la hermandad de la Soledad no tiene el título de Sacramental y los pasos que quedaban por dar para conseguir la aprobación de esta nueva normativa no se llevarían a cabo.

No sería hasta el año 1944 cuando de nuevo el arcipreste de la ciudad y cura párroco de Santa María, Francisco Domínguez Fernández, escribe en el libro de actas que un grupo de cofrades y simpatizantes de la hermandad de la Soledad acudieron ante él para exponerle que "*encontrándose la dicha Hermandad en la más completa descomposición y abandono urgía el evitar su total hundimiento y salvar los muchos valores que encierra la misma y, a la vez, proveer que de nuevo resurgiese la mucha devoción que los ecijanos tienen a las Imágenes*". Por todo ello, este grupo de personas se ofrecían para todo cuanto fuese necesario para la reorganización de la hermandad, formándose desde ese mismo momento una Comisión Gestora.

El hecho de que la hermandad llevase más de una década prácticamente desorganizada afectó a la Novena, la cual perdió toda su solemnidad y número de fieles; a la estación de penitencia pues, aunque no tengamos la información exacta, seguramente pasaría por múltiples problemas para su celebración durante todos estos años, a excepción del Santo Entierro Magno de 1937, no tenemos ningún dato sobre si esta se realizó o no y, por último, debido a la desorganización reinante dentro de la hermandad, los enseres de la cofradía se hallaban dispersos y deteriorados.

La Comisión Gestora fue aprobada por el Arzobispado de Sevilla el 15 de enero de 1944, pasando a presidir la misma Federico Enrile González de Aguilar, aunque la Presidencia de Honor la ostentaría el cura párroco de Santa María. Los principales objetivos de la Gestora eran los siguientes:

[11] VV.AA. *Santo Entierro Magno.* Écija: Consejo de HH. y CC. de la ciudad de Écija, 1999, pp. 43-44.

- Formación de un inventario de sus Imágenes y enseres.
- Habilitación de un local donde estén estos últimos guardados y conservados con las debidas garantías.
- Estudio de las Reglas con facultad de proponer las reformas que juzguen convenientes a Palacio.
- Apertura de una nueva lista de cofrades compuesta por Diputados, Hermanos y Hermanas, cuya cuota anual sería de 10, 5 y 3 pesetas respectivamente.
- Celebrar los cultos en la Cuaresma de 1944.

Tras recuperar la salida procesional este mismo año, en 1945 se aprueba volver al itinerario de vuelta que podemos considerar tradicional de la cofradía el Viernes Santo, es decir, por la calle del Carmen. Para esta Semana Santa, el presidente de la gestora dona un chasis que permitirá el ir a ruedas al paso del Cristo Yacente, ya que gustó en el seno de la cofradía el resultado del año anterior cuando el Santo Sepulcro fue a ruedas en un paso prestado por el párroco de Santa María. Asimismo, se descartó la adquisición de un paso de otra hermandad para la Virgen de la Soledad, en ese momento se estaba en negociaciones con hermandades de Cádiz y Sevilla para ello, para realizar finalmente una reforma del paso que "*ha de quedar en perfecto estado y en buena presentación de lucimiento*". Además, en 1946, la hermandad recibe una donación de otro chasis para que el paso de la Quinta Angustia también procesione durante el Viernes Santo a ruedas.

Los años de la posguerra comienzan a notarse y la hermandad no puede realizar la estación de penitencia, aunque sí la Novena, desde el año 1947 ya que los gastos de la hermandad son cuantiosos y los ingresos mínimos pues, tal y como se recoge en el acta del Cabildo de 15 de julio de 1949, "*muchos recibos de hermanos han sido devueltos, lo cual empeora el estado en que viene viviendo la hermandad*".

Por último, en el mismo Cabildo se informa de la finalización de la restauración llevada a cabo con éxito al Cristo Yacente por parte de un escultor sevillano apellidado Rivero (las actas no nos aportan más información sobre esta persona), quedando la Sagrada Imagen "*en perfecto estado y habiendo ganado en su gran mérito escultórico*".

En 1950, coincidiendo la Novena con los ejercicios espirituales abiertos para todos los hombres que todos los años se celebraban en la Parroquia de Santa María, el párroco de la misma propone a la hermandad que se traslade a la Virgen de la Soledad a Santa María para celebrar allí la Novena y, asimismo, presida los ejercicios espirituales regresando el último día al Carmen en procesión finalizando todos estos actos con un besapié al Cristo Yacente en la capilla.

En 1956, el presidente de la Comisión reorganizadora insiste "*en la necesidad de adquirir un paso para la Imagen de la Virgen de la Soledad, sin el cual es imposible hacer estación en el día de Viernes Santo*". Siendo esta una inquietud general dentro de la comisión, se da un voto de confianza a Federico Enrile para que haga las gestiones necesarias en Sevilla para dar comienzo a este proyecto. En los libros de actas de la hermandad hay una laguna informativa entre los años 1956 y 1960, no obstante, sabemos que, en el Cabildo General celebrado el 16 de diciembre de 1956, una vez vistos y conocidos todos los proyectos para el nuevo paso, los hermanos eligieron el presentado por Manuel Guzmán Bejarano, el cual fue realizado a lo largo del año 1957, siendo este paso el mismo en el que sigue procesionando la Virgen de la Soledad actualmente (Apéndice I: 8).

En los años 60 del siglo XX, hay que mencionar que, a la hora de organizar los cultos cuaresmales, no se habla en las actas de Novena, sino de Septenario durante los años 1961 y 1962 (Apéndice II: 3).

En 1964, Federico Enrile da cuenta de la aprobación, por fin, de las nuevas Reglas de la hermandad el día 31 de octubre por lo que, de acuerdo con las mismas, procede a celebrar un Cabildo General Extraordinario donde se elija a una **Junta de Gobierno** y que, a partir de este momento, cese la actividad de la Comisión Gestora. De esta manera, el 10 de enero de 1965 se celebra dicho Cabildo por el que se aprueban y entran en vigor las nuevas Reglas de la cofradía y, en segundo lugar, se procede a la elección de la Junta de Gobierno compuesta según las Reglas por:

- Hermano Mayor
- Mayordomo
- Depositario
- Secretario
- Diputado Mayor de Gobierno
- Diputado Mayor de Cultos
- Diputado Mayor de Insignias
- 10 Oficiales

Seguidamente se pasó a constituir el **Consejo Asesor**, el cual ha de formarse con los cofrades que han sido hermanos mayores de la cofradía y cinco hermanos más elegidos por sorteo entre los treinta primeros de la lista de hermanos varones.

Por otra parte, en el acta del Cabildo celebrado el 29 de marzo de 1965, es la primera vez donde encontramos que la hermandad hace estación de penitencia el Sábado Santo[12]. Si 1965 fue el primer año que la cofradía salió el Sábado Santo, ese día se puso fin a la tradición de salir en Semana Santa el Viernes Santo, hecho que llevaba haciéndose durante casi 400 años (cuando se salía).

La vida de la hermandad durante los primeros años de retorno a la normalidad no parece haber sido fácil. Las ausencias de algunos de los miembros de la Junta de Gobierno a los Cabildos y los problemas económicos de la hermandad dan lugar a una decadencia de la vida interna de la misma, la cual podemos observar en la disminución del número de actas conservadas durante los siguientes diez años lo que nos supone una importante falta de información sobre qué sucedió con la actividad de la cofradía o las estaciones de penitencia en la mayoría de estos años. Asimismo, podemos destacar la marcha de los Salesianos de Écija en el año 1967, abandonando, a su vez, la iglesia del Carmen donde los Padres Salesianos compartieron vida con la hermandad durante 70 años.

En el Cabildo de Elecciones celebrado en el año 1980 se renovó la Junta de Gobierno, la cual llevaba dirigiendo a la hermandad desde la aprobación de sus Reglas del momento en 1965.

También destaca la retirada como Hermano Mayor de Federico Enrile González de Aguilar, el cual llevaba en el cargo 36 años, distribuidos entre ser el Presidente de la Comisión Reorganizadora y el Hermano Mayor. Así pues, nos encontramos ante la persona que más tiempo ha ocupado, que sepamos, el puesto de principal responsabilidad de la hermandad durante toda su historia. Todo ello, además, dentro de un contexto histórico muy complicado y, en el que tanto él como las personas que le acompañaron en la gestión de la cofradía en estos años, fueron capaces de mantener, reflotar y recuperar el esplendor y solemnidad con el que históricamente la hermandad realizaba sus cultos internos y externos. Entre los principales hitos a destacar dentro de la corporación en estos años bajo la batuta de Federico Enrile se encuentran:

- La aprobación de unas nuevas Reglas para la hermandad.
- La realización de un nuevo paso para la Virgen de la Soledad.
- La restauración de la capilla en 1977.
- El cambio del día de salida de la cofradía del Viernes al Sábado Santo.

[12] Y es que el Sábado Santo era denominado, hasta el Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965), Sábado de Gloria puesto que este día por la mañana era el fijado por la Iglesia para la Resurrección de Cristo. Tras este Concilio, la Vigilia Pascual se realiza a la hora debida, es decir, hacia la medianoche. De este modo, el Sábado Santo se convierte en un día de silencio y recogimiento, un día de meditación y espera de la Resurrección en torno al sepulcro de Jesucristo, siendo litúrgicamente factible para la hermandad el procesionar este día, ya que pasa a ser uno de luto y no de festejo. Además, la Iglesia Católica también conmemora en esta jornada la Soledad de María después de llevar al sepulcro a Cristo, hecho que concuerda perfectamente con el espíritu de esta cofradía.

En 1985 se crean dos comisiones importantes: una encargada de confeccionar unas nuevas Reglas que se adapten a los tiempos que corren; y otra responsable de la restauración de la Virgen de la Soledad, exponiéndose la urgente necesidad de arreglar uno de sus ojos. En 1987, los trabajos de restauración de la Virgen se están realizando en unos talleres de Carmona y, "*aunque un poco lento*", la restauración va bien y esta podría estar terminada para los primeros días de octubre.

En 1988 le toca a la hermandad presidir el Via Crucis cuaresmal que organiza el Consejo de Hermandades de Écija, y dado que el Papa Juan Pablo II ha proclamado 1988 como año Santo Mariano, la hermandad decide sacar a la Virgen de la Soledad para dicho acto el día 22 de febrero.

Por otra parte, las Reglas en las que se lleva trabajando desde 1985 reciben el visto bueno del Palacio Arzobispal, por lo que "*salvo pequeños errores*" se pueden dar por aprobadas las mismas. Por algunos hermanos se plantea la cuestión de considerar en las Reglas a las mujeres en igualdad de condiciones dentro de la hermandad. Esta cuestión fue tenida en cuenta y aprobada por el Cabildo, por lo tanto, se modifican las Reglas para incluir este punto. Finalmente, estas son aprobadas el 7 de marzo de 1990. Además, en este mismo año, es la primera vez que consta en las actas la celebración de un Triduo en vez de un Septenario durante los cultos cuaresmales.

En 1991, debido al deterioro y mal estado de la capilla de la hermandad en particular y de la iglesia del Carmen en general, con el peligro que este estado supone para la integridad de las Imágenes de la hermandad, se acuerda alojar a las mismas en otra iglesia mientras se llevan a cabo las obras en el Carmen. El Hermano Mayor, Luis Torres de la Rubia, comenta los contactos mantenidos con los dominicos para que fuese Santo Domingo la iglesia donde ubicar a los Titulares, indicando que, aunque en principio aceptaron, después de una reunión de la Junta General lo han denegado. Así pues, tras varios contactos, se ha conseguido la aceptación por parte del párroco de Santa María, Esteban Santos Peña, para que las Imágenes queden depositadas en la iglesia de Santa Bárbara.

Por este motivo se procede a que la salida procesional del año 1991 comience en la iglesia del Carmen y la entrada sea en Santa Bárbara, modificando para ello oportunamente el itinerario procesional. Mientras tienen lugar las obras, la parroquia del Carmen es trasladada a la iglesia de los Descalzos, lugar donde también tendrán lugar durante este tiempo las reuniones de la hermandad.

El 14 de marzo de 1992 Manuel Blanco Jiménez es nombrado como párroco del Carmen y acepta el cargo de Director Espiritual de la hermandad. Bajo su iniciativa, se crea una comisión para el arreglo de la iglesia del Carmen y la capilla de la hermandad, ya que es imprescindible llevar sendas restauraciones a la vez. La comisión queda integrada por la Cofradía de María Auxiliadora, la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos y la Hermandad de la Soledad con el objetivo de soportar entre todos los gastos de la obra, comprometiéndose la Hermandad de la Soledad al sufragio de 3.500 pesetas.

Asimismo, en la Semana Santa de 1992, la cofradía realiza su estación de penitencia desde la iglesia de Santa Bárbara. Además, se estrena el nuevo paso, portado por costaleros (anteriormente iba a ruedas), de la Quinta Angustia realizado por José Rosado y se decide que los cuatro faroles de plata del paso de la Virgen de la Soledad pasen a embellecer estas nuevas andas. Por otra parte, el grupo escultórico principal de la Quinta Angustia, que fue enviado a la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, vuelve restaurado para procesionar en esta misma Semana Santa, mientras que las figuras de María Magdalena y los Santos Varones quedan pendientes para ser restaurados el próximo año y salir en Semanas Santas posteriores.

En marzo de 1993, el Hermano Mayor comunica que "*tras múltiples reuniones de la comisión pro templo e infinidad de obstáculos*" se han comenzado las obras de reparación de la iglesia del Carmen y de la capilla de la hermandad. El Triduo se celebró en la iglesia de Santa Bárbara

(Apéndice II: 4), mismo templo desde el que tuvo lugar la estación de penitencia de la hermandad en esta Semana Santa.

Una vez finalizada las obras del Carmen, y con la hermandad de regreso a su sede canónica, en el Cabildo de Salida del año 1994 destaca el cambio de recorrido de la hermandad en la plaza de España, pues "*dado que el Consejo local obliga a todas las hermandades a cumplir un itinerario obligatorio que va desde la esquina del Ayuntamiento hasta la esquina de la calle Santa Cruz con la calle Zayas y en ese mismo sentido*", la hermandad se ve abocada a efectuar su entrada en la plaza de España por el Casino, y así rodear todo el Salón para llegar finalmente al Ayuntamiento y, a partir de ahí, continuar con su recorrido habitual. Al año siguiente, la cofradía decide realizar su recorrido tradicional el Sábado Santo, pero en sentido inverso, es decir, saliendo hacia la calle del Carmen y regresando por Puerta Cerrada y la calle San Juan Bosco.

En 1995, el Cristo Yacente es trasladado hasta Madrid para ser restaurado por la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Además, este mismo año, la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla se pone en contacto con la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Soledad con el fin de adquirir la urna de carey y plata, hecho que fue desestimado de raíz.

El 30 de abril de 1998, reunido en Pleno el Ayuntamiento de Écija, este concede a la Virgen de la Soledad la Medalla de la ciudad. Los motivos que llevaron a esta institución a entregar dicho distintivo a la cofradía fueron:

> *"Pueden ser muchas y variadas las razones que avalen la conveniencia de dar respuesta positiva a la petición formulada tanto por la Hermandad del Santo Entierro como por el Consejo de Hermandades y Cofradías, pero entiendo que sobre ellas destacan las siguientes:*
> *En este año de 1998 se cumplen cuatrocientos cincuenta años (sic: 425) desde su fundación, años en la que decenas de miles de ciudadanos y ciudadanas de Écija han sido fieles devotos y admiradores de la Imagen Mariana y de lo que representa.*
> *La proximidad del Jubileo del año 2000, festividad que a buen seguro celebrará gran parte de nuestra población. Como es ya sabido nuestra ciudad celebrará durante la Semana Santa de 1999 un Santo Entierro Magno, a instancia y gracias al esfuerzo de los cofrades ecijanos, que a través del Consejo de Hermandades y Cofradías agrupan a todas y cada una de las diecisiete Hermandades existentes en Écija.*
> *Por último y no menos importante, es destacar el estrecho vínculo que esta Corporación tiene, desde tiempo inmemorial con la Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad, con la que en procesión acompaña bajo maza, siempre con la aprobación y el beneplácito de la inmensa mayoría de nuestro pueblo."*

De esta manera, el día del Corpus Christi, la Virgen de la Soledad partió desde la iglesia del Carmen hacia la plaza de España sobre su paso y, delante de las puertas del Ayuntamiento, recibió la Medalla de la ciudad de manos del alcalde, Julián Álvarez Ortega, quien la impuso sobre una cinta especialmente colocada para la ocasión (Apéndice I: 9). Así pues, la Virgen de la Soledad fue la primera Imagen de nuestra Semana Santa en recibir tal honor.

También en 1998 la hermandad organizó la Convivencia de las Hermandades de la Soledad, la cual tuvo lugar el 7 de junio.

Y finalizamos nuestro recorrido por los acontecimientos más importantes de la historia de la hermandad durante los siglos XIX y XX con la celebración del tercer, y hasta ahora último, Santo Entierro Magno celebrado en Écija (Apéndice I: 10). Organizado por el Consejo de Hermandades y Cofradías de Écija en nombre de todas las hermandades de la ciudad, se celebró con motivo de la llegada del III Milenio y la conmemoración de los dos mil años del nacimiento de Jesucristo, uniéndose de esta forma al Gran Jubileo convocado por la Iglesia Universal.[13]

[13] VV.AA. *Santo Entierro Magno.* Écija: Consejo de HH. y CC. de la ciudad de Écija, 1999, p. 10.

La Hermandad de la Soledad tuvo un papel muy importante dentro de esta celebración y es que esta tuvo lugar el 3 de abril de 1999, Sábado Santo, por lo que la cofradía tuvo que adaptar su estación de penitencia a tan magno acto, en el que participó con sus tres pasos. En primer lugar, tuvo que adaptar su horario e itinerario a tan especiales circunstancias, pues la carrera oficial en esta jornada comenzaba a la altura de la avenida Miguel de Cervantes con el Parque de Andalucía y finalizaba en la plaza de España esquina a la calle de El Conde. De esta manera, el recorrido de la cofradía en tan histórico día fue el siguiente: Salida, Fuentes de Andalucía, San Juan Bosco, Puerta Cerrada, Ancha, Puerta Osuna, Mendoza, Avenida de Andalucía, Avenida Miguel de Cervantes, plaza de España, El Conde, Puerta Cerrada, San Juan Bosco, Fuentes de Andalucía y entrada.

Asimismo, al cortejo de la hermandad se incorporaron en la carrera oficial los pasos e imágenes siguientes:

- Nuestro Padre Jesús Cautivo.
- Azotes y Columna.
- Coronación de Espinas.
- Jesús Nazareno Abrazado a la Cruz.
- Jesús Nazareno (San Juan).
- Jesús sin Soga.
- Exaltación en la Cruz.
- Cristo de la Expiración.
- Cristo de la Sangre.
- Cristo de la Yedra.
- Sagrada Mortaja.

Fuentes documentales

ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (AGAS), Fondo Arzobispado, sección III, legajo 9923.

ARCHIVO HERMANDAD DE LA SOLEDAD DE ÉCIJA (AHSE).

Bibliografía

PAREDES, Javier (dir.). *Historia de España Contemporánea.* Barcelona: Ariel, 2010.

RECIO, Juan Pedro. *Las cofradías de Sevilla en la II República.* Sevilla : Editores Abec, 2011.

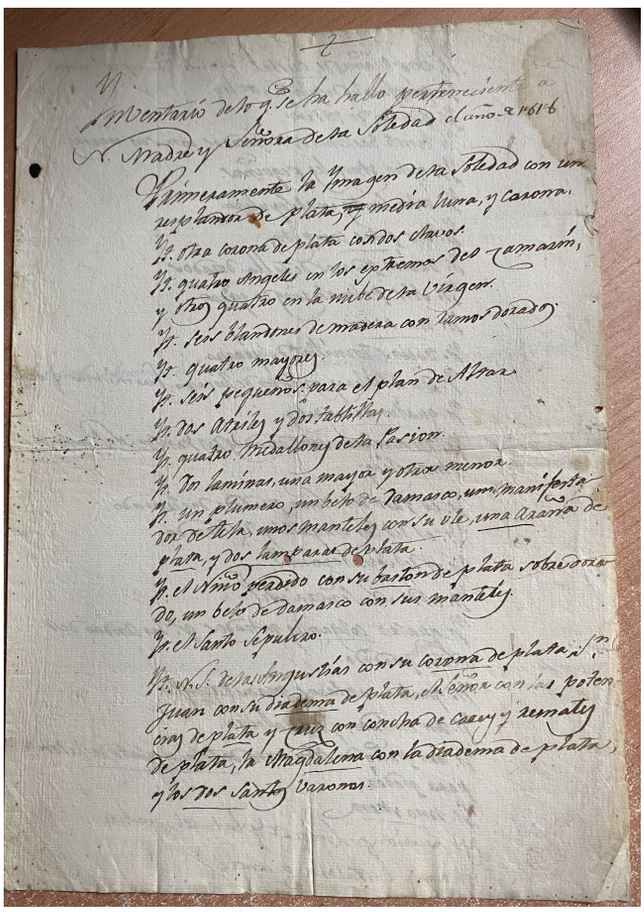
ROLDÁN, Federico. *El Vicario de Écija: Bosquejo biográfico de D. Victoriano Aparicio y Marín, Presbítero, Misionero Apostólico y Exarcipreste de la Ciudad de Écija***.** Sevilla, 1920.

VV.AA. *Diccionario de Terminología Archivística.* Madrid : Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995.

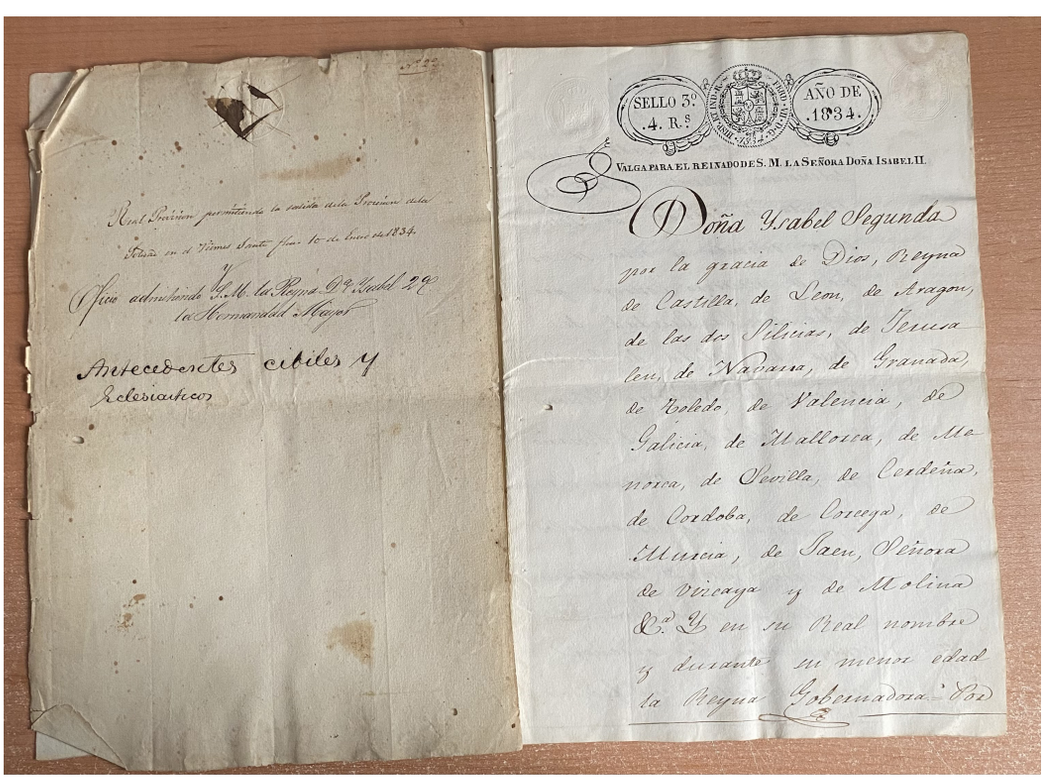
VV.AA. Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V Congreso de Historia. Écija : Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000.

VV.AA. *Santo Entierro Magno.* Écija : Consejo de HH. y CC. de la ciudad de Écija, 1999.

APÉNDICE I

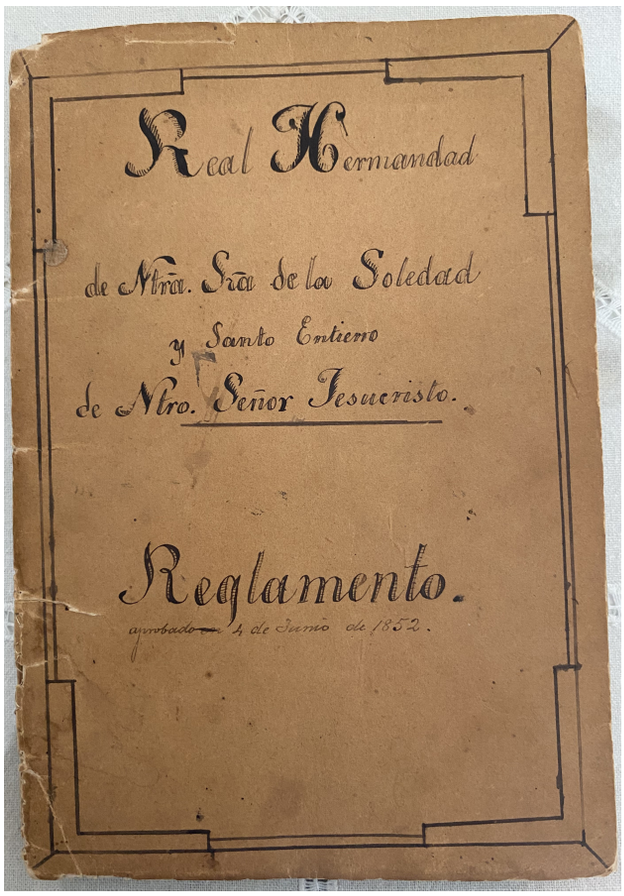


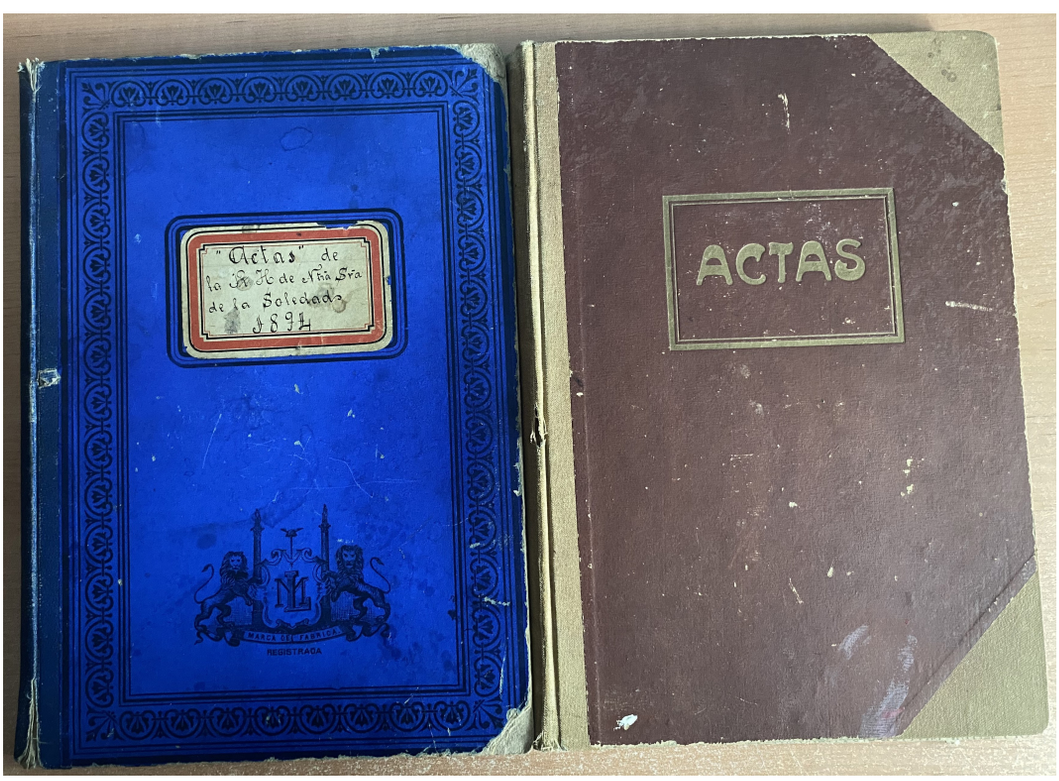
1. Inventario con los bienes y enseres de la Hermandad de la Soledad. Año 1818. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).



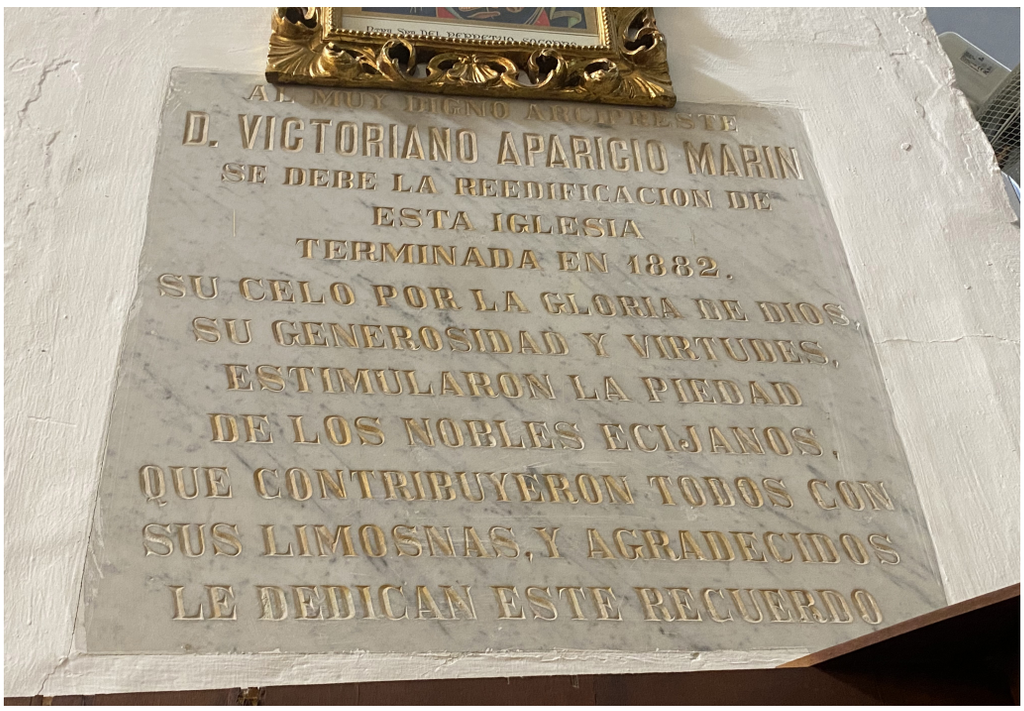
2. Real Provisión que contiene el Perdón Real permitiendo la salida de la procesión de la Hermandad de la Soledad el Viernes Santo. Año 1834. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

3. Copia del Reglamento para el régimen interior, religioso y económico de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad aprobado en el Cabildo General de 4 de junio de 1852. Año 1888. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).





4. Libros de actas de los Cabildos de la Hermandad de la Soledad. Años 1894-1995. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).



5. Lápida conmemorativa en honor a Victoriano Aparicio Marín. Año 1884. Capilla de la Hermandad de la Soledad.

6. Aspecto y vestimenta con saya negra de la Virgen de la Soledad a finales del siglo XIX y principios del XX. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

7. Altar de la Novena en honor a Nuestra Señora de la Soledad. Año 1926. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

8. Paso de Nuestra Señora de la Soledad realizado por Manuel Guzmán Bejarano. Año 1957.

9. La Virgen de la Soledad recibe la Medalla de la ciudad de Écija. Año 1998. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

10. Cartel anunciador del Santo Entierro Magno de Écija. Año 1999.

APÉNDICE II

Manuel Aguilar Saavedra	Lo era en 1833
Cristóbal Tamariz Martel y Bernuy, marqués de la Garantía	Lo era en 1853
José María Cobaleda Pino	¿?-1878
Ignacio Soto Fernández de Bobadilla, marqués de Santaella	1878-1888
José Fernández Abreu	1888-1891
Victoriano Valpuesta Bernáldez	1891-1892
Antonio Tamarit Martel	1892-1893
José Morales Guerrero	1893-1895
Enrique González Gutiérrez	1895-1896
Francisco Morales Guerrero	1896-1898
Enrique González Gutiérrez	1898-1900
José Morales Guerrero	1900-1902
Enrique González Gutiérrez	1902-1904
José Morales Guerrero	1904-1905
José Aguirre Montes de Oca	1905-1908
Federico Aguilar Fernández Golfin	1908-1910
José Morales Guerrero	1910-1912
Manuel Martínez Capitán	1912-1912
Francisco de Asís Vega Gómez	1912-1913
Manuel Martínez Capitán	1913-1914
Victoriano Valpuesta Bernáldez	1914-1917
Manuel Peláez López	1917-1920
Juan Rosa Riego	1920-1922
Antonio Garrido Aguilar	1922-1925
Juan Rosa Riego	1925-1928
Juan Vargas Ubach	1928-1930
Victoriano Valpuesta Bernáldez	1930-¿?
Federico Enrile González de Aguilar (como presidente de la Gestora)	1944-1965
Federico Enrile González de Aguilar	1965-1980
José Jerónimo Enrile Cárdenas	1980-1989
Francisco Fernández López	1989-1989
Luis Torres de la Rubia	1989-1999

1. Tabla con la lista de los hermanos mayores de la Hermandad de la Soledad durante los siglos XIX y XX aparecidos en la documentación consultada en el Archivo de la Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

1877	Sí	1878	No
1879	Sí	1880	Sí
1881	No	1882	No
1883	No	1884	No
1885	No	1886	No
1887	No	1888	¿?
1889	¿?	1890	¿?
1891	¿?	1892	¿?
1893	Sí	1894	Sí
1895	Sí	1896	Sí
1897	No	1898	Sí
1899	Sí	1900	¿?
1901	Sí	1902	No
1903	Sí	1904	No
1905	No	1906	No
1907	No	1908	Sí (llovió)
1909	No	1910	No
1911	No	1912	Sí
1913	No	1914	No
1915	Sí	1916	No
1917	No	1918	Sí
1919	Sí	1920	Sí
1921	Sí	1922	¿?
1923	Sí	1924	Sí
1925	No	1926	Sí
1927	Sí	1928	Sí
1929	¿?	1930	No
1931	Sí	1932	No
1933	¿?	1934	¿?
1935	¿?	1936	¿?
1937	Sí	1938	¿?
1939	¿?	1940	¿?
1941	¿?	1942	¿?
1943	¿?	1944	Sí
1945	Sí	1946	Sí
1947	No	1948	No
1949	No	1950	No
1951	Sí	1952	No
1953	No	1954	Sí
1955	No	1956	No
1957	¿?	1958	¿?
1959	¿?	1960	¿?
1961	Sí	1962	Sí (llovió y se quedó en el Carmen)

1963	¿?	1964	Sí (llovió)
1965	Sí	1966	¿?
1967	¿?	1968	Sí
1969	Sí	1970	¿?
1971	No	1972	¿?
1973	Sí (llovió y se quedó en el Carmen)	1974	Sí
1975	Sí (llovió)	1976	Sí (llovió y se quedó en el Carmen)
1977	No	1978	Sí
1979	Sí	1980	Sí
1981	Sí	1982	Sí
1983	No	1984	Sí
1985	Sí	1986	Sí
1987	Sí	1988	Sí
1989	Sí	1990	Sí
1991	Sí	1992	Sí
1993	Sí	1994	Sí
1995	Sí	1996	Sí (llovió)
1997	Sí	1998	Sí
1999	Sí		

2. Tabla con los años en los que realizó o no estación de penitencia la Hermandad de la Soledad según la información obtenida en las actas halladas en los libros de Cabildo de la Hermandad. Años 1877-1999. Archivo Hermandad de la Soledad de Écija (AHSE).

Sí: La hermandad en Cabildo decidió realizar la estación de penitencia.

No: La hermandad en Cabildo decidió no realizar la estación de penitencia (por motivos económicos la mayoría de las veces).

¿?: No contamos con información sobre la decisión de hacer o no estación de penitencia ese año en las actas de los Cabildos.

Asimismo, sabemos que durante el periodo entre 1789 y 1833, la cofradía tenía prohibida la estación pública de penitencia.

En 1834 sí procesionó, pero volvió a no hacerlo entre los años 1835 y 1852.

En 1853 salió en la tarde del Viernes Santo y, a partir de 1854, no tenemos información sobre qué sucedió con la estación de penitencia hasta 1877.

Novena	¿1573?-1960
Septenario	1961-1962
Novena	1963-1964
Septenario	1965-1974
Novena	1975-1976
Septenario	1977-1989
Triduo	1990-actualidad*

3. Tabla con los periodos de años donde la hermandad de la Soledad celebró sus cultos cuaresmales en forma de Novena, Septenario y Triduo.

*En el año 2023, se recuperó por un año la tradicional Novena dentro de los actos conmemorativos del 450 aniversario de la aprobación de las primeras Reglas conocidas de la cofradía.

Templo	Años	Motivo
Iglesia de San Gil	1882 y 1883	Obras en el Carmen
Iglesia de Santa María	1950	Coincidencia de la Novena con los ejercicios espirituales abiertos que todos los años se celebraban en la Parroquia de Santa María
Iglesia de Santa Bárbara	1992 y 1993	Obras en el Carmen

4. Tabla con los templos, años y motivos por los que la hermandad celebró sus cultos cuaresmales fuera de su sede canónica.

LA CAPILLA DE LA SOLEDAD, DEL CARMEN (ÉCIJA). UNA OBRA REPRESENTATIVA DE UN TIEMPO Y UN LUGAR

THE CHAPEL OF LA SOLEDAD, DEL CARMEN (ÉCIJA). A WORK REPRESENTATIVE OF A TIME AND A PLACE

Fernando Quiles
Profesor titular de Historia del Arte
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

RESUMEN

Somero análisis de la capilla de la Soledad, en el contexto de la arquitectura dieciochesca sevillana.

PALABRAS CLAVE

Écija, capilla de la Soledad, centro artístico, arquitectura, barroco, siglo XVIII

ABSTRACT

Brief analysis of the Soledad chapel, in the context of Sevillian eighteenth-century architecture.

KEY WORDS

Écija, chapel of Soledad, artistic center, architecture, baroque, 18th century

Entre lo que veo y digo,
Entre lo que digo y callo,
Entre lo que callo y sueño,
Entre lo que sueño y olvido
La poesía.
...

Octavio Paz. «Decir, hacer».

Introducción

Fue la capilla de la Soledad, en el convento del Carmen, en Écija, el refugio de una devoción y un lugar relevante para el conjunto de la sociedad local. La confraternidad allí alojada formó parte del sistema de sociabilidad de la población astigitana, como ocurriera con otras congregaciones religiosas del momento, todas ellas tendiendo puentes entre los miembros de los distintos grupos sociales, para favorecer la intercomunicación.

I. El medio

En el funcionamiento de estas cofradías jugaron un papel muy determinante las élites nobiliares, tanto como la propia Archidiócesis, incidiendo tanto las primeras como la segunda en su progreso. Un progreso en que se reconoce la impulsión de las artes en el medio local, tanto como ocurrió en otras poblaciones del propio reino sevillano.

a. «Nobleza obliga»

Sin duda, los ilustres linajes locales jugaron un papel protagonista en la promoción de las artes, llegando incluso a rivalizar hasta en su despliegue devocional. Basta un paseo por la ciudad para reconocer este proceder, algo que descubrimos a la vista de algunos espacios sacros, pero sobre todo con la contemplación de palacios como los de Santaella y la Almenara Alta. Éstas son casonas en las que podemos reconocer a sus ocupantes, familias que se apoyaron en signos para exhibirse ante tanta riqueza arquitectónica y artística. [Fig. 1]

Y podemos reconocer en el conjunto de las edificaciones los testimonios más claros de esta manera de hacer. Y, ante todo, la fachada, en la que el propietario hace alarde de su riqueza, debidamente invertida en la disposición del aparato decorativo de la misma, asociándola al apellido y al rango de familia.

En la aplicación del "maquillaje" a la casa se producen ciertas libertades creativas que exceden, con mucho, su embellecimiento, para tratar de caracterizarla, junto a sus ocupantes. Podría decir que esta superficie mural se constituyó, entre las más adineradas familias, en campo de experimentación, conjugando ideas y procesos artísticos. A título de ejemplo, recuerdo cómo el palacio de Peñaflor (1700-1775), fue intervenido, entre 1764 y 1765, por un pintor cortesano, Antonio Fernández, quien hizo los murales que hoy la exornan y que se disponen a lo largo de una extensa fachada. En lugar de levantar una portada/blasón, tiene un acceso al interior encuadrado en piedra, con toques a lo salomónico, al gusto de la arquitectura religiosa. [Fig. 2]

Y de otro lado, en el de Benamejí, con una portada en piedra concebida muy al gusto del teatro, Un balcón coronado por el escudo de armas de la familia y una estructura pétrea dispuesta a modo de boca de escena. Con un concepto manejado en la retablística barroca. [Fig. 3]

Tras de la fachada, el zaguán y a continuación el patio, lugar de disfrute familiar pero igualmente de apertura a la ciudad y por ello camino a la sociabilidad. En cierto modo se traspasaron al ámbito privado determinadas prácticas afines a las realizadas en el espacio sacro. No pocas iglesias tuvieron en el patio -también llamado "de los naranjos", en algún caso - un lugar hacia el que se proyectaron numerosas acciones determinadas por el culto y la fiesta. Así lo refiere el Visitador, que en 1704 pasó por la parroquia de Santa María: "Y aunque se a discurrido poderse hazer sachristía de el ánvito de un patio corto en que ay seis plantas de naranjos y un limón, se a hallado dificultad, no tanto por privarse de este desahogo de el clero, quanto porque en la postura y situazión de dicho patio se requiere levantar paredes mui dobles y mucha obra para hacer la sachristía, no consiguiéndose lograrla bien capaz"[1] [Fig. 4]

Al fin, el patio contribuyó a animar la vida en sociedad y las élites locales pudieron estabilizar sus vínculos o reforzar sus líneas parenterales. Salvando las distancias sociales, cabría recordar el comentario de Méndez Varo acerca de las celebraciones de fiestas familiares, acaso las bodas: "En los patios de las casas de vecinos, [...]se celebran fiestas familiares, bodas, bautizos y se mantenían momentos de convivencia en alegres tertulias"[2]

De los espacios interiores, privados, me ocuparé en otra ocasión. De momento me interesa especialmente, por la orientación que tuvo en el uso de quienes moraban en el lugar, pero también de las visitas, la escalera. Todavía en la actualidad podemos descubrir en ella una llamada a la devoción de los habitantes de la casa. La imagen pintada de la Virgen aparece pendiente del muro frente al rellano, en el cambio de tramo de escalera. [Fig. 5]

No poco se ha escrito con respecto a la escalera y su carácter ritual y también votivo. Por lo que respecta a esto último, este lugar de la casa se ve como ascensional, lo que permite jugar con imágenes. Una idea que ha dado lugar a numerosos estudios. Y "así, las ideas de santificación, de muerte, de amor y liberación van implícitas en el simbolismo de la escalera".[3]

Y retorno al exterior de la morada de estas familias para descubrir en las vías inmediatas el bullicio ocasionado por la fiesta urbana. Porque también fueron estos linajes quienes contribuyeron, a veces con el respaldo -cuando no solo el beneplácito-, del Concejo local, al sostenimiento de las celebraciones festivas públicas. Ocurrió a propósito de la proclamación de Carlos IV, en 1789.[4]

---

[1] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), sección Gobierno, leg. 05155, informe de la visita pastoral del periodo 1672- 1672. Publicado por Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, *Écija artística. Colección documental. Siglos XVI y XVII*. Sevilla, ed. Universidad, 2018, pág. 55. Con respecto a la sociabilidad en el marco urbano mucho se ha escrito. Valga la reflexión sobre "Las plazas y las alamedas: Espacios de Sociabilidad", de García León y Romero Torres, en *La ciudad representada: Plazas y torres barrocas*. Sevilla, Consejería de Cultura, 2006, pág. 9-13

[2] GAFURINI, Jorge A., "¿Es sólo comida? Patrimonio gastronómico ecijano". *Actas de las VI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. "Patrimonio inmaterial de Écija II: Costumbres, Artesanías y Tradiciones Culinarias"*. Asoc. de Amigos de Écija, Écija, 2008, p. 163.

[3] SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico en el arte medieval*, 1994, págs. 30-31. Más en UREÑA UCEDA, A. *La escalera imperial como elemento de poder*, Madrid, 2007. Y la síntesis más reciente, que entra de lleno en nuestro período, la de: LÓPEZ CONDE, Rubén. "La escalera monumental en la edad moderna. Precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales". Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia, 19 – 21 noviembre 2008 / María Concepción de la Peña Velasco (dir. congr.), Manuel Pérez Sánchez (dir. congr.), María del Mar Albero Muñoz (dir. congr.), María Teresa Marín Torres (dir. congr.), Juan Miguel González Martínez (dir. congr.), 2009,

[4] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mª. Mercedes. "Fiestas en Écija por la proclamación de Carlos IV". *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), págs. 591-605. No puedo menos de citar, a propósito de esta celebración, el estudio antológico plenamente vigente de BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*. Madrid, 1990.

Los artífices

El hecho de que Écija fuera una de las localidades de la Archidiócesis más ricas y pobladas le confirió una importante carga patrimonial, sobre todo en el XVIII. Ocupó un lugar relevante en la cartografía archidiocesana, en tanto que próspera económicamente, con importantes familias émulas de los más acrisolados linajes del reino, generando una importante actividad constructiva en que se involucraron algunos de los más reputados arquitectos del momento

A propósito de las casas he considerado el papel jugado por algunos de los apellidos que se hicieron un lugar en la ciudad por 'interposición' de sus moradas. Y por lo que respecta a la arquitectura y la cantería la documentación desvela la presencia de diversos maestros que ejercieron una labor continuada en el tiempo. Algunos comisionados por el Arzobispado, para involucrarse en la reforma o construcción de nueva planta de edificios religiosos, como los maestros mayores Diego Antonio Díaz o los Figueroa. Quienes tuvieron a sus órdenes otros cualificados artífices que igualmente cumplieron con sus respectivos encargos. Juan Antonio Blanco ejerció como cantero a las órdenes de Diego Antonio, en el palacio de Peñaflor. Mantuvieron cierta continuidad en sus encargos José Páez de Carmona, José Pérez Bueno y Bartolomé Bautista de Morales. Queda, sin embargo, un tanto desdibujado el lugar de otro colectivo de artífices que se ocuparon del aparato decorativo. Se ha hablado ya de un pintor cortesano que se involucró en el revestimiento de la fachada del palacio de Benamejí. No faltan noticias, eso sí, de pintores, escultores y ensambladores que se desenvolvieron en el espacio sacro.

Pareciera que se acude a quienes ya han mostrado sus capacidades y talentos constructivos en obras religiosas. Y más a los que habían cumplido con encargos de la Archidiócesis, los maestros mayores que acudieron a demandas repetidas veces. Algunos, ya se verá, incluso integraron las obras astigitanas en un itinerario creativo que los llevó a reubicarse en el medio sevillano, como ocurrió con Antonio de Figueroa. Pero igualmente, los maestros locales hicieron gala de una autonomía creativa que nos hacen pensar en los elásticos límites de su libre evolución. He ahí el caso de Fernando Martín Bizarro o el desconcertarte papel de otro maestro local, José Pérez Bueno, a quien se le ha podido documentar en un proceso ejecutivo muy complejo, en el que parece haber ignorado las indicaciones del maestro mayor, llegando tal vez a incurrir en algún grave error de interpretación[5].

Más allá de los desajustes que se pudieran producir en la traslación de las trazas al terreno, hay que resaltar el hecho de que en Écija trabajaban a la mediación del XVIII un importante grupo de alarifes, de entre los que se han resaltado algunos nombres, citados en las fuentes por su importante cometido en las grandes obras de construcción promovidas, sobre todo, por la Archidiócesis. Y ello es así porque en la localidad existió un activo gremio de albañilería, el mismo que en 1732 anduvo pleiteando con el municipio.[6]

Eje de coordenadas

A fin he de centrarme en el análisis del marco de referencia arquitectónico dieciochesco para el oportuno encuadre de la capilla de la Soledad, he de considerar tres sucesos que lo definieron:

Primero, el terrible impacto del terremoto de Lisboa de 1755, que provocó importantes daños en el patrimonio religioso sevillano. No hay cifras de la destrucción generada por el sismo, pero conocido es que echó abajo innumerables edificios religiosos o provocó irreparables daños en otros. Todo ello obligó a la iglesia diocesana y al clero regular a recomponer, cuando no construir de nuevo, sus edificios. [Fig. 6]

[5] En 1763 el maestro Silva descubrió un grave problema en la citada obra, que justificó por el engaño de que había sido víctima por el alarife responsable de la intervención. Quiles, 303.

[6] LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente Manuel. "El gremio de la albañilería en Écija. Un pleito de los maestros y oficiales alarifes contra el municipio en 1732". *Actas del II Congreso de Historia "Ecija en el Siglo XVIII"*, Écija, 1995, págs. 279-287

Un estudio que aborda, con base en la documentación histórica, el efecto del terremoto sobre las localidades e infraestructuras de la Península llegó a cifrar el coste de lo ocurrido en Écija, según datos entresacados de esta fuente, en 1.120.578 reales[7]. Y concreta las cifras dadas por la reparación de la torre de san Juan Bautista, realizada entre 1756 y 1758 por tres oficiales y ocho peones, junto con un maestro albañil, en más de setenta mil reales[8]. El conde de Valdeparaíso expresaba en carta, a 4 de noviembre del 55, a propósito de lo ocurrido, su preocupación por las secuelas a nivel impositivo, por lo que esperaba las oportunas indicaciones de la Corona:

> *"Aunque individual, y señaladamente, no me ha llegado todavía noticia de los pueblos de este Reino, que han padecido más o menos, igual infortunio, sin duda por la común consternación que los aflige, tengo bastantes de que se experimentaron algunos, y entre ellos, cada día, SnLucar de Barrameda, Ezija, Carmona, Huelva y Trigueros y otros de estas inmediaciones y demás distantes, y los dos últimos más extraños y lastimosamente que ninguno en su proporción, y en otras provincias, por lo que siendo el mejor y más pronto auxilio que no se les estreche por el pago de las adeudas contribuciones, sin embargo de que puede haber en ellos alguno que así lo aproveche ahora injustamente del beneficio que sólo debe recibir (en que alguna Provincia) aquel u aquellos que padecieron la quiebra de sus caudales cuyo examen pide más tiempo y toda la justificación y prudente conducta de los más conocidos talentos y acreditadas experiencias, quedo en retirar de los que me consta las Audiencias y ejecutores que pocos días há despaché por los débitos totales a pedimento del Administrador general, no habiéndolo hecho mi solicitado antes aquél por los contraídos hasta fin de agosto próximo anterior, por no impedir la collección [= recogida] de granos, que aun así no pudiesen verificar enteramente todos por su extraordinaria abundancia, confiado de que tanto mereceré la aprobación del Rey como la de V. I. por su bien manifestada propensión a conservarle los vasallos, y dirigiéndose a esto verdaderamente todo sin objeto siempre por ser lo que más conviene a su Real servicio, y lo que le puede hacer más glorioso, es también en lo que, como en todo, se sacrificará mi cortedad como S. M. me lo mandare."*[9]

Por último, me cabe recuperar un fragmento de la documentación atesorada por la Real Academia de la Historia que refiere:

> *"Amaneció el día claro, y al salir el sol sobrevino una niebla que se desvaneció a las 9 con un viento de sudueste. A las 10 y algo mas comenzó el primer movimiento del temblor con lentitud y ruido sordo como de coche a lo lejos, duró así dos minutos, y se moderó por uno: prosiguió luego cinco con ímpetu grande, y volvió a hacer una corta disminución, y continuó después la misma violencia por otros 5 ó 6 componiendo en todos poco menos de un cuarto de hora. Su dirección según las Lámparas de las Iglesias fue de sudoste a nordoste. Los Pozos, Aljibes y Pilas derramaron sus aguas, y las de Genil se dividieron de suerte que se descubrió su fondo. Los Capiteles de cuatro torres cayeron con notable ruina de los edificios inmediatos. Otras se quebrantaron también, igualmente que los templos. Las Fuentes y Cañerías públicas necesitarán crecidos caudales para su compostura, en cuyo caso se ven las Casas se ven las Casas [sic] Capitulares, el Posito y la Cárcel. El muro que cerca la mayor parte de la Ciudad o amenaza ruina y mucho daño a las Casas contiguas. De estas las mas fuertes sufrieron mas, y fue rara la que se escapó del general destrozo; que según el computo y reconocimiento de los Alarifes importa 1.029.410 reales, sin incluir el que padecieron las Caserias y Molinos que como pasan de mil no se ha podido evaluar aun: bien que se cree mayor su importe. Tampoco se cuenta el daño del Puente sobre Genil, tránsito forzoso para Sevilla que es de inminente riesgo, ni el del Puente de Jileta sobre el Salado, que dista media legua de la Ciudad, y es también preciso paso para Granada. No pereció más que un Muchacho de corta edad y el día 8 a las 9 y media de la mañana, el 15 a las 2 de la tarde, y el 17 a las 2 de la mañana repitió el temblor aunque brevemente."*[10]

---

[7] MARTÍNEZ SOLARES, José Manuel. *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*. Madrid, Dir. Gral. del Instituto Geográfico Nacional, 2001, pág. 75.
[8] Un total de 70.895,7 reales. pág. 78.
[9] Idem, pág. 595. Apéndice documental.
[10] 703-704.

También influyó en el devenir de la arquitectura astigitana la fundación y construcción de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, bajo la superintendencia de Pablo de Olavide, desde 1767. La base ideológica de esta Sinapia alude a la creación de nuevos asentamientos humanos organizados de acuerdo a la Ilustración, disponiendo la construcción y los espacios intermedios para una nueva sociedad. Y si fueron ingenieros militares quienes tuvieron a su cargo el diseño de estos conjuntos urbanos, con sus "feligresías" o concejos, como Simón Desnaux; fue la mano de obra local la que se ocuparía de materializar las viviendas unifamiliares. Si bien no pocas veces fueron los propios colonos quienes se hicieron cargo de levantar sus propias moradas.[11] [Fig. 7]

Al fin, como Sambricio resume:

> *"Las Nuevas Poblaciones no son el resultado de resolver pequeños núcleos de población en zonas abandonadas, sino. como hemos comentado anteriormente. realizaciones que se establecen paralelamente a la construcción de la gran red de caminos y canales que se lleva a cabo en estos años. En opinión de algunos, el tema de los canales y caminos se sitúa más dentro de la historia de las comunicaciones o de! transporte que en una historia del urbanismo. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII es imposible diferenciar conceptos como cartografía, política de caminos, red de canales..., debido a que su análisis da pie para elaborar un sistema de indicadores económicos de poblaciones a través del cual riqueza y territorio cobran un sentido nuevo. La primera red de caminos, que se proyecta en tiempos de Fernando VI, tiene como función unir puntos en los que ya existe riqueza, facilitando de esa manera el transporte entre poblaciones."*[12]

Esos conceptos ideológicos en cierto modo se canalizaron en continuidad con una realidad que tiempo atrás quise definir, en lo que enuncié como "comarcalización" de los procesos creativos de las artes y las arquitecturas[13].

De manera que los flujos ideológicos, cuando no los arquitectónicos, urbanísticos o constructivos, hubieron de hacerse notar en Écija, que fácil se hizo eco de los dictados académicos emanados desde la Real Academia de Tres Nobles Artes, fundada algunos años más tarde, en 1775.

Écija quedó al filo de la vía que unió -en múltiples sentidos- entre la metrópoli y sus territorios ilustrados. Su arquitectura, tanto pública como privada, quedó de ello impregnada. Y, sugerido queda, que lo emanado de la matritense acabaría incidiendo en las creaciones del último cuarto de siglo. Abajo compartiré algunas noticias a ello relativas.

b. Cofradías

El Cronicón Ecijano de 1774 habla de veinte cofradías –otros refieren doce- penitenciales procesionando en Semana Santa, situándose la de la Soledad entre las cinco más antiguas del lugar. Procesionaba en la madrugada del Viernes Santo, el mismo día en que lo hacían otras tres, a destacar la del Rosario que salía en la tarde.

La inserción social de las cofradías las convirtió en el mejor exponente de cuantas circunstancias afectaban al conjunto de la ciudadanía. Su dinamismo les valió el que los colectivos

[11] 260-261. Es interesante, y aun cuando no es el lugar para extenderme, quiero constatarlo, la importancia que en este espacio se tiene de la "idea de territorio". Carlos Sambricio, "El urbanismo de la Ilustración: 1750-1814". En *Viviendas y urbanismo en España*. Madrid, Banco Hipotecario, 1982, pág. 148 y ss. El propio Sambricio sintetiza lo dado en relación con los supuestos responsables de la urbanización de estos lugares, entre Nebroni, Desnaux e Isaba, italiano el primero y franceses los otros dos, lo que consiguiente hubo de influir en la definición de estas formación urbanas. Idem, 150.

[12] Ut supra, 150.

[13] "La Campiña, territorio de la Ilustración (arquitectura y urbanismo)", pág. 50. Más en: Reese, Thomas F., Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Reforma agraria, repoblación y urbanismo en la España rural del siglo XVIII, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2022,

ciudadanos festejaran o recordaran con ellas sucesos de relevancia comunitaria. La Soledad organizó una fiesta para celebrar el "havernos librado de la violencia del terremoto acaecido el día primero de Noviembre del año passado".[14] El denso mundo cofrade suscitó no pocos conflictos de diversa índole. Algunos llegaron a prolongarse hasta el XIX, como el sustanciado entre las corporaciones de la Soledad y la del Santísimo Cristo de la Piedad.

Pero no se olvide que hubo ilustrados que mostraron cierta inquietud, por no hablar de temor, ante los problemas que las cofradías gremiales como signos del Antiguo Régimen que trataron de extinguir. Al respecto, en 1768 se abrió expediente general en el Consejo de Castilla. Y una década más tarde, en 1783, se aprobó una Real Resolución sobre la reforma, arreglo e incluso extinción de cofradías gremiales.[15] En el caso de Écija no hay constancia de que se tomaran en consideración siquiera estos dictámenes cortesanos.

La Soledad, en el Carmen

Aun sabiendo que el medievo fue tiempo de cofradías, concretadas más bien para auxilio espiritual de una población asentada en la desesperanza terrena, como la de la Misericordia, sería el XVI el siglo en que nacen las que fijarían los usos y costumbres que perduran hasta nuestros días. La de Soledad fue una de ellas, fundada en 1573. Un documento de 1623, que guardaba la parroquia de santa Cruz, daba cuenta de que la cofradía, que procesionaba el Viernes Santo por la tarde, tenía la Regla aprobada por el Provisor del Arzobispado, el licenciado Juan Rodríguez, en 11 de junio de 1573.[16] Justo entonces otro Provisor, esta vez Antonio de Covarrubias, se hace eco del conflicto, por excesivo, al procesionar entonces hasta diez cofradías, lo que justificó la reducción a siete, fijando la salida de la Soledad el viernes a las 8 de la noche.[17]

Una década más tarde el licenciado Andrés Florindo, al alabar las Grandezas de Écija, se interesó por el "suntuosísimo convento" de religiosos del Carmen calzados, en la collación de Santa María, donde "hay capilla muy grande de los hermanos de la Soledad de Nuestra Señora", cuya congregación "es de disciplina el viernes santo" y "los hermanos que hay, así hombres como mujeres, cerca de mil".[18] Pues "es rica y casa en cada año dos doncellas huérfanas con buenas dotes".[19] No de otro modo podía ser al tener entre sus hermanos a un importante sector de la nobleza local.

Al paso de los años la efervescencia festiva volvió a provocar conflictos, como el que se documenta con la corporación del Santísimo Cristo de la Piedad, en 1853; o el que acabó obligando al Consejo de Castilla a dictar doble sentencia (1786 y 1789), condenando a las cofradías de la Soledad y del Rosario a no procesionar, dados los "los grandes escándalos y excesos que

---

[14] Andrés García, cura párroco de Écija. *Oración panegyrico-moral, predicada el último día de las solemnes fiestas de novenario y ternario que se consagraron a la peregrina imagen de Nra. Sra. de la Soledad, venerada en su capilla, sita en el religiosíssimo convento de Carmelitas calzados de la Ciudad de Ezija, en acción de gracias de havernos librado de la violencia del terremoto acaecido el dia primero de Noviembre del año passado. Díxola, día 21 de Enero deste año de 1756 el Dr. D. ...* Sevilla, vda. de Diego López de Haro, 1756.

[15] En el Archivo Histórico Nacional se guarda el "Expediente general sobre el arreglo de Cofradías, Gremios y Hermandades", que tiene como fechas extremas 1768 y 1803. El citado expediente fue tramitado con información a los metropolitanos hispanos, teniendo respuesta del sevillano. AHN, CONSEJOS,7090-7106. Estudiado por Milagrosa Romero Samper en "El expediente general de cofradías del Archivo Histórico Nacional: regesto documental". *Hispania Sacra*, 40/81 (1988), págs. 205-234. Al respecto, merece recuperar los textos de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII, entre tradición y academia (Introducción al arte español)*, Sílex, Madrid, 1992; y Francisco Ollero Lobato: *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla, Caja San Fernando, 2004.

[16] FREIRE GÁLVEZ, Ramón, pág. 7. Más en: Marina Martín Ojeda y Gerardo García León. «Muy Ilustre y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesuscristo". *Misterios de Sevilla*, Sevilla, 2000, t. IV, págs. 141-143.

[17] Idem, 8 y 9.

[18] Idem, 13.

[19] Idem, 13.

provocaban". Demorando el retorno a las calles más de medio siglo, en 1834.[20] Ambas corporaciones mantuvieron las cortas distancias, llegando hasta la emulación, en lo material, como se recuerda:

> *"Por el año 1761 se construyó a la Virgen del Rosario en Santo Domingo, una suntuosa capilla en la cual a imitación de la capilla de la Soledad, en el Carmen Calzado, se emplearon hermosos mármoles rojos, negros y blancos". ("Alfajores de Écija").*

En sus *Breves Apuntes Histórico-Descriptivos de la Ciudad de Écija Juan María Garay y Conde* (1851) resaltaba por su calidad la capilla de la Soledad, en el convento del Carmen, que

> *"fue fundado a principios del siglo quince, su templo es de forma irregular, pues consta de dos naves desiguales en todas sus dimensiones; la una ancha y espaciosa contiene el presbiterio y coro; en la otra mucho más angosta, está la capilla de la Soledad, con alto y costoso zócalo de jaspes y hermoso camarín para Nuestra Señora; hay en la misma otras laterales más pequeñas; y en una de ellas se venera al Santo Sepulcro de Nuestro Señor J.C., de grandes dimensiones, todo chapado de carey guarnecido de plata..."*[21]

Y todavía en 1934, según nos cuenta el cronista oficial de Écija, José Martín Jiménez, seguía siendo la capilla de la Soledad un espacio singular dentro del convento carmelita:

> *"En esta nave lo primero que nos sorprende es la singular capilla de la Soledad, con primoroso retablo donde se admira la notable efigie de Nuestra Señora, la más interesante de la ciudad y que, según constante tradición, se debe a un Tamariz Martel."*[22]

La capilla data de principios del XVII, como anexo del templo conventual en una nave más estrecha que la de Consolación, con respecto a la cual invertía su orientación. Luego de transcurrido siglo y medio se sometió a una reforma en profundidad, que renovó sus muros y cubiertas a base de ricos materiales, como mármoles y jaspes, y renovados elementos decorativo, sobre todo rocallas.

Del rico ajuar...

La Soledad ha reunió a muchos devotos cofrades desde su fundación, lo que le ha beneficiado con un notable conjunto de bienes artísticos. Y así se ha resaltado la urna del Santo Entierro, obra del ebanista sevillano Cristóbal de Yepes (1711), con apliques de plata elaborados por el maestro local Cristóbal de Valenzuela (1738-1740), pudiendo ser de Duque Cornejo los Evangelistas que la flanquean.[23] Unas décadas más tarde será el orfebre cordobés Damián de Castro quien se ocupe de renovar la plata del sepulcro. En 1765 hace los ocho faroles que lo iluminan. También opera con otras piezas que se reparten por la capilla. Al fin se ha resaltado la media luna procesional de la Soledad. Llama la atención el hecho de que no se acudiera a un artista con taller en la propia localidad o en la capital del reino, Sevilla. Y se ha querido ver en este hecho el que tuviera una intensa relación clientelar con el marqués de Peñaflor.[24] [Fig. 8]

---

[20] German, 114-115. Y con respecto a la Real Cédula del Consejo de Castilla, de 10 de enero de 1834, con el expediente instruido por la supresión de la salida procesional del Viernes Santo: Germán 114. CALDERÓN ALONSO, Germán: "Un conflicto entre las cofradías ecijanas de Nuestra Señora de la Soledad y el Santísimo Cristo de la Piedad en 1853", en Actas del V Congreso de Historia "Écija en Edad Contemporánea". Écija, 2000. Págs. 425-435.

[21] Idem, 14. Vid. Germán Calderón Alonso, "Historia y devoción de la Muy Antigua y Fervorosa Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Santísimo Cristo de la Exaltación de la Cruz de Écija", 114.

[22] En su guía *Monumentos históricos y artísticos de la ciudad de Écija*, editada por la imprenta de M. Carmona. Idem, 25-26. En realidad podría tratarse de Cristóbal Tamariz-Martel, que fue hermano mayor de la cofradía a mediados del XIX. Germán, 117.

[23] Jesús Aguilar Díaz, "Restauración del Cristo yacente de Écija, obra de transición del siglo XV al XVI". *Temas de Estética y Arte*, XV 82001), pág. 77

[24] *Media Luna Procesional. Virgen de la Soledad. Hermandad del Santo Entierro. Écija. Informe diagnóstico y propuesta de intervención.* Sevilla, IAPH., 2002, pág. 2.

c. La archidiócesis

Todavía en el XVIII la Archidiócesis se regía por las Constituciones de 1604, en las que se atribuía en cierto modo la conservación material de los templos parroquiales, trasladando al mayordomo de fábricas el control de los bienes artísticos y mobiliares, así como de las estructuras arquitectónicas, bien que de estas últimas tuvo la última palabra el maestro mayor. Pero la articulación de tanta tarea involucró a otros miembros de la institución, como el Provisor o Vicario General.[25]

De otro lado, las visitas parroquiales ponían en conocimiento, de quienes de ellas se ocupaban, el estado de esas fábricas, pulsando para ello la opinión de los agentes locales.[26]

Por Écija pasaron todos los maestros mayores en el tiempo que nos incumbe. Desde Diego Antonio Díaz hasta Fernando de Rosales, pero serían Ambrosio de Figueroa y su hijo Antonio quienes ejercieron una mayor influencia. Incluso este último inició su andadura astigitana a impulsos de su padre que le envió para girar visita a la parroquia de santa María.

II. Haciendo ciudad

a. La construcción de una nueva ciudad

De antiguo se repartían los principales espacios en las ciudades a intramuros las familias nobles con las instituciones eclesiásticas. Y todavía en el XVIII podemos ver en aquéllas que se renuevan, como Écija, que se mantiene vivo ese espíritu, con un "singular proceso de privatización del viario urbano, bien por la implantación de grandes edificios conventuales y hospitales que digieren sectores del parcelario incluyendo su viario, o bien por la construcción o ampliación de casas-palacio que tras su adquisición absorben las calles más inmediatas".[27] Es el caso de la Asunción, que se amplió sobre solares de casas en la reforma tras del terremoto. Al igual que la Soledad construida en una ampliación del Carmen.

No extrañan ciertas concomitancias creativas en una y otra arquitecturas, pues a la postre serán alarifes locales quienes cumplan con las previsiones constructivas, las que aportan los maestros mayores en el caso de las parroquias, o los propios artífices de la tierra, en la conformación de las casonas. Écija se distingue, pero no es única, como crisol donde los alarifes locales experimentan con los signos de la nueva arquitectura, por lo que las soluciones constructivas se alejan de las utilizadas en metrópoli. [Fig. 9]

En el caso de los espacios sacros hay que considerar el hecho de que se produjo un reajuste profesional, entre albañiles, alarifes públicos y maestros mayores. Y aunque los últimos dictan los principios rectores para la construcción de las fábricas parroquiales, a instancias de la diócesis sevillana, a los demás se les permitieron ciertas libertades creativas.

---

[25] LADERO FERNÁNDEZ, Carlos L. "La Archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen". *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, IV (2011), págs. 162-165.

[26] De lo mucho publicado traigo a colación un texto propio en que sintetizo el cometido del visitador: ""Las visitas era efectivas principalmente por dos motivos: permitían el control de la administración parroquial y facilitaban el conocimiento del estado de los bienes muebles e inmuebles propiedad de la Iglesia." *Utrera. Un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla, Padilla Libros, 1999, pág. 57.

[27] Aa. Vv. "Écija. Una ciudad bajo el signo de la arquitectura". IAPH. In: https://guiadigital.iaph.es/ecija/contenidos/C00/Urbanismo.html. Visitado en mayo de 2024. A propósito de la ciudad y su imagen: Antonio Gámiz Gordo. "Las primeras vistas paisajísticas de Écija en el siglo XVI". In Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, coords., *Actas de las IX Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: "Intervención y conservación del Patrimonio mueble e inmueble ecijano"* (celebrado en Écija, los días 1 y 2 de octubre de 2010) / coord. por Antonio Martín Pradas, Inmaculada Carrasco, Écija Asoc. Amigos de Écija, 2011, págs. 41-58

Fiebre constructiva

Es la expresión de Higueras en relación con lo ocurrido en Écija, la segunda ciudad más poblada del reino, tras el terremoto Lisboa.[28] Más de veinticinco mil habitantes en 1756 con numerosas familias "ilustres". Semejante demografía condicionó al sector productivo que hubo de ocuparse de atender sus necesidades básicas, incluida la vivienda. Una "demanda de bienes, manufacturas y servicios que, debido a su estratégica ubicación entre las lejanas capitales cordobesa o sevillana, debía ser satisfecha y resuelta en la propia ciudad. Todas estas necesidades que podríamos denominar "urbanas" ocupaban a un 30 % de la población activa de Écija". [29]

Se explica así el hecho de que durante la década de 1760, periodo de apogeo de la concreción del nuevo patrimonio arquitectónico religioso desde la diócesis, particularmente en seis iglesias (san Juan, san Gil, Santiago, santa Cruz, santa María y santa Bárbara), hubo un importante elenco de maestros locales que se ocupó de materializar las ideas emanadas en parte en propia metrópoli. Una auténtica escuela de arquitectura que se apropió de la tarea, con nombres que las fuentes documentales nos reportan una y otra vez, como José Pérez Bueno, Bartolomé Bautista Morales, Fernando Martín Bizarro (maestro mayor de obras de la ciudad), Agustín de Araujo, Abundio de Sousa, Juan de Carmona, Andrés González, Francisco de Aguilar, Simón de Salazar, José Díaz Acevedo o Antonio Caballero. Se cuenta, coincidiendo en el tiempo hasta trece maestros albañiles y sesenta y tres oficiales. Unos y otros prestando sus servicios a la archidiócesis y las comunidades religiosas, a las órdenes de los maestros mayores Pedro de Silva, Ambrosio y Antonio de Figueroa, José Álvarez y Fernando Rosales.

De la necesidad nació la virtud. La respuesta a la catástrofe provocada por el terremoto de Lisboa en parte fue la recuperación del patrimonio arquitectónico en esa coyuntura dañado. Y en consecuencia el remozado del conjunto de las fábricas siguiendo un nuevo espíritu creativo, que en cierto modo entrañó la armonización estética en la Andalucía occidental: "Si bien el temblor infringió notables daños a los templos, haciendo necesario subsanarlos de forma inmediata, también es verdad que el suceso fue aprovechado, en muchos casos, para la completa renovación de los mismos, haciendo uso de las saneadas rentas decimales."[30]

La albañilería en contexto

Volviendo sobre la obra que centra este estudio, considero resaltable el hecho de que la relación con el alarife se dio un tanto al margen de las adscripciones diocesanas. La elección del artífice o del conjunto de los responsables corrió de cuenta de la propia corporación que hubo de tantear las opiniones de la junta de gobierno. Distinto de lo que fueron las intervenciones sobre los espacios y lugares de la responsabilidad de la parroquia, que a la postre hubieron de ser autorizadas por la propia autoridad diocesana. En ellas las competencias del maestro mayor fueron claras e indiscutibles, emitiendo sus dictámenes y ocupándose de los proyectos, al menos en los encargos de envergadura, algo que fue muy habitual durante el XVIII, siglo al que se llegó con perentorias necesidades de renovación.

La arquitectura religiosa se encuentra mejor documentada, permitiéndonos conocer mejor los detalles relativos no sólo a los procesos constructivos, sino también a la toma de decisiones. Mano de obra e intelecto se conjuntan, como puede verificarse a través de esos documentos.

[28] HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel. "Las intervenciones en Écija del maestro mayor Antonio de Figueroa (1733-1793): Una obligada puesta al día". *Isidorianum*, 25/49 (2016), págs. 107-158. En el punto segundo de su exposición habla de "La ciudad de Écija y la fiebre constructiva que siguió al terremoto de Lisboa". A partir de la página 113.

[29] GARCÍA LEÓN, Gerardo: "El barroco en la comarca de Écija", Andalucía barroca, Exposición itinerante, Junta de Andalucía, 2007, p. 193.

[30] HERRERA GARCÍA, Francisco J. "'Terra tremuit et quievit': Los efectos del terremoto de Lisboa en Andalucía Occidental y la renovación de la arquitectura diocesana". Maria Giuffrè e Stefano Piazza, curs. *Terremoti e ricostruzioni tra XVII e XVIII secolo. ATTI DEI SEMINARI INTERNAZIONALI*. Lisbona 10 ottobre 2008 Noto 24 ottobre 2008. Casa editrice Edibook Giada, 2012, pág. 85

De ahí que podemos mejor centrarnos en este capítulo de la arquitectura. E igualmente se pueden establecer diferencias claras en relación con las arquitecturas de las iglesias regular y secular. El rigor con que se controlan las obras, con responsables que puntualmente rinden cuentas de su gestión, en el caso de las propiedades del Arzobispado, no se da en el caso del mundo conventual, donde solemos quedar ávidos de datos claros y rotundos sobre cuantas operaciones de envergadura se producen en sus inmuebles.

De otro lado, hay que referir que la necesidad hace el oficio. El de la albañilería que ha de cumplir con las grandes expectativas de la localidad que, aparte de estar muy poblada y consiguientemente muy necesitada de habitación y de espacio de culto, sufrió importantes mermas con el terremoto de Lisboa. No hay duda, arriba lo mencioné, que el importante número de maestros albañiles en activo en Écija, está claramente relacionado con semejante cúmulo de obras, atendiendo a una importante demanda.

La albañilería aún en la segunda mitad del XVIII mantenía en plena vigencia sus regulaciones de oficio, así como las convenciones que desde la edad media motivaron a sus practicantes. La fortaleza del sistema gremial dotó a la localidad de numerosos profesionales que cumplieron con las expectativas habitacionales de la población y los requerimientos cultuales de los parroquianos. Y así nos encontramos con alarifes altamente cualificados que llegaron a medirse con los propios maestros mayores en las promociones diocesanas.

Vuelvo sobre Martín Bizarro para resaltar su personalidad creativa, pese a la cual no pudo o no debió prescindir de las indicaciones del maestro mayor, Antonio de Figueroa. Éste revolucionó en cierto modo la arquitectura del momento, facilitando la transición a un nuevo tiempo, un tiempo en que situó a Écija a la vanguardia, llegando incluso a atraer al maestro neoclásico Ignacio de Tomás, proyectista de la iglesia de San Juan Bautista.[31]

b. Écija en el territorio

Una vez más vuelvo sobre el hecho de que Écija es una de las poblaciones ricas del reino sevillano, situada en la frontera con aquella nueva recomposición territorial referida: las Nuevas Poblaciones de la Parrilla. Y, sin embargo, más allá de la tensión que pudo generar la acuciante demanda de mano de obra, es posible que fuera muy limitado el reclutamiento de maestros albañiles para operar en aquella empresa real. Y lejos de las resoluciones creativas de aquel lugar recién ocupadas, Écija tuvo otras respuestas a sus propias necesidades, condicionada en todo caso por las imposiciones de los maestros mayores.

La proyección de Écija en el entorno

A la postre, Écija fue un centro artístico emisor de ideas, al tiempo que compartió artífices cualificados. Podríamos descubrir la presencia de maestros astigitanos diseminados por el reino, ocupados en múltiples obras. Hacia 1730 Pedro Lozano de la Peña se encargó de las obras de las casas capitulares de Lora del Río.[32] En La Campana estuvo Juan Jiménez Cumplido, trabajando a las órdenes del duque de Alba. Por su parte, Antonio Caballero se empleó en el Pósito de Fernán Núñez. Y más allá, en Ronda, estuvo José Páez de Carmona, al postularse para reformar la cabecera de la iglesia mayor.[33] También Francisco Gutiérrez e Isidoro de Osuna se vincularon a otras obras en el reino sevillano.

[31] RINCÓN MILLÁN, Mª. Dolores y GRACIANI GARCÍA, Amparo, "El proyecto de Ignacio Tomás y Fabregat de 1792 para la reconstrucción de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla)". *Atrio*, 23 (2017), págs. 94-107.

[32] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mª. Mercedes, *Arquitectura civil del siglo XVIII en Lora del Río*, Lora, A. C. "Amigos de Lora", 1988, pág. 43.

[33] Páez de Carmona, junto con Sebastián de Espada, obtienen el encargo, tras de la subasta, en que tomaron parte en 1711. La reputación que les precedía favoreció el que también se les aceptara como responsables de la obra. Mª. Mercedes Fernández Martín, "Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII", *Boletín de Arte*, 22 (2001), págs. 93-101.

En este punto cabría resaltar la figura del maestro mayor de obras de la ciudad que asumió una obra en el medio diocesano, la realizada en la iglesia de San Juan Bautista, de la Palma del Condado. Sin duda, para ocuparse de la reconstrucción del templo tras del terremoto de Lisboa. Las trazas correspondieron a dos maestros mayores del arzobispado, Pedro de San Martín, que se ocupó de pautar la obra desde cimientos, y Pedro de Silva, que se encargó de hacer la fachada. Pero las fuentes abundan en la intervención última del maestro astigitano Fernando Martín Bizarro que fue el responsable de la obra de acuerdo con las citadas pautas de los maestros diocesanos. [Fig. 10]

Sorprende que el propio tracista, Pedro de Silva, considerara excesivos los adornos de la torre que él diseñó: "se á hecho la torre con demaciados adornos de los que necesitaba, pues en el exterior de sus tres cuerpos, además de la arquitectura, tiene ornatos que más son para retablos que para torres, que reciben todas contingensias de los temporales".[34] Ello me induce a pensar que Martín Bizarro rematara la epidermis de la torre. En cualquier caso, hubo un contraste de pareceres que se manifestó luego más claramente con la intervención de Ambrosio de Figueroa, al considerar que la propuesta de Bizarro para la capilla mayor, era mejor que la de Silva.

Frágil posición la de Silva en esta coyuntura, pero aún más delicada la situación que se generó en relación con el arranque de la obra de santa María, después de 1757. En esta ocasión el alarife que dejó al cargo de la obra, supuestamente con el cometido de cumplir con sus directrices, José Pérez Bueno, no lo hizo o no se ajustó a su parecer. En cualquier caso, Silva justificó su desatención a la obra porque "estava en Estepa" y cuando se hizo cargo de la misma, "dissimuló... y calló por entonces hasta registrar la dicha, en la qual alla ser yerro suyo..."[35] Y hasta 1763 no se tuvo claro el error, achacando al asentista la mala praxis, declarando el maestro Silva, por su parte, que "está prontto, si Su Señoría lo tuviere por combenientte, ha declarar y ha justificar el engaño y el modo con que procedió el asentista para que el maestro maior no pudiera registrar ni benir en conocimientto de lo mal executtado en los dichos..."[36]

Las trazas de la obra de la parroquial de san Gil, operada por el alarife local José Pérez Bueno, con visita del 21 de julio de 1767, correspondió al propio Silva. E igualmente también Martín Bizarro se hizo cargo de su remate, con autorización de la propia archidiócesis (1767-1774).

Escuela astigitana de arquitectura

Lo visto nos permite insistir en el hecho de que se concretó una auténtica escuela de arquitectura en la localidad. Con maestros insignes como el citado José Páez de Carmona. Formaba parte de una familia de alarifes, siendo su hermano Juan, en activo hasta 1704, maestro mayor del Concejo.[37] Le sustituye al frente de las obras de santa María.[38] Y con el maestro carpintero Alonso Tejero, carpintero, realiza la sacristía de la propia iglesia (1725). Desde 1718 poseía la maestría de fábrica de la localidad, en sustitución de Alonso del Castillo.

Por su parte, Fernando Martín Bizarro asumió las directrices de Ambrosio de Figueroa para realizar las obras de santa María, siendo de destacar de su intervención la capilla mayor y la sacristía.

---

[34] HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel. "Las intervenciones en Écija del maestro mayor Antonio de Figueroa (1733-1793): Una obligada puesta al día". *Isidorianum* 25/49 (2016), págs. 127-128.
[35] Quiles, 304.
[36] Quiles, 304.
[37] AGUILAR DÍAZ, Jesús, "Notas sobre la construcción de la iglesia de Santa María de Écija". *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pág. 350.
[38] Idem.

De otro lado, cabe resaltar la personalidad de varios de los alarifes locales bien considerados junto a otros que fueron generadores de conflictos con los maestros mayores. Vuelvo a llamar la atención sobre la experiencia de Pedro de Silva en la obra de santa María, que le valió algún quebranto, quizás incluso el que acabara con ella dilapidando su prestigio en Écija, para acabar quedando relegado, a instancias de la propia Archidiócesis, por Ambrosio y sobre todo el excelso Antonio, el menor de la saga de los Figueroa. En cierto modo esta localidad funcionó como laboratorio del barroco tardío.

Dando la cara

Lo dicho, Écija dio soporte a una escuela de arquitectos, pero igualmente lo dio a los maestros mayores que tuvieron la oportunidad de experimentar en el lugar con un cambio de sentido en su arte. Todos ellos dieron sentido a este crisol artístico y permitieron la reformulación del final del barroco en las fábricas diocesanas y por ende las propias de la localidad. Y fue Antonio de Figueroa quien, desde 1776, dio término a esa «ensoñación» barroca en la que se habían perdido sus antecesores. Está considerado como el último proyectista barroco y el primero en aclarar y simplificar las formas arquitectónicas. Para Kubler Figueroa "fue el último proyectista barroco de Sevilla y el primero de Andalucía en aclarar y simplificar las formas arquitectónicas de acuerdo con el nuevo puritanismo estético".[39] Tuvo la oportunidad de enfrentarse a quien durante años había dirigido las obras diocesanas, Pedro de Silva. Éste cayó en desgracia con su intervención en la reforma de la Asunción, para ser sustituido por el menor de los Figueroa, quien habría de hacerse cargo de intervenir en algunas de sus estancias. Aparte del conflicto personal entre ambos arquitectos, con un pleito por medio, hay que considerar la el hecho de que entonces se produjera el basculamiento entre los Figueroa menores y Silva como trasunto del paso de lo barroco al clasicismo, con el intermedio rococó.[40]

Podríamos poner la mirada sobre varias fachadas para reconocer la más nítida fisonomía de la arquitectura que dejaría de ser barroca, para ser clasicista, bien que costó eliminar las excresencias que dieron carácter al arte que se trataba de erradicar.

A título de ejemplos echemos un vistazo a las iglesias de santa Ana de Algodonales, la de Nuestra Señora del Reposo, en Campillos; y la de santa María la Blanca, en La Campana. Todas ellas posteriores a 1770. Perteneciendo las dos últimas al propio Antonio de Figueroa, quien culminó su carrera en la última, con un proyecto firmado en 1792.[41]

La iglesia de Algodonales fue sometida a una profunda reforma entre 1761 y 1765, bajo la tutela de dos maestros mayores, Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa, quien fue apartado del proyecto, para emprender nuevas obras, a instancias del cardenal Solís, en el palacio de Umbrete.[42] Resulta muy interesante seguir el tumultuoso proceso, motivado por la ruina del campanario, que se le atribuyó a Antonio de Figueroa, bien que la documentación demuestra que no fue responsable, sino quien se ocupó de la tarea, su oficial Josef Durán quien.[43] [Fig. 11]

---

[39] KUBLER, George: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*, Vol. 14, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1957, p. 308.

[40] Un litigio que fue documentado y que pudo nacer a raíz del terremoto de Lisboa y la ingente obra que se hubo de asumir con cargo del Arzobispado. Carlos F. Nogales Márquez. *El arquitecto Antonio Matías de Figueroa (1733-1793)*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2015, *págs.* 91-97.

[41] HIGUERA MELÉNDEZ. "Las intervenciones en Écija del maestro mayor Antonio de Figueroa (1733-1793) ..." op. cit., págs. 110-111.

[42] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Iglesias de la Sierra de Cádiz*. Cádiz, 1983, págs. 66-84.

[43] Documentación estudiada por Carlos F. Nogales Márquez. "Ejemplos de micromecezagos en las obras de las iglesias del Arzobispado de Sevilla en la 2ª mitad del siglo XVIII". en Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum. IV Congreso Internacional (2020), pág. 120.

III. La capilla

Y vuelvo sobre mis pasos para acabar con el análisis de la capilla de la Soledad, la razón de ser de este estudio. Bien que es un recinto que, pese a su interesante configuración, sigue estando un tanto desdibujada por lo que respecta al proceso constructivo. [Fig. 13]

Ante toco cabría considerar el hecho de que se integra en la iglesia del Carmen, fundación del siglo XV, ampliamente reformada en la segunda mitad del XVII. Se tiene conocimiento de la venta, en 14 de abril de 1698, de un cuarto de cuarenta y dos varas cuadradas (6 x 7 varas) que perteneció a Juan González Pérez y Ana Velasco. Siendo ella viuda autorizó el traspaso. Era un local que permitió ampliar la capilla que entonces se construía para la cofradía. La obra quedó concluida a mediados del XVIII. Allí buscó acomodo a los pies de la nave de la Epístola, ya parte de la última fase constructiva que se produjo entonces. No podemos ignorar la interesante aportación de Antonio de Figueroa, quien dictó sus pautas, en un diseño que no superó la criba inicial de la Academia, por dudar de la disposición y la firmeza de la obra.[44] El rechazo motivó el que el Arzobispado solicitara la intermediación del Consejo Supremo de Castilla y con ello la intervención del arquitecto neoclásico Ignacio Tomás, como así ocurrió. No podemos olvidar en este proceso la injerencia del maestro mayor Pedro de Silva, quien había criticado el uso de los capiteles corintios por tratarse de un exceso decorativo.

El enigma de Esquivel

Fue el maestro albañil del Concejo, Juan Esquivel, quien se hizo cargo de la obra, dándole el aspecto que hoy vemos, cubriéndola con cúpula y situando el camarín en su cabecera, todo de acuerdo con el contrato firmado el 19 de julio de 1776. El propio alarife se ocupó del proyecto, bien que hubo de modificarlo al gusto de la hermandad que le pidió cambios en el cuerpo de luces.[45]

No tengo noticia de otras obras del maestro Esquivel, pero a la vista de la conocida, hay que pensar que hubo de tener una consolidada posición en el medio, que hubo de reportarle más encargos, los que desafortunadamente hoy no se conocen.

A la vista de la capilla no cabe duda sobre su bagaje formativo plenamente conectado con una corriente estética perceptible en otras fábricas. Pese a la fecha hace alarde de ciertas florituras rococós. Bien que es una versión ciertamente enteca de otras obras cercanas como la de los Descalzos de la Concepción. No llega al nivel creativo de quien se hizo cargo de esta última, pero se vale del esquema general con los óculos y virutas de yeso.

Nada se ha podido conocer acerca de este albañil que, a la vista de lo que hoy se conserva, ha de ser considerado un inquieto creador que se mueve en la órbita de la escuela local.

Luego de unas décadas se llamaba la atención sobre el deterioro de la capilla mayor. Concretamente en noviembre de 1826 los carmelitas compartían con el conde de Luque sus inquietudes al respecto:

> *"...Carta que diriji a VS dándole quenta, como a Patrono, de aver condenado los Alarifes, o Mtros de la Ciudad la capilla Mayor... Espero me diga, qe devemos hacer en tan lamentable caso, como el de vernos con la Capilla mayor, claustro principal del convto, y casi la mayor parte de el; todo condenado por ruinoso..." Como patrono al menos la capilla mayor..."*[46]

Por último, hay que recordar la fase final, en que la capilla se incorporó a las propiedades de la comunidad salesiana, que pudo ser responsable del revestimiento pictórico de la bóveda.

---

[44] Idem, 99.
[45] Quiles, 301.
[46] Entre marzo y noviembre de 1826. Carta del 5 de noviembre. AHN, Nobleza, lib. 45168; correspondencia en los Carmelitas y el Conde de Luque.

Concluyo es este breve colofón, que no he podido acrecentar por no haber logrado acceder a nueva documentación que, al menos, nos pusiera en claro quién fue el artífice de la obra que ha motivado este ensayo, un ejercicio de inventiva. Podría decir, al respecto, que espero pronto alumbrar nueva información relativa al recinto de la Soledad, pero como no lo tengo seguro, agoto mi ensayo con un "hasta pronto" y ensarto algunas palabras de Walt Whitman, con las que expresó su deseo de no dejar de crecer:

> *"No dejes que termine el día sin haber crecido un poco, / ... / Aunque el viento sople en contra, la poderosa obra continúa: Tú puedes aportar una estrofa..."*[47]

[47] En su versión original, en inglés, con el *Do not let me*. Vendría a decir:
Do not let the day end without having grown a bit, ... Although the wind blow against the powerful work continues: You can make a stanza. ...

FOTOS

Fig. 1
Palacio de Santaella.
Foto: Caminos de Pasión

Fig. 2
Palacio de Peñaflor. Foto: Turismo de la Provincia.

Fig. 3
Palacio de Benamejí.
Foto: Wikimedia Commons.

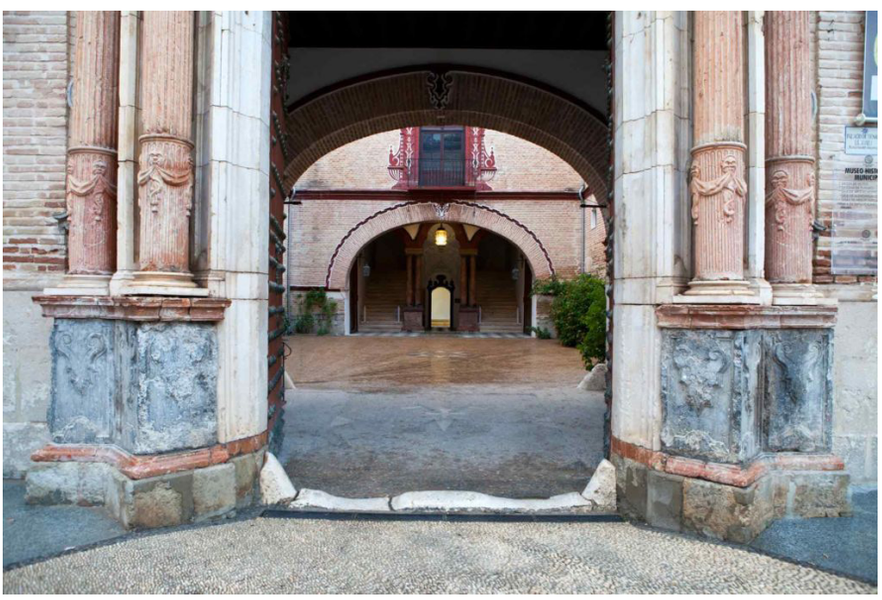


Fig. 4
Palacio de Benajemí. Zaguán.
Foto: Turismo de Écija.

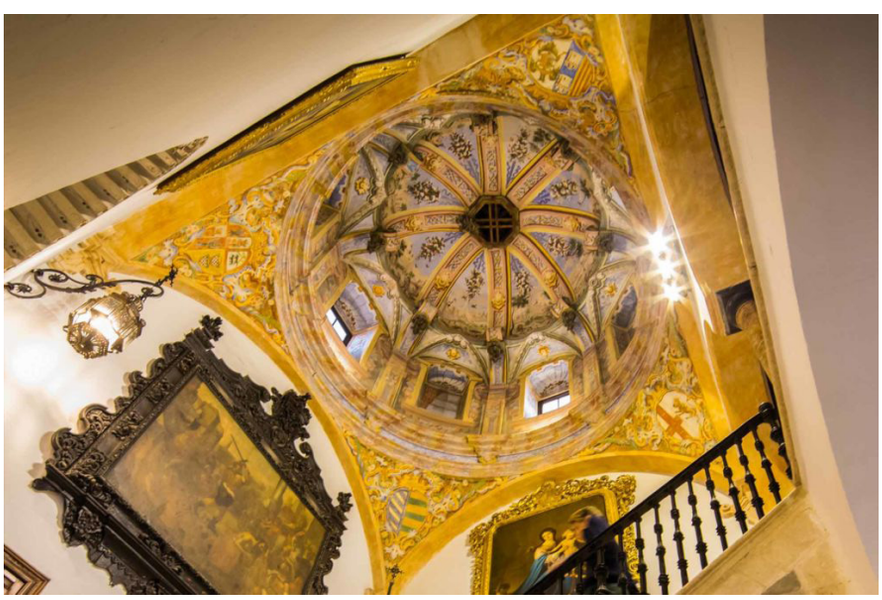


Fig. 5
Palacio de Santaella.
Foto: Turismo de Écija.

Fig. 6
João Glama Ströberle. Alegoria ao Terramoto de 1755. Museu Nnal. de Arte Antiga, Lisboa. H. 1755
Foto: Wikimedia Commons.

Fig. 7
José Alonso del Rivero. Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena. 1805. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 0254. Foto: "Academia. Colecciones"

Fig. 8
Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo. Cofradía de la Soledad. Écija.
Foto: Julio Ojeda.

Fig. 9
Joris Hoefnagel. "Vista de la ciudad de Écija y del río Genil".
En G. Braun, Civitates Orbis Terrarum, Colonia, 1572.

Fig. 10
Portada de la iglesia de san Juan Bautista.
La Palma del Condado.
Foto: Parroquia.

Fig. 11
Fachada de la iglesia de santa Ana. Algodonales.
Foto: Diputación de Cádiz.

Fig. 12
Cubiertas de la iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora (Los Descalzos). Écija.
Foto: Turismo Écija.

Fig. 13
Iglesia del Carmen.
Foto: Wikimedia Commons.

Fig. 14
Capilla del Rosario. Santo Domingo. Écija.
Foto: ÉcijaWeb

SOBRE MOBILIARIO LITÚRGICO Y ALGUNAS ESCULTURAS DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD

ON LITURGICAL FURNITURE AND SOME SCULPTURES OF THE BROTHERHOOD OF LA SOLEDAD

Jesús Aguilar Díaz
Profesor del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La riqueza de la Hermandad ecijana de la Soledad abarca todas las realidades patrimoniales. Al valor artístico de sus imágenes o piezas de platería, que las complementan, hay que sumar otros bienes como los retablos o la urna del yacente. En el presente trabajo llevamos a cabo un análisis de estos últimos junto al de algunas esculturas.

PALABRAS CLAVE

Mobiliario; Retablo; Esculturas; Urna; Hermandad Soledad.

ABSTRACT

The wealth of the Ecijan Brotherhood of la Soledad covers all heritage realities. To the artistic value of its images or pieces of silverware, which complement them, we must add other goods such the altarpieces or the urn of the recumbent. In the present work we carry out an analysis of the latter together with that of some sculptures.

KEY WORDS

Furniture; Altarpiece; Sculptures; Urn; Soledad Brotherhood.

Urna

Uno de los bienes más valiosos de la Hermandad es la Urna del yacente (Lám. 1). Sobresale tanto por los esmerados trabajos de ebanistería y orfebrería como por el efectista diseño arquitectónico. La obra está compuesta por un cuerpo inferior o zócalo rectangular sobre una moldura corrida de madera forrada de carey y se remata con una cubierta trapezoidal a cuatro vertientes. Todo ello acompañado de pináculos, y cubierto con vidrios que dejan ver a la efigie de Cristo Yacente. Se eleva sobre banco con pedestales contiguos y remates curvados que valen de asiento a los soportes del cuerpo alto. Este se modula por medio de pilastras y columnas –salomónicas en sus dos tercios superiores- que escoltan arcos de medio punto y vanos rectangulares, y sustentan un entablamento doble; se ornamenta con elegantes pináculos en los bordes. La cubierta está dividida en seis molduras que, reforzadas con arbotantes y ensambladas con vidrios, desembocan en un basamento rectangular de perfil convexo; por último un baldaquino a modo de linterna, con medias columnas, corona el conjunto. Asimismo está totalmente cubierto de placas de carey que se disponen sobre la madera. Sobre ellas nos encontramos con algunas aplicaciones realizadas en plata cincelada remarcando las aristas. Interesante son las diez cartelas ovaladas aderezadas con roleos vegetales donde se disponen los emblemas de la Pasión de Cristo. Dignas de mención son, por una parte, los soportes que se decoran con flores y roleos en su zona inferior, y por otro los capiteles de orden corintio. Igualmente, los pináculos están cubiertos con roleos y azucenas. Roleos, costillas y cresterías vegetales se utilizan en las nervaduras de la cubierta. El baldaquino superior exhibe rosetones delimitados en círculos y azucenas en los bordes. (Lám. 1).

Durante la restauración llevada a cabo por Luis Cristóbal Anton se hallaron dos pergaminos donde se constataba la autoría y fecha de realización de tan preciosista pieza. En ambos se recogía lo siguiente: "Señor, en Ti espero, no verme confundido para la eternidad" y "xptobal de Yepes/ natural de Sevilla/ me fesi año 1711".[1]

Yacente

En el interior de la citada urna se dispone la imagen del yacente (Lám. 2). La escultura de bulto redondo policromada posee unas dimensiones de 169 x 41 x 27 cms. y está realizada en madera de álamo. A la obra ecijana algunos autores la han clasificado como una notable talla del siglo XV. Otros lo datan en la primera mitad del XVI. Podemos fecharla hacia 1500 y así evitamos contradicciones.[2]

Su estructura central se compone de una única pieza sin ahuecar, exceptuando los brazos y el nudo del *perizonum* que pertenecen a partes distintas. Estos se ensamblan al núcleo principal mediante espigas y clavos de forja. La efigie exenta, en posición de cúbito supino, posiblemente pensada para una hipotética visión frontal, destaca por su acentuado hieratismo. Su falta de movimiento, que responde claramente al estado *postmortem*, queda subrayado por la posición de las manos que se sitúan sobre el cuerpo sin llegar a contactar con él. Por otro lado, los talones y los pies están tallados en ángulo recto aumentado su aspecto antinatural.

El rostro, enmarcado dentro de un perfecto triángulo, pose un destacable carácter simétrico. Tiene párpados cerrados, nariz afilada y boca entreabierta. El cabello queda recogido

[1] ANTÓN, Luís Cristóbal: *El Trono del Santo Sepulcro*. Écija, 2006, pp. 31-72.
[2] AGUILAR DÍAZ, Jesús: "Restauración del cristo yacente de Écija, obra de transición del siglo XV al XVI", en *Temas de Estética y Arte*, nº 15. Sevilla, 2001, pp. 75-88.

tras los pabellones auditivos, permitiendo la visión de éstos y cae por la espalda pegada a la misma. En el vértice inferior de la cara se ajusta una espesa barba bífida que se apoya sobre el pecho. El aspecto general es de estar plácidamente dormido. La anatomía del tronco es discreta, posee hombros estrechos y miembros alargados, el arco torácico queda marcado y posee el vientre abultado. Por otro lado las costillas carecen de relieve y se han omitido venas o tendones.

El paño de honestidad, anudado en su extremo izquierdo, deja entrever gran parte de la pierna de este lado. Sus dimensiones se reducen respeto a los realizados en el gótico, que iban desde la cintura hasta las rodillas. Asimismo presenta pliegues verticales antinaturales. En la tela blanca estofada, destaca el rayado sobre oro. Además posee una interesante orla, de notable composición, decorada con una serie de figuras que representan formas ojeteadas o animales fitomórficos.

La policromía queda fijada sobre aparejo de yeso y una capa de almagra. Las carnaciones están plasmadas mediante la técnica del óleo a la vejiga al igual que los cabellos y heridas de pies, manos y costado, no teniendo, estas últimas, más sangre que la necesaria.[3] Fue restaurado entre los años 1995 y 1996 por Luís Cristóbal Antón.[4]

RETABLOS Y ESCULTURAS

Retablo Quinta Angustia

El retablo en cuestión, de perfil semicircular, está conformado a partir de una única hornacina flanqueada por sendos estípites. Todo el conjunto se ornamenta con cuantioso embellecimiento vegetal. En el banco del mismo se dispone el escudo carmelita y en el ático un óvalo con la pintura de San Francisco recibiendo los estigmas. Se puede fechar en el siglo XVIII (Lám. 3).

En él se expone la representación de la Piedad formada por la Virgen con Cristo sobre su regazo y San Juan Evangelista, de sabor goticista, de tamaño menor que el natural y datable hacia 1500 (Lám. 4). El grupo se configura en torno a la efigie de Jesús, cuyo cuerpo inerte descansa sobre una roca, mientras que María con rostro compungido, une sus manos en actitud de plegaria y San Juan sostiene la testa del Salvador. Según algunos posiblemente en origen pudo ser un alto relieve adscrito al círculo de Jorge Fernández Alemán. Este artífice ya llevó a cabo otros encargos para Écija. De esta forma en 1513 se comprometió con el prior del convento de Santo Domingo para realizar un Nacimiento. Actualmente solo se conserva la de San José aunque muy modificada.[5]

En el siglo XVII, además de repolicromarse, se esculpieron las imágenes de los Santos Varones (Lám. 5 y 6) y María Magdalena y se hizo la cruz de carey y plata para acompañar al conjunto. Las dos primeras están representadas con movidos ropajes y con los brazos abiertos en situación de sujetar el sudario. Por su parte María Magdalena, arrodillada, aproxima su mano derecha hacia el rostro mientras que el brazo izquierdo lo extiende hacia abajo.[6]

Para sustituir procesionalmente a este misterio entre los años 2008 y 2010 el artista Rafael Amadeo Rojas realizó este sugestivo y neobarroco grupo escultórico con las tallas de la Virgen

[3] Ibidem.
[4] ANTÓN, Luís Cristóbal: *El Trono del Santo Sepulcro*. Op. cit., pp. 10-29.
[5] AGUILAR DÍAZ, Jesús: "Nuevas aportaciones a la obra de Jorge Fernández Alemán", en *Laboratorio de Arte*, nº 18. Sevilla, 2005, pp. 107-114.
[6] Tenemos constancia que en 1692 la hermandad había ultimado la realización de una nueva urna o paso para el Descendimiento de la Cruz. Ese mismo año se le encomendó al artífice Francisco Bernardino de Carmona el dorado y la pintura de dicho paso. Por el trabajoy materiales se le debió remunerar con 5.500 reales.(cita).cita nº 6: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Editorial Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 2018, p. 145.

aguantando el cuerpo descendido e inerte de Cristo y la de San Juan Evangelista (Lám. 7). Dicha escenificación sobresale por su claro sabor neobarroco donde se combinan muy acertadamente formalidades realistas e idealizadas.

Retablo del Crucificado

El referido retablo, fechable igualmente en el Setecientos, se compone de un cuerpo en el que se disponen dos estípites que se decora con copioso y voluminoso aderezo vegetal y floral. El conjunto se corona con una pintura de la Virgen de la Soledad (Lám. 8). En la parte central se expone un interesantísimo crucificado fechable a principios del siglo XVI (Lám. 9). Hay que tener en cuenta que en los primeros años del Quinientos las representaciones cristíferas ilustran el transito que se produce entre la escultura gótica y la renacentista. Esta obra en cuestión sobresale sobre todo por su cuidada talla y su acertado estudio anatómico. La imagen de perfiladas facciones y boca entreabierta gira su cabeza hacia el lado derecho. Su larga cabellera flanquea el óvalo de la cara en sendas guedejas. De la herida del costado brota un reguero de sangre que empapa parte del paño de pureza. Destacables son las laceraciones de las rodillas que están encarnadas con una realista crudeza.

Retablos de San Elías y San Pablo

Justo antes del retablo mayor, a ambos lados de la capilla encontramos sendas máquinas lignarias realizadas en el siglo XVIII. Las dos poseen similares características formales, compositivas y decorativas. Los nichos centrales de estos quedan flanqueados por los consabidos estípites propios de esta época, y se articulan por medio de profusa ornamentación vegetal. Dicha guarnición se extiende incluso en el interior del hueco central. No obstante encontramos algunas diferencias.

El que expone a San Elías (Lám. 10) difiere del otro por poseer en el ático una pintura donde ha plasmado a San Cristóbal. La escultura, datable en el XVIII (Lám. 11), nos recuerda formalmente a un original de Pedro de Mena que pertenece a la catedral de Granada.

Opuesto a este se sitúa el que exhibe la imagen de San Pablo (Lám. 12). Dicha estructura de madera es prácticamente idéntica exceptuando el añadido pictórico en la parte más alta del mismo. Al simulacro del patrón ecijano, algunos autores lo han fechado en el último tercio del siglo XVI y lo adscriben al círculo de Bautista Vázquez el Joven, añadiendo la posibilidad de que originalmente pudo representar a San Judas. El apóstol porta una lanza o alabarda como instrumento de su martirio (Lám. 13).[7]

Retablo Mayor

Este magnífico ejemplo (Lám. 14) fue analizado con profundidad por el profesor D. Álvaro Recio Mir, el cual afirma del mismo lo siguiente: "no conocemos documentación relativa a esta obra, pero debió realizarse hacia 1776, ya que ese año Juan Esquivel, albañil del Consejo de Écija, contrató con la Hermandad de la Soledad la realización de la bóveda y el camarín de esta capilla. La relación de ambos elementos con el retablo es tan estrecha que se supone, según algunos autores, que éste se realizaría a la vez.

Se trata de una obra rococó de planta cóncava, estructurada en banco, cuerpo y ático. El banco es de mármol, ricamente trabajado y se prolonga en el zócalo de la capilla. Sobre el altar se encuentra el sagrario, en la actualidad exento, aunque originalmente estuvo unido al banco. El cuerpo, un teatral y profunda embocadura del gran camarín cupulado que cobija a la Virgen, es sostenido por dos pares de columnas, coronadas por dados gallonados, estando

[7] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Escultura e iconografía en la Écija de Vélez de Guevara", en *Luís Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*. Écija 1994, p. 122.

sus fustes cubiertos de rocalla y guirnaldas. En los intercolumnios hay *boiseries* cóncavas con decoración rococó. El ático, de medio punto, está poblado por ángeles e infinidad de molduras y de él arranca un penacho que alcanza la cúpula de la capilla con otro ángel pasionario.

Es llamativa esta obra por su escenográfica configuración, siendo destacable su prolongación a través de la arquitectura; hacia atrás, en el camarín y hacia delante, en la capilla, como se ve en el frontal del altar, que continúa en el zócalo de todo el recinto. Asimismo, llama la atención el movimiento de las cornisas, que se ve aún más pronunciado por los muchos querubines y ángeles que pueblan la obra, que originalmente eran todavía más numerosos".[8] Recientemente se ha dado conocer la noticia de realización de un retablo para la capilla de la Soledad. Concretamente en 1635 la corporación acordaba la pintura y el dorado de este en 3.100 reales. Dicho acuerdo se llevó a cabo con los pintores Alonso de Gálvez, Alonso de Torres y Aguilar y Jerónimo de Aguilar. En las estipulaciones de dicho concierto se especifica que tenía columnas con capiteles corintios, elementos ornamentales a base de fruteros y tallas vegetales y múltiples tableros donde se plasmarían figuras de santos. Igualmente el contrato recoge que el sotobanco del mismo se ornamentaba con "ramos de estofados", la existencia de una hornacina en el banco donde se expondría el Niño Perdido, el cual se disponía sobre una peana de nubes y serafines, así como que el retablo tenía que poseer cartelas con los escudos de la Orden del Carmen Calzado.[9]

Borriquita

Forma parte del patrimonio de la Hermandad esta escultura que responde a la iconografía popularmente conocida como la borriquita o entrada en Jerusalén (Lám. 15). Hasta hace unos años se conservaba una caja con una etiqueta en la que se podía leer: MANUEL SERQUELLA. OLOT. GERONA[10]. Con anterioridad la corporación contó con otras dos efigies de idéntica iconografía y procedencia por lo que dicho recipiente pudo pertenecer a cualquiera de ellas. La imagen responde a este tipo de obras donde tanto las características formales del animal como la de Jesús están impregnadas de una acusado sentido esquemático.

Aunque estas manifestaciones religiosas de Olot se encuentran sin duda entre las más interesantes del arte sacro del siglo XX, nunca se han apreciado plenamente. Un factor importante en esta situación fue el tradicional desprecio de la élite cultural por las obras de arte producidas en serie. Este rechazo se basa en la concepción de estas como un elemento único e irrepetible, pero también se refuerza como una reacción de clase contra un tipo de objeto que goza de una fuerte aceptación popular.

Virgen del Carmen

La imagen venerada durante muchos años como la Virgen de la Paloma o de la Paz, es una interesante efigie fechable a finales del siglo XVI (Lám. 16). Porta una figura del Niño Jesús obra realizada por el escultor ecijano Rafael Amadeo Rojas, el cual también se encargó de restaurar el simulacro en 1994. Solía acompañar a la Borriquita en su cortejo procesional.

Según Juan Miguel González Gómez: "La Virgen, hierática y frontal, responde a la estética de las postrimerías del Quinientos. El rostro tiene ojos de cristal con pestañas, cejas arqueadas, nariz clásica y boca cerrada. Las carnaciones cobran vida gracias a las sonrosadas mejillas. La mirada, baja y serena, y la esbozada sonrisa subrayan el carácter letífico del simulacro. Su cabeza tonsa, popularmente llamada de "bombilla", está concebida para llevar toca, manto y corona".[11]

---

[8] HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y Álvaro RECIO: *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla, 2000, pp. 436-437.

[9] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 145.

[10] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Escultura e iconografía de los siglos XIX y XX en Écija", en Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V congreso de Historia. Écija, 2000, p. 19.

[11] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Escultura e iconografía en la Écija de Vélez de Guevara", Op.

Atril

Mercedes Fernández Martín, profesora del Departamento de Historia del Arte de la universidad de Sevilla, en su obra *El Arte de la Madera en Écija*, cataloga este atril como uno de los más interesantes de la localidad (Lám. 17). La autora afirma que es una pieza de autor desconocido, fechable en el segundo tercio del siglo XVIII, y que es una solemne e inusual obra de talla.[12] Al parecer se confeccionó con la peana del Dulce Nombre de Jesús, titular de la Hermandad.

"Se levanta sobre una base de sección rectangular y perfil ondulado mediante la superposición de molduras. En la parte inferior y sobre un libro alusivo al Evangelio se sitúa el Cordero Místico. El vástago, doble, apoya sobre una basa formada por volutas y decorada con rocallas y el anagrama del Carmelo. El fuste lo componen dos balaustres de perfil bulboso decorados con gallones. El soporte para los libros está compuesto por carnosos temas vegetales y una gran rocalla central, en la que se inscribe el escudo de la comunidad carmelita. Por la parte superior presenta la misma ornamentación de rocalla y una venera rodeada por temas vegetales. Por su tamaño la autora supone que estaba destinado al coro de la comunidad que contaba con una magnífica sillería de fines del siglo XVII, en la actualidad trasladada a la casa que esta orden tiene en Osuna".[13]

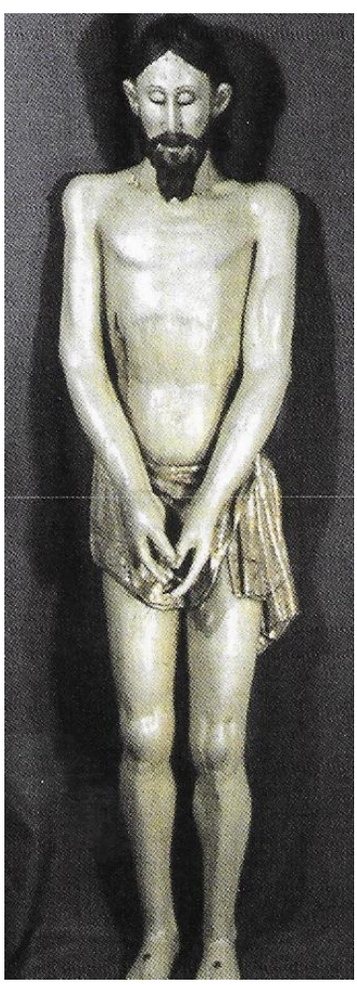
cit., p. 139.

[12] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Écija, 1994, pp. 153-154.

[13] Ibidem.

Láminas

Lám. 1.
Cristóbal de Yepez.
Urna. 1711.



Lám. 2.
Anónimo. Cristo Yacente.
Hacia 1500.

Lám. 3.
Anónimo. Retablo Quinta Angustia. Siglo XVIII.

Lám. 4.
Círculo Jorge Fernández Alemán.
Grupo Quinta Angustia. Hacia 1500.

Lám. 5.
Anónimo. José de Arimatea.
Siglo XVII.

Lám. 6.
Anónimo. Nicodemo.
Siglo XVII.

Lám. 7.
Rafael Amadeo Rojas. Grupo Quinta Angustia.
2008-2010.

Lám. 8.
Anónimo. Retablo Cristo Crucificado.
Siglo XVIII.

Lám. 9.
Anónimo. Crucificado.
Principios siglo XVI.

Lám. 10.
Anónimo. Retablo de San Elías.
Siglo XVIII.

Lám. 11.
Anónimo. San Elías.
Siglo XVIII.

Lám. 12.
Anónimo Retablo de San Pablo.
Siglo XVIII.

Lám. 13.
Anónimo. San Pablo.
Siglo XVIII.

Lám. 14.
Anónimo. Retablo Mayor de Nuestra Señora de la Soledad. Hacía 1776.

Lám. 15.
Taller de Olot. Borriquita.
Siglo XX

Lám. 16.
Anónimo. Virgen del Carmen.
Finales siglo XVI.

Lám. 17.
Anónimo. Atril.
Segundo tercio Siglo XVIII.

PEDRO DUQUE CORNEJO Y LA RENOVACIÓN DEL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA HERMANDAD DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD DE ÉCIJA

PEDRO DUQUE CORNEJO AND THE SCULPTURAL RENEWAL OF THE BROTHERHOOD OF NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD OF ÉCIJA

Manuel García Luque
Profesor titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Durante el segundo cuarto del siglo XVIII, la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija, radicada en el convento del Carmen Calzado, emprendió un ambicioso proyecto de renovación de su patrimonio escultórico, que se saldó con la adquisición de una nueva efigie de la Dolorosa titular y un paso procesional, así como diferentes esculturas para el paso del Santo Sepulcro y algunas más para decorar las dependencias de la capilla y el camarín, todas ellas debidas al taller de Pedro Duque Cornejo. El artículo reconstruye este episodio singular, contextualizando los trabajos con la producción del maestro y reflexionando acerca de las circunstancias que pudieron propiciar su encargo.

PALABRAS CLAVE

Duque Cornejo, Pedro; Sevilla; Écija; escultura policromada; hermandades.

ABSTRACT

During the second quarter of the 18th century, the brotherhood of Nuestra Señora de la Soledad of Écija, based in the convent of Carmen Calzado, undertook an ambitious project to renew its sculptural heritage, which resulted in the acquisition of a new sculpture of the Virgin Dolorosa and a processional float, as well as different sculptures for the float of the Santo Sepulcro and some more to decorate the rooms of the chapel and the *camarin*, all of them due to the workshop of Pedro Duque Cornejo. The paper reconstructs this unique episode, contextualizing the works with the master's production and reflecting on the circumstances that could have led to his commission.

KEYWORDS

Duke Cornejo, Pedro; Seville; Écija; polychrome sculpture; brotherhoods.

Introducción

La excepcional riqueza patrimonial de la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija la hace ocupar un lugar de excepción en el conjunto de hermandades y cofradías fundadas durante el Antiguo Régimen en Andalucía. En este importante acervo sobresale un considerable número de esculturas realizadas por el taller de Pedro Duque Cornejo (1678-1757) durante el segundo cuarto del siglo XVIII[1]. La significación de este maestro sevillano, que gozó del título de estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio, es de sobra conocida, pues a su genial inventiva se deben algunos conjuntos de primer orden como las esculturas del Sagrario de la cartuja de Granada, las esculturas y retablos de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses o la sillería de coro de la catedral de Córdoba, que constituyen un fiel exponente de la corriente más decididamente barroca de la plástica española del Setecientos[2].

Duque Cornejo fue el primogénito del escultor José Felipe Duque Cornejo (1655-1709) y la pintora Francisca Roldán (1650-1712), con quienes aprendió los rudimentos de sus respectivos oficios, aunque su formación no se entendería sin la poderosa influencia ejercida por su abuelo materno, el afamado escultor Pedro Roldán (1624-1699), a quien siempre consideró su verdadero maestro. Durante sus primeros años compaginó la práctica de la escultura y la pintura con el grabado al aguafuerte, faceta a la que pronto sumaría la de arquitecto de retablos, a raíz de sus tempranos contactos con Jerónimo Balbás y Francisco Hurtado. Consolidado como el maestro más preeminente de la Sevilla de su tiempo, su obra trascendió las fronteras del antiguo reino hispalense, irradiando hacia el resto de la actual Andalucía, la Baja Extremadura, Castilla, las islas Canarias y arribando incluso al continente americano. En su nómina de clientes despuntan los principales exponentes de las clases privilegiadas del momento, como la nobleza y los obispos, los cabildos catedralicios —llegó a trabajar para cuatro catedrales y otras dos cuentan con obra suya—, órdenes religiosas como los cartujos y jesuitas y otros miembros del clero secular, junto a corporaciones laicas de distinto signo, como la Universidad de Mareantes.

En su dilatada carrera, que se prolongó durante más de medio siglo, también se constatan diferentes encargos procedentes de hermandades y cofradías sacramentales y de gloria. No obstante, en un catálogo tan abultado como el de Duque Cornejo resulta llamativo que las imágenes de la pasión de Cristo y la Virgen dolorosa realizadas con fines procesionales tengan tan poca cabida, lo que permite intuir que nunca fue un maestro popular entre las hermandades penitenciales. Las causas de este aparente «desencuentro» ya fueron objeto de análisis en un trabajo previo en el que concluíamos que todo pudo deberse a una cuestión de estética y oportunidad[3]. Así, parece que la interpretación que Duque hacía de los asuntos dramáticos y su particular visión del desnudo masculino no terminaban de encajar en los cánones naturalistas que se habían impuesto en la escultura sevillana desde comienzos del siglo XVII. En cambio, un contemporáneo suyo, el escultor José Montes de Oca (1683-1754), cosechó un gran

[1] Una primera aproximación a este asunto ofrecimos en GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades de penitencia: ¿historia de un desencuentro?». En: Roda Peña, José (coord. y ed.). *XXI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 2020, pp. 143-145, 148-152.

[2] Sobre el artista, véase nuestra reciente monografía: GARCÍA LUQUE, Manuel. *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía (1678-1757).* Sevilla-Granada: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía-Universidad de Granada, 2022; además de los clásicos trabajos de TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757).* Madrid: Instituto de España, 1982 y HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo.* Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.

[3] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», pp. 137-166.

éxito como creador de imágenes pasionistas precisamente porque fue capaz de revitalizar un lenguaje de raíz montañesina que gozaba de plena aceptación entre los fieles. Por otra parte, no parece que este segmento del mercado resultara determinante para sostener el negocio de Duque Cornejo, quien estaba habituado a recibir encargos de la mitra, el cabildo y las órdenes religiosas, ya que la producción de esculturas devocionales no debía constituir una actividad muy lucrativa, al menos en comparación con los beneficios que podían reportarle los grandes programas figurativos destinados a decorar retablos y sillerías de coro.

En cualquier caso, Duque Cornejo no debió ser refractario a este tipo de encargos, pues de su obrador salieron imágenes que acabaron desfilando en las procesiones de Semana Santa, ya fuera porque las costearon sus hermandades o porque las sufragaron a título particular destacados miembros de las mismas. Así lo demuestra lo ocurrido con el *Cristo de la Sangre* de Ronda, que realizó en 1737 por encargo del mayordomo Antonio Álvarez y el hermano Juan Vázquez[4]. Aunque no se han logrado documentar, del mismo taller debieron salir el *Cristo de Burgos* de Chucena, el grupo de la *Flagelación* de Jerez de los Caballeros y las imágenes del *Nazareno* y la *Virgen del Mayor Dolor* de Valverde del Camino, estas últimas destruidas en 1936[5].

En este contexto, el caso de la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija reviste un particular interés por la cantidad de obras realizadas, pues en su acervo escultórico se conservan nada menos que siete relieves y veinte esculturas de bulto redondo adscribibles al taller de Duque Cornejo. Todo ello prueba que la hermandad tuvo una verdadera fijación por el artista y que este fue un actor indispensable en su ambicioso proyecto de renovación artística.

El paso procesional de Nuestra Señora de la Soledad

Por el momento, el primer dato seguro que relaciona al escultor con la hermandad es el encargo de una «urna» o paso procesional para la Virgen de la Soledad, cuyo contrato se firmó el 18 de septiembre de 1733, estando Duque Cornejo en Écija [Fig. 1]. Por parte de la hermandad, comparecieron como diputados Manuel de Villavicencio Castrillo y Moscoso, IV marqués de Alcántara del Cuervo; Baltasar Fernández Galindo Lasso de la Vega, II conde de Casa Galindo; Fernando Agustín de Aguilar Ponce de León; y el platero y jurado Cristóbal de Valenzuela. El documento es absolutamente parco en detalles de naturaleza artística, al remitirse en todo momento «â el dibujo hecho por el otorgante», y ni siquiera aclara si la obra lignaria se entregaría en blanco o ya dorada y policromada. Su coste se estipuló en 16.500 reales de vellón, que se abonarían en cuatro pagas: una al contado, otras dos en febrero y julio de 1734, y una última en el momento de la entrega, fijada para enero de 1735[6].

El mismo año de su contratación se celebraron dos corridas de toros en la Plaza Mayor de Écija con el objetivo de recaudar fondos para sufragar esta empresa[7]. Sin embargo, es pro-

[4] MORETI, Juan J. *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Ronda.* Ronda: Moreti Hermanos, 1867, pp. 777-778; ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza». En: Fernández de Paz, Esther (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II, *El referente escultórico de la Pasión*. Sevilla: Tartessos, 2004, p. 113; RODA PEÑA, José. «A propósito de los crucificados de Pedro Duque Cornejo. Dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena». *Laboratorio de Arte*, 19 (2006), pp. 215-218.

[5] RODA PEÑA, José. «A propósito…», pp. 221-223; ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «La iconografía sevillana de Jesús atado a la Columna en el contexto de la escultura barroca andaluza». En: Hernández Gutiérrez, Antonio Sebastián (coord.). *El Señor a la Columna y su esclavitud*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava, 2009, p. 119; GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», pp. 152-153, 155-157.

[6] Archivo de Protocolos Notariales de Écija [APNE], Leg. 2573, fols. 784r-786r. Este documento fue dado a conocer por DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1993, pp. 65-67.

[7] GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1995, p. 509.

bable que el caudal reunido resultara insuficiente, pues tras el segundo pago la obra quedó interrumpida. Así, el 19 de abril de 1739 tuvo que otorgarse un segundo contrato, esta vez ya en Sevilla, especificándose que la ejecución de la urna de la Virgen se había paralizado «por justos motivos» —seguramente económicos, aunque lo cierto es que la expresión deja la puerta abierta a cualquier otra eventualidad— y que el artífice se obligaba a terminarla y entregarla ya montada en Écija a finales de enero de 1740[8]. Finalmente, este plazo de entrega se dilataría algunos meses más, pero en cualquier caso parece razonable que el paso se estrenara el Viernes Santo de aquel año, toda vez que la carta final de pago está fechada a 28 de abril[9].

El hecho de que la urna no aparezca descrita en el contrato supone un obstáculo para su identificación, pero el paso actual conserva una serie de elementos que sin duda proceden del paso barroco contratado por Duque Cornejo. Entre ellos cabría citar, en primer lugar, la peana procesional de madera dorada y policromada sobre la que asienta la Virgen [Figs. 2 y 3]. Pertenece a la modalidad de «carrete», un tipo muy difundido en el XVIII andaluz que recibe su nombre por el estrechamiento de su diámetro a media altura, generando una característica silueta en forma de bobina o carrete. Su original diseño y su excelente factura la convierten en uno de los más logrados exponentes de este género. En esencia, consta de una pirámide de caras curvas y planta romboidal que recibe un cuerpo intermedio formado por placados superpuestos. En él figuran cuatro cabezas de ángeles niños con las alas extendidas, que vienen a coincidir con los cuatro vértices del rombo, mientras que en los huecos intermedios aparecen otras cuatro cabezas de menor tamaño. El escultor se valió de esta corte infantil para desplegar sobre sus cabezas ocho volutas enrolladas que soportan la verdadera peana, formada por una turgente masa nubosa de la que emergen, con enorme sentido plástico, otras tantas cabezas de querubín. La peculiar morfología de estos elementos figurativos, con sus rostros mofletudos y sus característicos tupés, revela que nos encontramos ante la «urna» entregada por Duque Cornejo en 1740. Este juicio también viene avalado por el estilo de los elementos decorativos, ya que los glifos y formas agallonadas en forma de capitel remiten a los caprichosos diseños de los estípites del retablo de la capilla doméstica de San Luis de los Franceses —cuya datación ha podido retratarse a estos años[10]— mientras que las carnosas hojas de acanto que trepan por la pirámide se arrollan adoptando su tan querido perfil contracurvado.

Los cuatro *Ángeles mancebos* que se sitúan en las esquinas del paso de la Virgen de la Soledad también resultan adscribibles a la labor de Duque Cornejo [Fig. 4]. Sus tipos faciales, el tratamiento compacto y abocetado de sus cabelleras, simétricamente distribuidas, y sus movidas indumentarias remiten sin ninguna duda al universo creativo del nieto de Roldán. Todos ellos elevan sus miradas compungidas y no resulta difícil imaginar que en origen portaran alguna de las *Arma Christi*, como la lanza, la esponja empapada en vinagre o la escalera. Por suerte, las cuatro figuras parecen haber conservado su policromía original dieciochesca, en la que destacan los vistosos estofados vegetales con decoraciones esgrafiadas, picados de lustre y flores pintadas a pincel.

Todos estos elementos aparecen integrados en el paso de madera tallada y dorada que diseñara en 1957 Manuel Guzmán Bejarano, pero es de imaginar que Duque Cornejo también talló una canastilla o parihuela que unificara todo el conjunto. Ello explicaría el elevado precio pagado por el paso y el curioso pleito que en 1754 se seguía en la Real Chancillería de Granada contra el maestro de albañilería Francisco de Aguilar por haber derribado una esquina de las casas principales de Juan de Aguilar Ponce de León, para «dejar commodidad para que pasase el paso de dicha Soberana Ymajen el Viernes Santo»[11].

---

[8] Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 2, 1739, Leg. 1334P, fol. 225r-v. El documento fue dado a conocer en GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 144.

[9] APNE, Leg. 2629, fol. 399r-v. DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos…*, pp. 66-67.

[10] GARCÍA LUQUE, Manuel. *Pedro Duque Cornejo…*, p. 109.

[11] Archivo de la Real Chancillería de Granada, Real Audiencia y Chancillería, Caja 12088, pieza 14. Cit. en GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 145. El fragmento derribado se

A juzgar por este episodio, el paso de Duque Cornejo debía ser una estructura de considerables dimensiones, por lo que no habría que descartar que integrara más esculturas de las que actualmente se exhiben sobre el paso. En este sentido, vale la pena reparar sobre una pequeña escultura que ha pasado por completo desapercibida por su elevada ubicación, al estar expuesta en el ático del retablo principal de la capilla. Se trata de otro ángel mancebo, que se dispone parcialmente arrodillado sobre una peana nubosa que no parece original, elevando su mirada y alzando los brazos en actitud de sostener algún atributo perdido [Fig. 5]. Su tipo físico de facciones aniñadas y su indumentaria revelan a las claras que se trata de una obra del taller de Duque Cornejo, que muy posiblemente fue realizada junto al resto de mancebos para decorar el paso de la titular mariana. Sus concomitancias resultan manifiestas incluso a nivel polícromo, pues a pesar del deterioro sufrido aún conserva los estofados de las alas y las vestiduras, con unos repertorios vegetales muy semejantes.

Este extraordinario conjunto se completaría algunos unos años después, entre 1759 y 1768, con el ajuar rococó de la Dolorosa, constituido por corona, ráfaga y media luna que realizaría uno de los más afamados plateros del XVIII: el cordobés Damián de Castro[12].

La nueva imagen de Nuestra Señora de la Soledad

Este proceso de renovación del paso de Nuestra Señora de la Soledad debió afectar a la propia imagen mariana, cuya factura no está documentada, aunque tradicionalmente se ha catalogado como una obra anónima sevillana de la primera mitad o del primer cuarto del siglo XVIII. Se trata de una Dolorosa de candelero de 167 cm de alto, con cabeza y manos de madera tallada y ojos de cristal[13]. Aunque conserva su pálida policromía original, ha sido objeto de diferentes intervenciones que han desvirtuado su aspecto primigenio. Una de las de mayor calado tuvo lugar en 1900, cuando se le sustituyeron sus manos entrelazadas por unas nuevas separadas, obra del escultor Adolfo López Rodríguez (1862-1943), que costaron 150 pesetas. La sustitución fue debatida en un cabildo celebrado el 6 de noviembre de dicho año, donde se puso de manifiesto que las manos originales se encontraban en mal estado a causa de los deterioros sufridos durante la invasión francesa. Asimismo, está documentada la intervención de María Ugarte Monasterio, quien en 1988 limpió su policromía y sustituyó los ojos de cristal tras la rotura del ojo derecho de la imagen. Dos años más tarde, Ricardo Comas Facundo le tallaría un nuevo candelero, que fue nuevamente sustituido en 2014 durante la intervención a la que fue sometida la imagen en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico[14]. Así pues, lo único que resta de la imagen dieciochesca es el tronco y la cabeza, no así sus manos, candelero y postizos. Con todo, la hermandad aún conserva en el camarín un juego de manos entrelazadas que muy probablemente se corresponda con el original.

La Dolorosa se presenta cabizbaja, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha [Fig. 6]. Su primitiva actitud orante se acomodaba mejor al tipo de dolor intimista que pretende expresar la iconografía de la Soledad y que, en última instancia, remite al modelo acuñado por Gaspar Becerra en la célebre imagen realizada para los mínimos madrileños[15]. Esta relación con el prototipo se vería subrayada por la indumentaria que tradicionalmente ha lucido la

encontraba en el quiebro de la calle Zayas, justamente donde se abrió una hornacina en la que hasta finales del siglo XX se exhibió una pintura devocional de la Virgen de la Soledad. Este pleito es estudiado *in extenso* por Juan Antonio Domínguez Barragán en otro lugar de este volumen.

[12] GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001, pp. 201 y 205-207. Sobre este ajuar, véase el trabajo de Antonio Joaquín Santos Márquez en este mismo volumen.

[13] El estudio biológico llevado a cabo en el IAPH determinó que la cabeza es de madera de conífera —seguramente pino—, mientras que las manos modernas están realizadas en madera de peral.

[14] Todos estos datos están extraídos de la Memoria Final de intervención, elaborada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en marzo de 2014.

[15] ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura.* Astorga: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías-Instituto de Estudios Giennenses, 2020, pp. 311-411.

dolorosa ecijana, compuesta por saya blanca y manto negro, inspirada en el traje de viuda que la reina Isabel de Valois donó a la Soledad madrileña.

A pesar de las transformaciones sufridas, la atribución de la imagen a Duque Cornejo puede sostenerse sobre sólidos argumentos formales y su constatado vínculo documental con la hermandad. Su caracterización facial es la habitual en los tipos femeninos del maestro sevillano: marcado entrecejo triangular, perfil sinuoso de la nariz —con sus características y diminutas fosas nasales—, boca pequeña que deja entrever una dentadura abocetada y, en fin, unos rasgos suaves y redondeados, que encajan bien con el trabajo de un escultor que estaba más acostumbrado a la representación de asuntos letíficos que a la interpretación de temas dramáticos. El tremor de las cejas arqueadas y las lágrimas de cristal que resbalan por sus mejillas le confieren un rictus doloroso no exento de cierta contención, en la misma línea expresiva que los llorosos *Ángeles lampareros* de la iglesia del hospital de la Caridad, tallados por Cornejo en aquellos años (1733)[16], aunque su mejor paralelo lo encontramos en otra imagen de candelero: la desaparecida *Virgen del Mayor* de Valverde del Camino, con la que guardaba una sorprendente semejanza [Fig. 7][17].

Las esculturas del paso procesional del Santo Sepulcro

Desde 1711, la valiosa escultura de Cristo yacente, que se ha datado entre los siglos XIV y XV, procesiona en una lujosa urna sepulcral ejecutada en Sevilla por el maestro ebanista Cristóbal de Yepes, según certifica un documento hallado en su interior durante su última restauración [Fig. 8][18]. Se trata de una elegante caja prismática acristalada, revestida de placas de carey y articulada por columnas salomónicas y pináculos. Todo apunta a que antes de 1726 la hermandad renovaría el paso en que la urna era sacada en procesión durante la tarde del Viernes Santo, pues en este año se concertó su dorado y estofado con el maestro dorador Francisco Romero, vecino de Écija, quien otorgó carta de pago de 7.000 reales de vellón el 14 de junio de 1728[19].

No sabemos si aquel paso procesional dorado en la década de 1720 ya contaba con las esculturas de bulto redondo y los relieves de madera policromada que hoy lo decoran, por lo que tampoco habría que descartar que estos elementos se le añadieran en la reforma que el paso experimentó una década más tarde. García León ha demostrado que en aquel tiempo el platero ecijano Cristóbal de Valenzuela —uno de los diputados que en 1733 participó en la contratación del paso de la Virgen— revistió la urna de carey con una serie apliques argénteos e insertó en una de las cartelas varias monedas de plata de curso legal. El hecho de que una de estas monedas fuera acuñada en 1738 y la presencia de la marca del fiel contraste Antonio Hernández Colmenares —fallecido en 1740—, permite estrechar el cerco cronológico de la intervención entre estos dos años[20].

Con independencia de cuándo fueran ejecutados, no cabe duda de que los cuatro *Evangelistas* [Figs. 9-12] que se sitúan en las esquinas del paso son obra de Pedro Duque Cornejo[21]. Los

[16] RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. «Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla». *Archivo Hispalense*, 276–278 (2008), pp. 429-440.
[17] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», pp. 156-157.
[18] La urna fue intervenida en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid por Luis Cristóbal Antón. ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro: Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierra de Nuestro Señor Jesucristo Écija (Sevilla). Tratamiento de conservación y restauración*. Écija: Ayuntamiento-Proder Campiña Alcores, 2006, pp. 30-45.
[19] DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos…*, pp. 188-189. Lamentablemente solo se ha conservado la carta de pago, pero no así el contrato, donde tal vez se haría mención a las esculturas, si es que ya existían.
[20] GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El arte de la platería…* 1995, pp. 508-509. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «Cristóbal de Yepes (ebanista), Cristóbal de Valenzuela y Carpio (platero). Sepulcro». En: *Teatro de grandezas* [cat. exp.]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 292.
[21] Los primeros en relacionarlos con el artista fueron MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN,

santos aparecen de pie, sosteniendo plumas argénteas y rollos de pergamino, como redactores de la Sagrada Escritura. A sus pies se sitúan los cuatro seres vivientes descritos en el Apocalipsis (4:7) y la visión de Ezequiel (1:10) que, junto a las inscripciones de los rollos, permiten su certera identificación[22].

Por estilo, composición y tamaño, su paralelo más cercano lo encontramos en los monócromos *Evangelistas* que Duque Cornejo talló en madera de caoba para la sillería de coro de la catedral de Córdoba (1748-1757)[23]. No obstante, la finalidad procesional de este conjunto debió determinar la adopción de esquemas compositivos de ritmos más abiertos, incluso helicoidales, que invitan a su contemplación desde diferentes puntos de vista. Así, el escultor se valió de la disposición desnivelada de los pies sobre las peanas nubosas para jugar con la inestabilidad de los cuerpos y forzar su contorsión, generando un movimiento serpenteante que se proyecta al vacío a través de unas miradas cenitales transidas de *pathos* barroco, captando algo de la intensidad expresiva que se advierte en trabajos más tempranos, como los *Apóstoles* de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias de Granada (1713-1717)[24]. Los característicos mantos envolventes, con su riqueza de diagonales, también contribuyen a subrayar este efecto plástico. La solvencia de recursos compositivos y la delicadeza manifestada en la talla de manos y rostros invitan a pensar en un trabajo personal del maestro, frente a la mayor participación del taller que se adivina en otras esculturas realizadas para esta hermandad.

Sus excelentes policromías constituyen un valor añadido y todo un compendio de las distintas técnicas polícromas que se podían aplicar a la escultura, desde las encarnaduras mates al óleo a los ricos estofados realizados al temple sobre oro, con rajados, ojeteados y flores pintadas a punta de pincel, sin olvidar las cálidas corladuras que le confieren un característico resplandor metálico al interior de las vestiduras.

Tanto la urna como los *Evangelistas* descansan sobre un alto podio o basamento prismático (212 x 102 x 82 cm), realizado en madera de pino dorada, que tal vez sea de factura decimonónica. Su alzado se organiza con pilastras que alternan medallones pasionistas de formato oval. En sus lados largos se disponen cuatro con los temas de la *Flagelación,* el *Ecce Homo,* el *Descendimiento de la cruz* y la *Crucifixión*. Antón relacionó los tres primeros con Duque Cornejo, a quien, en efecto, deben atribuirse[25]. En cambio, el último es obra claramente posterior, aunque cabría preguntarse si se hizo en sustitución de un relieve del mismo tema tallado por Cornejo.

El correspondiente al episodio de la *Flagelación* [Fig. 13] constituye uno de los ejemplos más interesantes por su eficaz manejo de la perspectiva. La escena se ha ambientado en una clásica arquitectura templaria, compuesta por un crucero cupulado de curiosas reminiscencias vaticanas. En primer término se sitúa la figura de Cristo, atado a una columna baja que en su tipo-

---

Gerardo. «Muy Ilustre y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Écija». En: Sánchez Herrero, José, Roda Peña, José y García de la Concha Delgado, Federico (dir.). *Misterios de Sevilla*, t. IV. Sevilla: Tartessos, 1999, pp. 135-149. Véase también GARCÍA LEÓN, Gerardo. «San Juan, San Mateo, San Lucas, San Marcos». En: *Teatro de grandezas* [cat. exp.]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 226-227.

[22] Están realizados en madera de pino y miden 88 cm (San Juan), 92 cm (San Mateo), 91 cm (San Lucas), 92 cm (San Marcos). Fueron restaurados bajo la dirección de Luis Cristóbal Antón en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Sobre el esta intervención, véase ANTÓN, Luis Cristóbal. *El paso del Santo Sepulcro*…, pp. 77-108.

[23] La bibliografía sobre la sillería es muy amplia, pero véanse los trabajos monográficos de AGUILAR PRIEGO, Rafael. «Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del Coro de la Catedral de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Año XVII, 56 (julio-diciembre), 1946, pp. 173-214; y MARTÍN RIBES, José. *Sillería del coro de la catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba–Asociación de Amigos de Córdoba, 1981.

[24] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro Duque Cornejo». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 41 (2010), pp. 169-188.

[25] ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro*…, p. 31.

logía —aunque no en sus formas— evoca la popular reliquia que el cardenal Colonna llevara desde Tierra Santa hasta la basílica romana de Santa Práxedes en 1223. Siguiendo un principio de composición manierista, Cornejo hizo pivotar las figuras de dos soldados romanos en torno a este elemento central, y en un segundo término ubicó otro par en actitud de preparar sus instrumentos de tortura. El situado a la izquierda se dispone parcialmente arrodillado, siguiendo una solución ya planteada por Gerard Seghers en su pintura del *Cristo a la Columna*, que se hizo muy popular a través de la estampa[26]. En último término se adivinan las figuras de Pilatos y su guardia contemplando la escena desde una terraza del pretorio.

En el medallón del *Ecce Homo* [Fig. 14] la atención no se ha centrado en la imagen de Cristo —que se muestra a la muchedumbre desde un balcón, ya coronado y revestido con la púrpura— sino en la enorme cruz que un soldado levanta en primer término, siguiendo una original solución iconográfica que probablemente se inspira en una estampa de Pieter de Bailiu sobre composición de Abraham Diepenbeeck[27]. Esta deuda con los modelos flamencos también se manifiesta de forma muy clara en el medallón del *Descendimiento* [Fig. 15], cuya composición está directamente emanada del tríptico pintado por Rubens para la catedral de Amberes, igualmente difundido a través de una estampa abierta por Lucas Vorsterman[28].

A pesar de su indudable interés compositivo, la factura de estos tres relieves resulta algo tosca. Es evidente que el escultor sacrificó los detalles en favor del efecto narrativo de conjunto, lo que en parte se justifica por su pequeña escala y por el hecho de que las esculturas iban a ser contempladas en un contexto nocturno, bajo la tenue luz de las velas, con un paso en movimiento. Lo cierto es que este tratamiento abocetado de las cartelas de las cartelas no es exclusivo de Duque Cornejo, pues participa de una tendencia que comenzó a consolidarse en la Sevilla del pleno barroco y que también se percibe en los relieves que tanto su abuelo Pedro como su tía Luisa Roldán realizaron para diversos pasos procesionales[29].

Por otra parte, el esfuerzo creativo que supuso el diseño de estas escenas sería hábilmente rentabilizado por el artista en la sillería alta del coro de la catedral de Córdoba, donde los relieves alusivos a la *Flagelación* y el *Ecce Homo* suponen una clara reelaboración de estos[30].

Los relieves de la Pasión de Cristo de la capilla del Santo Sepulcro

En fecha indeterminada, la hermandad también encargó al taller de Duque Cornejo un conjunto de esculturas destinadas embellecer y completar el programa iconográfico de la capilla. Así, de su obrador salió una serie de cuatro medallones en relieve, de formato oval, que representan diferentes escenas de la pasión de Cristo[31]. Hoy se exhiben en el interior de la capilla del Santo Sepulcro, aunque en el pasado llegaron a estar distribuidos por otras dependencias de la hermandad[32].

---

[26] Sobre la fortuna de este modelo, que también inspiró a Alonso Cano, véase GARCÍA LUQUE, Manuel. «En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa». En: *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)* [cat. exp.]. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2015, p. 143.

[27] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 151. GARCÍA LUQUE, Manuel. *Pedro Duque Cornejo…*, p. 240.

[28] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 151.

[29] RODA PEÑA, José. *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2016, pp. 29-46. RODA PEÑA, José. «En pequeño formato. Escultura ornamental en los pasos procesionales de Sevilla». En: *In nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla* [cat. exp.]. Sevilla: Fundación Cajasol, 2021, pp. 70-79.

[30] Véase nota 23.

[31] Están tallados en madera de pino y miden 78 cm sin marco.

[32] Se los atribuyó ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro…*, p. 109. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo Arqueológico…*, p. 165, citan los relieves del *Ecce Homo* y el "Nazareno" —seguramente en referencia al *Encuentro en la Vía Dolorosa*— en el camarín.

En algún momento se llegó a identificarlos con las cartelas de un desaparecido paso procesional, pero esta hipótesis resulta poco convincente debido a su desusado tamaño y a su formato, que es vertical y no apaisado. Lo más probable es que se concibieran como cuadros escultóricos para decorar el interior de la capilla, como sugiere la inscripción a lápiz hallada tras uno de ellos —«Epístola»— que indicaría su ubicación en el templo[33]. Su ejecución cabe situarla en un momento tardío, probablemente ya en la década de 1740, pues como advirtió Antón ofrecen un indudable parentesco con los medallones de la sillería cordobesa, tanto en la composición general, como en la escala de los personajes y sus caracterizaciones. Con todo, la factura de estos relieves resulta más discreta y su acabado polícromo tampoco contribuye a su valoración plástica, entre otras razones porque el grueso aparejo embotó algunas partes de la talla, eliminando los matices[34].

Las cuatro escenas efigiadas han sido relacionadas con diferentes estaciones del Vía Crucis, aunque no hay constancia de que la serie estuviera integrada por más relieves que completaran el ciclo[35]. El primer medallón representa a *Cristo ante Pilatos* [Fig. 16] y en él se ha querido ver la plasmación de la primera estación, en que Jesús es condenado a muerte. Cristo, ya coronado de espinas, es conducido por dos soldados ante el prefecto romano, que figura entronizado; a los pies de la escalera aparece un niño que sostiene una bandeja, simbolizando el inmediato lavatorio de manos[36]. Aunque este tema fue omitido en la sillería cordobesa, el diseño del dosel y la escalinata curva recuerdan a otro relieve más pequeño, donde se representó a *Betsabé y David*, en la sillería alta[37].

Siguiendo la lógica narrativa, el siguiente medallón correspondería al tema del *Ecce Homo* [Fig. 17]. Desde un balcón del pretorio, aparecen Pilatos y un soldado mostrando a Cristo semidesnudo y cubierto con la clámide, mientras dos soldados elevan la cruz de su martirio. La composición dimana de la cartela tallada años antes para el paso del Santo Sepulcro, ya comentada, aunque su resultado está más cercano al del relieve del mismo tema existente en el coro cordobés, del que apenas difiere en algunos detalles de ambientación arquitectónica y la menor apertura del encuadre. Aunque este episodio no aparece como tal recogido en el Vía Crucis, es posible que a través del mismo se quisiera representar la segunda estación, donde se alude tanto al pasaje de la coronación como a la entrega de la cruz.

Sí existe una relación de correspondencia directa entre el siguiente medallón y la cuarta estación, dedicada al *Encuentro en la Vía Dolorosa* [Fig. 18]. Cristo, que vuelve a vestir la túnica, aparece cargando con la cruz mientras vuelve su rostro para contemplar a María, que une sus manos en oración. La escena se completa con la presencia de san Juan, dos soldados y una torre que evocaría las murallas de Jerusalén. Duque Cornejo ha resuelto la composición de modo muy semejante a como lo hará en el relieve de la sillería cordobesa, si bien se advierten algunas diferencias en el sentido de la marcha del Nazareno, el número de soldados y la vista urbana, lo que demostraría que el relieve ecijano solo supuso un punto de partida.

El último relieve correspondería al *Encuentro de Cristo con la Verónica* [Fig. 19], que se apresta a enjugar su rostro. Este tema, de origen apócrifo, se corresponde con la sexta estación del Vía Crucis, aunque es posible que el artista quisiera aglutinar aquí los argumentos de otras dos estaciones —la tercera y la quinta—, puesto que el Nazareno aparece caído y apoyado sobre una roca, mientras Simón Cirene le ayuda a cargar con el peso de la cruz. En la sillería cordobesa esta composición se volverá más compleja, si bien prescindiendo de la figura de la Verónica.

---

[33] ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro…*, p. 115. El autor refiere la existencia de otras anotaciones de mano del artista, aunque no llega a transcribirlas.

[34] Según ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro…*, pp. 117-118, los relieves de *Cristo ante Pilatos* y el *Ecce Homo* fueron objeto de un repolicromado que implicó la superposición de un nuevo aparejo sobre la policromía original.

[35] ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro…*, p. 113.

[36] El personaje entronizado muestra un tocado que también podría remitir a la figura del sumo sacerdote Caifás, a quien no obstante suele representársele rasgando sus vestiduras, lo que no ocurre aquí.

[37] Así lo hizo notar ANTÓN, Luis Cristóbal. *El trono del Santo Sepulcro…*, p. 110.

Los cuatro medallones cuentan con ricas enmarcaciones de talla dorada, que constan de una orla de laurel decorada con elegantes golpes de acanto y rosas. Estos marcos originales fueron completados a posteriori con unos penachos de rocalla, superpuestos en los bordes inferior y superior, y seguramente añadidos por el tallista local Antonio González Cañero, quien en 1778 cobraba 680 reales de vellón por «la compocision de cuatro medallas» que bien podrían identificarse con estas[38].

Las esculturas de la peana de camarín de Nuestra Señora de la Soledad

La configuración actual de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad debe mucho a la intervención practicada en 1776 por el maestro alarife Juan de Esquivel, quien se obligó a reedificar la capilla mayor y el camarín[39]. Con toda lógica, se ha supuesto que el retablo mayor rococó debió ejecutarse en este momento[40], y es posible que la peana de camarín también se realizara en el marco de esta campaña constructiva [Fig. 20]. Se trata de una obra de madera dorada y policromada, cuyo cuerpo inferior, de planta mixtilínea, está constituido por una estructura piramidal de perfil cóncavo, profusamente decorada con motivos de rocalla, volutas y pilastras-estípite. Sobre este basamento descansa una fingida nube cercada de ángeles y serafines, que hace de escabel a la imagen mariana. En general, el diseño se inspira en la peana que Duque Cornejo ideara en los años treinta para el paso procesional de esta Dolorosa, pero su vocabulario ornamental resulta más avanzado.

Las seis volutas presentan orificios para recibir esculturas sedentes, aunque solo dos se conservan in situ. Se trata de dos alegorías femeninas que han perdido sus atributos y que por técnica y estilo pueden relacionarse con otras dos alegorías que en 1953 se encontraban en poder del coleccionista Millán Delgado, en Olivares [Fig. 21][41]. Lamentablemente, hoy se ignora el paradero de estas últimas y las circunstancias en que fueron enajenadas, aunque no cabe duda de que formaron parte de esta misma peana, como testimonian varias fotografías de los altares cuaresmales que la cofradía montaba en el presbiterio de la parroquia del Carmen[42].

Una de estas alegorías perdidas se identifica claramente con la *Fortaleza*, pues lucía casco, coraza y capa, y se disponía en ademán de sostener una columna. Es posible, por tanto, que las otras tres alegorías representaran al resto de virtudes cardinales, aunque no deja de resultar extraño que la peana de camarín tenga orificios para seis esculturas y no cuatro. Es probable que las alegorías que aún conserva la hermandad se correspondan con la *Prudencia*, que sostendría el espejo y la serpiente, y la *Templanza*, que se habría efigiado en el acto de verter el agua de un jarro sobre un vaso o copa. Aunque estos atributos se han perdido, entre sus dedos todavía se conservan restos de estos objetos.

---

[38] Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija [AHSEc], documento sin catalogar. El 10 de octubre de 1778 expidió recibo por valor de 7.874 reales de vellón por diversos trabajos de talla para la hermandad. Debo el conocimiento de este documento a la gentileza de Gerardo García León.

[39] QUILES GARCÍA, Fernando. «Notas sobre la construcción de la capilla de la Soledad, del Carmen, y otras intervenciones de alarifes astigitanos del siglo XVIII». En: *Actas del II Congreso de Historia "Écija en el siglo XVIII"*. Écija: Ayuntamiento, 1995, pp. 301-302.

[40] RECIO MIR, Álvaro. «Retablo de la Virgen de la Soledad». En: Halcón, Fátima, Herrera García, Francisco J. y Recio Mir, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, pp. 436-437.

[41] Fototeca de la Universidad de Sevilla, nº de registro 3-13454. Su existencia la dimos a conocer en GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 152.

[42] Para montar estos altares, la hermandad tenía por costumbre usar la peana de camarín. En una fotografía fechada en marzo de 1926, perteneciente al archivo de Julio Arturo Cerdá Pugnaire, se identifica perfectamente a la alegoría de la *Fortaleza*, recostada en el lado derecho de su frente. En otra fotografía sin datar, perteneciente al archivo de Luisa Villalón, se ve cómo esta misma voluta también llegó a estar ocupada por la otra figura alegórica que en 1953 ya se encontraba en poder de Millán Delgado. Debo el conocimiento de estas valiosas fotografías a la amabilidad de Gerardo García León.

Dejando a un lado los problemas de identificación iconográfica, es seguro que las esculturas fueron ejecutadas algunas décadas antes que la peana, pues su estilo remite indefectiblemente a Duque Cornejo. Ello, sin embargo, genera algunos interrogantes de difícil respuesta: ¿se realizaron para una peana anterior o se reaprovecharon de otra estructura, como un retablo? ¿Es posible que Duque Cornejo llegara a iniciar una peana de camarín que quedó inconclusa por falta de medios?

Como quiera que fuese, lo cierto es que la alegoría de la *Fortaleza* constituía el mejor fragmento de la serie. Tanto su composición como su caracterización poseían toda la impronta creativa del maestro y recordaban a la misma alegoría que años después este tallaría para el trono episcopal de la sillería de Córdoba. Resulta llamativo el detalle de las sandalias perforadas, un sello inconfundible de Duque que, sin embargo, no aparecía en las otras virtudes. Estas últimas cubren sus cabezas con los velos nacientes en la coronilla, siguiendo una idea que el artista ya había explotado en las virtudes del sagrario de la cartuja de Granada, pero su característico estilo aquí parece fundirse con la obra de algún oficial de taller, que reinterpretó con cierta personalidad los modelos del maestro, alargando los rostros y plegando los paños de forma más sintética.

Los ángeles lampareros de la capilla y el camarín

Posee la hermandad un total de seis ángeles lampareros, de madera policromada y tamaño inferior al natural, que hasta el presente no han sido objeto de consideración crítica. Dos de ellos se encuentran anclados al muro, sobre las pilastras que sostienen el arco toral que separa la nave de la capilla de su presbiterio, mientras que los cuatro restantes se ubican en el interior del camarín, dispuestos sobre las pechinas de la bóveda [Figs. 22 y 23]. Entre estos y aquellos existen ligeras diferencias compositivas, morfológicas y polícromas, que hacen pensar que fueron ejecutados en dos momentos distintos, aunque su caracterización es idéntica y el estilo de Duque Cornejo está presente en todos ellos, por lo que no resulta descabellado plantear que salieran de su mismo taller.

La pareja que se ubica al final de la nave, enmarcando el retablo mayor, aparece representada en pleno vuelo, con las alas desplegadas, elevando uno de sus brazos para sostener las lámparas y adelantando la pierna contraria para equilibrar la figura, lo que genera una lógica abertura de sus vestiduras a la altura de la cintura y el muslo. Tanto el dúctil tratamiento de los plegados como sus tipos físicos y sus cabelleras partidas de mechones ondulantes recuerdan a los grandes ángeles lampareros de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Umbrete, aunque por una cuestión de escala también pueden ponerse en relación con los lampareros de la parroquia de San Miguel de Antequera, recientemente atribuidos[43].

Partiendo de este modelo, los lampareros del camarín muestran contrapostos más acusados y actitudes compungidas para acompañar a la Dolorosa en su duelo. El recurso del fragmento de nube donde apoyan uno de sus pies puede ponerse en relación con el que el artista planteó para los *Evangelistas* del camarín de la capilla sacramental de San Isidoro de Sevilla, que justamente fueron tallados para decorar unas pechinas[44].

En general, son piezas de factura más abocetada y su efecto plástico se ve irremediablemente condicionado por su mediocre policromía, que si bien ofrece unos ricos estofados, resulta muy plana en las carnaciones. Los motivos de rocalla en dos de los ángeles recuerdan a la policromía de la escultura de *Santa María Magdalena de Pazzi* que figura en el retablo mayor de la misma iglesia, lo que permite intuir que tal vez fueron policromados por el mismo maes-

[43] RODA PEÑA, José. «A propósito de los crucificados…», p. 219; ROMERO BENÍTEZ, Jesús. «La iglesia de San Miguel de Antequera: historia y patrimonio». *El sol de Antequera: Semana Santa 2021*.
[44] ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo. «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbas en España y México». *Atrio*, 3 (1991), pp. 85-87; RODA PEÑA, José. «Retablos y esculturas en las capillas sacramentales hispalenses del siglo XVIII». *Isidorianum*, 3 (1993), pp. 187-189.

tro dorador[45]. Es posible que esta labor se acometiera en una fecha tardía, hacia 1778, pues consta que en aquel año los ángeles fueron reparados por el tallista Antonio González Cañero, poco antes de su colocación definitiva en las pechinas[46].

Colofón: la agencia artística del IV marqués de Alcántara

Por desgracia, las numerosas lagunas documentales del archivo de la hermandad —especialmente dramáticas en lo concerniente al siglo XVIII— impiden conocer la secuencia en que se desarrollaron estos trabajos. En cualquier caso, no cabe duda de que el marcado carácter aristocrático de la corporación, que aglutinaba a buena parte de la nobleza emergente de la ciudad y se intitulaba como «Antigua y Noble Confraternidad», fue una circunstancia que sin duda jugó a su favor, tanto en términos económicos como de prestigio social, algo que no debió pasar desapercibido a un artista como Duque Cornejo, quien acariciaba la idea de ennoblecerse[47].

Aunque no podemos descartar que los frailes carmelitas actuaron como intermediarios, es de sospechar que el personaje clave en esta historia fuera Manuel de Villavicencio Castrillo y Moscoso, IV marqués de Alcántara del Cuervo, quien en 1733 encabezó la diputación para contratar con Duque Cornejo el paso procesional de la Virgen de la Soledad. Se intuye que este noble tuvo que ser un importante promotor artístico para las cofradías ecijanas, pues un año más tarde encargaría una lujosa cruz de carey y plata para la hermandad de Jesús Nazareno —de la que era hermano mayor—, hoy perteneciente al Nazareno de las Penas de San Vicente de Sevilla[48]. No sería de extrañar, por tanto, que fuera este mismo personaje quien se ocupó de gestionar el resto de encargos de la hermandad soleana.

La relación entre este noble y Duque Cornejo bien pudo nacer de una feliz coincidencia familiar, pues la esposa del marqués, Isabel de Salcedo, era sobrina del poderoso arzobispo de Sevilla, Luis de Salcedo y Azcona, quien como es bien sabido fue uno de los principales valedores del escultor[49]. De hecho, todo apunta a que el marqués de Alcántara llegó a contar en su colección particular con alguna obra del artista, si, como parece, a él pertenecieron las pequeñas esculturas de *San José* y la *Inmaculada* que hoy se conservan en la parroquia de San Juan Bautista de Écija y que, no por casualidad, presentan unas curiosas cabezas de cuervo en los ángulos de su peana, en alusión a su título nobiliario[50].

Sea como fuere, el variado elenco de esculturas analizadas en este trabajo testimonia el papel referencial que tuvo Duque Cornejo para la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, que acabó convirtiéndose en depositaria del legado artístico de uno de los maestros más decisivos de la escultura española del siglo XVIII.

---

[45] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Noble, mística y santa: la iconografía de María Magdalena de Pazzi en dos obras inéditas de Duque Cornejo». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 22 (2020), pp. 108-109.

[46] AHSEc, documento sin catalogar. Cobró 264 reales de vellón por la «[com]pocision de los cuatro ángeles [de] las pechinas» en un recibo firmado el 10 de octubre de 1778.

[47] *Piadoso exercicio de nueve dias a honra de la Santisima Virgen Maria, Madre de Dios, en la consideracion de su Soledad: que celebra anualmente su antigua y noble hermandad del mismo titulo, ante la milagrosa imagen, que se venera en el Convento del Carmen Calzado de la Observancia de la ciudad de Ecija...* Sevilla: Imp. de Nicolas Vazquez, calle Genova [ca. 1758-1774]. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca Pública de Ávila con la signatura PA 84/982.

[48] GARCÍA LEÓN, Gerardo. «La Cruz de las Penas de San Vicente». *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp. 327-341.

[49] Este vínculo familiar ya fue señalado en la Memoria de Intervención de la Virgen de la Soledad. Véase nota 14.

[50] GARCÍA LUQUE, Manuel. «Duque Cornejo y las hermandades…», p. 143.

Imágenes

Fig. 1.
Pedro Duque Cornejo, Damián de Castro y Manuel Guzmán Bejarano. Paso procesional de Nuestra Señora de la Soledad de Écija. Siglos XVIII-XX

Fig. 2.
Pedro Duque Cornejo. Peana procesional de Nuestra Señora de la Soledad de Écija (detalle), 1733-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 3.
Pedro Duque Cornejo. Peana procesional de Nuestra Señora de la Soledad de Écija (detalle), 1733-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 4.
Taller de Duque Cornejo. Ángel pasionario, 1733-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 5.
Taller de Duque Cornejo. Ángel genuflexo, 1733-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 6.
Pedro Duque Cornejo. Nuestra Señora de la Soledad, ca. 1730-1740.
Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 7.
Pedro Duque Cornejo. Virgen del Mayor Dolor (destruida en 1936), ca. 1725-1745.
Valverde del Camino, parroquia de Nuestra Señora del Reposo

Fig. 8.
Cristóbal de Yepes, Pedro Duque Cornejo y otros artistas. Paso procesional del Santo Sepulcro, 1711-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 9.
Pedro Duque Cornejo. San Marcos, ca. 1725-1740. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 10.
Pedro Duque Cornejo. San Juan Evangelista, ca. 1730-1740. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 11.
Pedro Duque Cornejo. San Lucas, ca. 1725-1740. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 12.
Pedro Duque Cornejo. San Mateo, ca. 1725-1740. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 13.
Pedro Duque Cornejo y taller. Flagelación, ca. 1725-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 14.
Pedro Duque Cornejo y taller. Ecce Homo, ca. 1725-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 15.
Pedro Duque Cornejo y taller. Descendimiento, ca. 1725-1740. Écija, hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

Fig. 16.
Taller de Duque Cornejo. Cristo ante Pilatos, ca. 1740-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 17.
Taller de Duque Cornejo. Ecce Homo, ca. 1740-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 18.
Taller de Duque Cornejo. Encuentro en la Vía Dolorosa, ca. 1740-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 19.
Taller de Duque Cornejo. Encuentro con la Verónica, ca. 1740-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 20.
Anónimo. Peana de camarín, ca. 1775. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 21.
Pedro Duque Cornejo y taller. Virtud sin identificar y Alegoría de la Fortaleza, ca. 1730-1747. Paradero desconocido, antes en colección Millán Delgado de Olivares

Fig. 22.
Taller de Duque Cornejo. Ángel lamparero, ca. 1730-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

Fig. 23.
Taller de Duque Cornejo. Ángel lamparero, ca. 1730-1747. Écija, parroquia de Nuestra Señora del Carmen

LA PLATERÍA EN LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD DE ÉCIJA

THE SILVERSMITH IN THE BROTHERHOOD OF SOLEDAD IN ÉCIJA

Antonio Joaquín Santos Márquez
Profesor titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Este trabajo estudia la platería histórica que conserva la Hermandad de la Soledad de Écija. En concreto, se centra por un lado en el estudio de sus piezas de carey y plata, donde destaca la urna del Santo Entierro de Cristo, y por otro en las creaciones que el platero cordobés Damián de Castro realizó hacia 1765, entre las que sobresalen la ráfaga, la media luna y la corona de la Virgen de la Soledad.

PALABRAS CLAVE

Platería; Ebanistería; Hermandad de la Soledad; siglo XVIII; Écija.

ABSTRACT

This work study of the historical silverware preserved by the Brotherhood of Soledad of Écija. Firstly we study the tortoiseshell and silver pieces, among which the urn of the Holy Burial of Christ stands out. Next, we focus on the work that the Córdoba silversmith Damián de Castro made for this brotherhood, where the gust, the crescent and the crown stand out.

KEYWORDS

Silversmith; Cabinetmaking; Brotherhood of Soledad; 18th century; Écija.

A la hora de hablar de la platería ecijana, no podemos más que hacer una especial mención al trabajo de Gerardo García León, cuya publicación sobre este arte en la ciudad del Sol, editada por la Diputación de Sevilla en el año 2001 y resultado de su tesis doctoral defendida en 1996, es, sin duda, el referente magistral para poderla conocer con profundidad[1]. Por ello, a la hora de hablar de la platería de la señera e histórica corporación astigitana de la Soledad tenemos que remitirnos a este estudio, al igual que a otros que de manera particular ha realizado dicho investigador a lo largo de su dilatada carrera profesional[2]. Es, por esta razón, que con este trabajo no pretendemos aportar nada nuevo a lo ya conocido, si bien, a colación de la conmemoración del 450 aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad y a la que se dedica este libro, es necesario reiterar en la excelencia de la platería que aún conserva esta cofradía penitencial.

Cierto es que, como sucede con toda cofradía nacida en el fervor de la Contrarreforma, la plata labrada siempre jugó un papel esencial en la configuración de su ajuar procesional, si bien, de estas piezas primitivas nada se ha conservado, pues la corporación al completo sufrió una total transformación en el siglo XVIII[3]. Fue durante esta centuria cuando la hermandad renovó su capilla, retablos y ornamentos, así como mandó ejecutar la imagen de la Dolorosa, lo que también trajo consigo la adecuación de su plata labrada a los nuevos conceptos estéticos que se imponían en este tiempo. Sin duda, la pertenencia a dicha corporación de grandes familias nobles de la ciudad como los marqueses de Peñaflor, los de Alcántara del Cuervo o los de Cuevas del Becerro, entre otras muchas de distinguido linaje, favoreció este proceso de barroquización que aún hoy se puede admirar en la iglesia del Carmen y en la salida procesional de esta hermandad.

En las primeras piezas que vamos a analizar se une el arte de la ebanistería con el de la platería, pues son obras ejecutadas en madera y revestidas de carey, además de ser adornadas con apliques de plata. No hay duda de que la pieza principal es la magnífica urna del Santo Entierro de Cristo (Figura 1). Al parecer tanto el carey como la plata fueron donados por un indiano, encargándose de la obra de carpintería y su revestimiento de carey el ebanista sevillano Cristóbal de Yepes en 1711, el cual dejó un papel declarando su autoría en la cúspide de la urna[4]. Este artista era hijo de Damián Yepes, con quien aprendió el oficio, realizando a sus diecinueve años un viaje de ida y vuelta a las Indias, tal y como declaró en su expediente matrimonial de febrero de 1677[5]. Una estancia en América que le permitiría conocer bien las características del carey para realizar este tipo de piezas sacras, en las que sin duda debió especializarse, ante la cruz de carey y marfil que ejecutó entre 1716 y 1717 para el Cristo de las Tres Caídas de Triana[6].

---

[1] García León, Gerardo. 2001. *El arte de la platería en Écija*, siglos XV-XIX. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.

[2] García León, Gerardo. 2006. "En torno a la producción de Damián de Castro en Ecija (Sevilla)". En *Estudios de platería: San Eloy 2006*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 217-236. Murcia: Editum; García León, Gerardo. 2006. "El platero Damián de Castro y la ciudad de Écija". En: Martín Pradas, Antonio (coord.): *Actas de las III y IV Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico*. Écija: Asociación de Amigos de Écija, pp. 183-204.

[3] Pocas son las noticias tenidas de su antiguo ajuar, una de ellas es la lámpara de plata donada por Francisco de Pro Bermudo, clérigo de menores, en 1623. García León, Gerardo y Marina Martín Ojeda. 2018. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla: Universidad de Sevilla, 144.

[4] Cristóbal Antón, Luis. 2006. *El trono del Santo Sepulcro. Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo de Écija (Sevilla). Tratamiento de Conservación y Restauración*. Écija: Ayuntamiento de Écija, Proder Campiña Alcores, 43-44.

[5] Romero Torres, José Luis. 2017. "Las Urnas barrocas del Santo Entierro en el patrimonio artístico de Andalucía". En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *La religiosidad popular: cofradías de penitencia*, vol. II, 928-929. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

[6] Silva Hernández, José Antonio. 2013. "Una cruz de carey marfil para el Cristo de las Tres Caídas de

Sin embargo, no será hasta los años comprendidos entre 1738 y 1740, cuando este sarcófago procesional sea enriquecido por el platero astigitano Cristóbal Valenzuela Carpio con elementos argénteos[7]. Unos datos estos últimos conocidos gracias al trío de punzones que aparece en algunas chapas de plata, donde el sol de Écija, su marca nominativa VAZA y el punzón del marcador local Antonio Hernández Colmenares Gómez, en el ejercicio de esta labor entre los años 1729 y 1740, certifican la autoría y cronología expuesta con anterioridad.

La plata se concentra en remarcar los perfiles de la arquitectura de la urna, así como algunos detalles ornamentales que recrean composiciones florales caladas en los basamentos de las columnas salomónicas o el ornamento de los pináculos que rematan los ángulos. Sin embargo, el trabajo más interesante se ubica en la peana, donde tondos calados reproducen las *Arma Christi*, elementos propios de la iconografía pasionista en este tipo de piezas (Figura 2). El bello contraste entre la plata y el carey fue un recurso muy barroco en la platería sevillana y astigitana, cuyos ejemplos más conocidos los tenemos en las cruces de carey, como las sencillas de las cofradías sevillanas de la O y del Silencio, siendo la más rica, sin duda, la también astigitana que perteneció al Nazareno de la iglesia de San Juan de esta ciudad y que hoy la posee la Hermandad de San Vicente de la capital, una obra ejecutada por el ebanista de Andújar Juan Francisco de Pareja entre 1734-1735[8].

De igual manera, en este mismo periodo cronológico debió ejecutarse la cruz de carey que sirve en el misterio de la Quinta Angustia de esta hermandad[9]. De sección romboidal, la plata se concentra en los tres casquetes extremos, de perfiles rectos con frentes repujados con motivos florales y pirindolas, así como en las aristas con sencillos listeles argénteos, completando así un modelo típico de las primeras décadas del siglo XVIII[10].

Pero si por algo es conocido este ajuar es por la presencia de las magníficas piezas argénteas que configuran la iconografía de la Soledad y que fueron ejecutadas por el platero cordobés más conocido de todos los tiempos, Damián de Castro y García Osorio (1716-1793)[11]. Un orfebre que

---

Triana: una obra del maestro ebanista sevillano Cristóbal de Yepes (1716-1717)". En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 658, pp. 878-886.

[7] García León, Gerardo. 2001. *El arte de la platería…,* op. cit., p. 194.

[8] García León, Gerardo. 1993. "La cruz de las Penas de San Vicente". *Laboratorio de Arte* 6: 327-341.

[9] Martín Ojeda, Marina y Gerardo García León, Gerardo. 2000. "Muy Ilustre y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo". En: *Misterios de Sevilla*, tomo IV, 141-143. Sevilla: Ediciones Tartessos.

[10] De hecho, es similar a otras cruces conservadas como la cruz sevillana conservada en la parroquia de Berlanga (Badajoz), obra de Juan Caballero de hacia 1730, la del Nazareno de Guadalcanal, la de Jesús Nazareno de Marchena o la de Jesús Nazareno de Cazalla de la Sierra, estas últimas también del siglo XVIII. AA.VV. 1987. *Gloria Nazarenorum. Orígenes de Nuestra Semana Santa*. Sevilla: Caja San Fernando, 16, 30, 44. Santos Márquez, Antonio Joaquín. 2008. *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz: Diputación de Badajoz, tomo II: 412.

[11] Sobre Damián de Castro se puede consultar: Hernández Perera, Jesús. 1952. "La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias". *Archivo Español de Arte* 98: 111-128; Valverde Madrid, José. 1964. "El platero Damián de Castro". *Boletín de la Academia de Córdoba* 64: 31-125; Ortiz Juárez, Dionisio 1973. *Catálogo de la Exposición de orfebrería Cordobesa*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 77; Sanz Serrano, María Jesús. 1976. "La orfebrería cordobesa de la catedral de Sevilla". En *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII).* Córdoba, 1976, 126; Ortiz Juárez, Dionisio. 1979. "Tres imágenes catedralicias de la Virgen hechas en plata". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 100: 147-152; Ortiz Juárez, Dionisio. 1980. Punzones de platería cordobesa. Córdoba: Diputación de Córdoba, 97, n. 107; Cruz Valdovinos, J. M. 1982. "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero don Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XLVIII: 340; Sánchez-Lafuente, Rafael. 1982. "Plata y platero s cordobeses en Málaga". *Boletín de Arte* 3: 185-186; Palomero Páramo, Jesús. 1985. "Platería de la Catedral de Sevilla". En *La Catedral de Sevilla,* 575. Sevilla: Ediciones Guadalquivir; Gutiérrez Alonso. 1993. "Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte". *Archivo Español de arte* 262: 153.; Nieto Cumplido, Manuel y Fernando Moreno Cuadro. 1993. *Eucharística Cordubensis*. Córdoba: Cajasur, 189-221; Valverde Candil, Mercedes y María José Rodríguez. 1994. *Platería Cordobesa*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba; Moreno Cuadro, Fernando. 2006. *Platería Cordobesa*. Córdoba: Cajasur.

estuvo muy ligado a la ciudad de Écija y que dejó verdaderas obras de arte, dignas de la mejor platería rococó de todos los tiempos. Su creatividad fue una de las más reconocidas en toda España, difundida a través de los plateros ambulantes en las ferias y también gracias a una clientela distinguida que reconocía su buen hacer, contribuyendo asimismo a la fama del centro cordobés.

Su carrera se inicia en 1736 cuando realiza su examen de maestría, desposándose luego con María Rafaela García Aguilar, nieta e hija de plateros, como fueron Alonso de Aguilar y Bernabé García de Reyes, y tras la muerte de este último en 1750, va a ser su sucesor en su taller y en el puesto más prestigioso de la platería en Córdoba, como era el de platero de su catedral. Comienza así una etapa de fecunda productividad al servicio del primer templo de la ciudad, materializada tanto en pequeños arreglos como en obras de envergadura. Entre estas últimas destacan la Virgen de la Candelaria (1757) y la imagen de San Rafael (1768), sin olvidar la monumental peana de la custodia de asiento de Enrique de Arfe (1764), una espectacular obra que evidencia su conocimiento de lo mejor que se estaba realizando en Europa en este momento. De hecho, en 1760 viajó a Madrid, con motivo de la proclamación del rey Carlos III, lo que lo puso en conocimiento de las novedades que éste traía desde Italia. Unos vínculos con la nobleza, que le llevaron a conseguir carta de hidalguía, impulsada al parecer por la designación de su colega Antonio de Santacruz como alcalde por el estado noble. Pero además de su presencia en la catedral y en la corte, también jugó un papel fundamental en la defensa de los intereses de la platería cordobesa, especialmente cuando fue hermano mayor del Colegio Congregación de San Eloy entre 1779-1780. En concreto, defendió el privilegio concedido por la Junta General de Comercio, Moneda y Minas en 1765 que eximía a los corredores cordobeses de platería a pagar por la visita y venta de las piezas que llevasen a las ferias. Política que favorecía la presencia de plata cordobesa en todos los mercados con precios muy competitivos, lo que provocó la protesta de otros plateros andaluces, especialmente de los malagueños, que apelaron a la Real Junta dicho privilegio, siendo Damián de Castro quien consiguió mantener dicha situación tan beneficiosa para los obradores de Córdoba.

Su larga carrera en activo, su numeroso taller y su clientela cada vez más distinguida que reclamaba su arte desde todos los puntos de España, hicieron que sus piezas fueran identitarias de la platería cordobesa del siglo XVIII, e incluso influyendo en otros centros artísticos. Ejemplo de lo expresado lo tenemos en catedrales como la de Málaga para la que realizó un juego entero de altar, del que queda su magnífica cruz procesional (1778-1779), o el trabajo que realizó para el cardenal Delgado y Venegas, tanto en Córdoba como en Sevilla, labrando piezas tan señeras como los cálices de oro para sus respectivas catedrales o la custodia procesional para la seo de Sigüenza que este mismo prelado donó en 1780. En las últimas décadas de su vida, en sus creaciones se advierten ya algunos elementos neoclásicos, como se puede evidenciar en el templete de la Rambla de 1781, donde abandona el estípite por la columna, aunque sin eliminar el aparato rico de la rocalla.

Pero centrándonos en su relación con la ciudad de Écija[12], esta tuvo lugar desde una época muy temprana, en la década de 1760, periodo en el que comienza a trabajar con el marqués de Peñaflor, Antonio Pérez de Barradas. La necesidad de este noble de evidenciar su destacada posición, le hicieron emular la magnificencia de la corte en Écija, promoviendo una serie de empresas artísticas para las que fueron llamados artífices destacados, como sucedió con nuestro protagonista. De hecho, la documentación epistolar y contable de estos años es numerosa sobre la relación de Damián de Castro con el marqués, ejecutando para él y su esposa varias piezas de joyería, juegos de plata, así como otros encargos que tenían como intención mostrar su munificencia y magnificencia con las iglesias y devociones locales. Y precisamente en una de estas cartas fechada en 1760, Damián de Castro comenta al marqués que para su vajilla quería emular la que había conocido en el palacio madrileño del cardenal Solís, ya que su gusto estaba "a la última moda". Una expresión que certifica la admiración que siente Castro por el arte promovido por Solís, el cual tuvo contactos con los más afamados artistas cortesanos y romanos, estos últimos conocidos en sus estancias en la capital italiana donde derrochaba grandes sumas de

[12] Para esta parte del trabajo es necesario volver a referir a los trabajos realizados por Gerardo García León en 2006, ver nota 2.

dinero en adquirir obras de arte, entre las que se encontraban piezas de platería del propio Luigi Valadier. Por lo tanto, de esta epístola deducimos que Castro conoció de primera mano la mejor creatividad del Rococó más avanzado, algo que además se evidencia en su obra.

Para dicho noble, en 1760 ejecutó en plata labrada la original urna del jueves santo para el convento de la Merced, hoy en el de Santo Domingo de Écija. Además, el marqués de Peñaflor también promovió el interesante rostrillo de plata y pedrería de la Virgen del Valle, por aquel entonces en los Jerónimos, el cual acabó en 1762 y que es hoy día una prueba del magistral dominio de Castro del arte de la joyería.

Una presencia en Écija y relación con el marqués de Peñaflor que le abrirá las puertas para trabajar en diferentes iglesias de la ciudad. Especialmente destacables fueron sus trabajos para la fábrica de la parroquia mayor de Santa Cruz, que verá renovado en estos años parte de su plan de altar para las ceremonias principales. En concreto, labra la cruz parroquial en 1761, un juego de atriles y sacras entre 1762 y 1763, y una bellísima pareja de portapaces en 1771.

Pero sin duda, el trabajo más sobresaliente de todos fue el de la Hermandad de la Soledad: la ráfaga, la media luna y la corona que ejecutó para la Virgen entre 1759 y 1768, y que Gerardo García León de manera acertada fechó hacia 1765 a la espera del documento que aclare dicha cuestión. Lo único que tenemos para refrendar su autoría son los punzones, tanto el de Castro como el del león y el de contrastía de Bartolomé de Gálvez y Aranda, el cual lo utilizó entre los años 1759 y 1768. Posiblemente por la vía del marquesado de Peñaflor o de alguna otra de las grandes familias que formaban parte de la hermandad, debió venir la llamada al platero cordobés para ejecutar este conjunto tan espectacular.

La aparición en la Virgen de la Soledad de una ráfaga no nos puede resultar extraña (Figura 3). Desde el siglo XVIII, las Dolorosas comenzaron a tener este atributo, bien por influencia de la orden servita quienes divulgaron la fórmula de la Inmaculada Asunta de los Dolores aparecida a los siete fundadores florentinos[13], bien por el desarrollo de esa visión contrarreformista de rodear de rayos a los santos. De hecho, durante el Barroco cambia la idea de la santidad y, como ya advirtiera Emile Male, la persona santa pasó de hacer milagros a ser un milagro en sí misma, levitando, mostrando luces sobrenaturales, y en definitiva dando esa apariencia diferente y celestial[14]. Un argumentario al que habría que añadir la idea del sol rodeando a la mujer apocalíptica que será igualmente fundamento de su aparición en la iconografía mariana.

La devoción a la Soledad, de María meditando cerca del monte Calvario por todo lo sufrido por su hijo en la Pasión, se prestaba a esta iconografía, pues ya en el siglo XVII, la más famosa de todas, la madrileña de la Victoria, la mostraba rodeando toda su talla, algo que luego se repetirá en imágenes tan señeras como la de José de Mora de Granada. Y Écija no fue una excepción, y para ello tenemos los ejemplos de otras Dolorosas con resplandores similares en esta época, como la de la Virgen de los Dolores de Santo Domingo, hoy de la Fe del Señor sin Soga, o la de los Dolores de Santiago, que aún mantiene la aureola de ráfaga rodeando su corona regia.

Sin embargo, será la Soledad, la que reproduzca la ráfaga completa más espectacular de cuantas se hicieron en el periodo rococó en España. El platero Damián de Castro, asumiendo la plasticidad y blandura de la rocalla, interpreta esta aureola de rayos rodeando a la imagen con un sentido totalmente espontáneo. Y ello se consigue gracias a la banda de ces arrocalladas que, de manera sinuosa y sin duda adquiriendo en parte su sentido asimétrico, va perfilando y formando el ocho que será característico en este momento. Los rayos igualmente forman la luz espectacular, aquí aún alternando entre el recto y el curvo, que, si bien es un arcaísmo, la solución dada por Castro es totalmente novedosa, pues al utilizar el biselado en todos los rayos no pierde ese sentido grandilocuente de la luz emanando de lo sagrado.

[13] Sánchez Rico, José, Antonio Bejarano y Jesús Romanov. 2017. *El arte de vestir a la Virgen*. Sevilla: Almuzara, 123.
[14] Mâle, Emile. 2001. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 151-154.

La influencia de la ráfaga fue inmediata, pues la patrona de la ciudad, la Virgen del Valle, recibió una similar en 1773. Incluso con posterioridad este diseño tendrá su repercusión en la que hizo Juan de Aguilar en 1799, aún en un tardío rococó, para la Virgen del Valle de Santaella (Córdoba)[15].

La media luna (Figura 4) igualmente fue un atributo que se hizo común en las Dolorosas de estos años que, como las imágenes letíficas, venía tomado de los atributos apocalípticos, añadiéndose además el simbolismo triunfalista de la superación del catolicismo sobre el turco. Vírgenes de dolor que tuvieron este atributo lo vemos en la Virgen del Socorro de Antequera y en la de los Dolores de Osuna, ambas con una imagen aún dieciochesca[16]. Lo cierto es que aquí reproduce un modelo propio del Barroco, que lo vemos también en la media luna novohispana de la Virgen de la Oliva de Salteras[17], donde igual que en este ejemplar se perfila el rostro humano en el cuarto creciente, aunque en este caso con su superficie cubierta de rocalla y con cartelas donde se reproducen las *Arma Christi*.

La corona (figura 5), atributo real mariano, es sin duda otro elemento muy original, sobre todo por su ráfaga, resuelta como si fuese un collar calado de rocallas de la que emanan, tanto hacia dentro como hacia fuera, rayos ondulantes, y que enmarca la corona imperial donde se impone la blandura del Rococó. Un tipo de corona que tuvo su repercusión en otros talleres andaluces, especialmente en Antequera, donde nos encontramos ejemplares parecidos en la antigua corona de la Virgen del Socorro de dicha ciudad, obra de Diego Ruiz González de 1781, o la de la Virgen de las Lágrimas de Campillos, igualmente antequerana de este mismo periodo y cuyo resplandor se resuelve también a modo de un collar con estrellas[18]. Un modelo que debió servir de fuente de inspiración en la corona de la Virgen de los Dolores del Cerro, que perteneció a una imagen letífica del Convento de los Reyes de Sevilla de finales de esta centuria[19].

Este conjunto se completó con las dos lámparas que enmarcaban su retablo (Figura 6), cuyo plato de concepto triangulado y recorrido por estrías que se funden y ondulan mostrándose plásticamente vivo, demuestran evidentemente un conocimiento de los diseños recogidos en la *Ouvre du Juste-Aurèle Meissonier*, que fue editado a partir de 1734, y donde nos encontramos un diseño de *lampe d'Eglesie* con el número 83 que parece ser la fuente de inspiración de Castro.

Finalmente, la obra de Damián de Castro para esta hermandad concluyó con el conjunto de ocho faroles que realizó para el paso del Santo Entierro, o al menos eso es lo que se piensa, aunque también se tienen algunas imágenes y referencias documentales que advierten que fueron utilizados para el paso de misterio de la Quinta Angustia de esta cofradía. La importancia de estos faroles octogonales que, si bien repiten una fórmula bastante habitual en este tipo de elementos de iluminación durante el Rococó, aquí la plata calada y animada por el cristal les hace ser especiales. Además, su diseño hoy día es bastante reconocible ya que fueron el modelo que inspiró a aquellos que fueron labrados para el paso procesional de Jesús del Gran Poder de Sevilla por el platero Rafael León Terga en 1908.

---

[15] Moyano Lamas. Pablo. 1988. *Santa María del Valle. Santaella (Córdoba).* Córdoba, 115-116.

[16] Santos Márquez, Antonio Joaquín. 2020. "Los históricos atributos de plata de Nuestra Madre y Señora de los Dolores de Osuna (siglos XVIII-XIX)". En *Estudios de platería: San Eloy 2020*. Murcia: Editum, 375-388; "La plata labrada de la Archicofradía del Socorro". En *La Archicofradía de la Virgen del Socorro de Antequera. Historia y patrimonio cultural*. Antequera: Estípite y Hermandad del Socorro. 2022, pp. 254-256.

[17] González Polvillo, Antonio. 2005. *La Virgen de la Oliva de Salteras. Historia, arte y devoción en los siglos XVI al XX*. Saltera: Ayuntamiento de Salteras, 236-237.

[18] Santos Márquez, Antonio Joaquín. 2022. "La plata labrada de la Archicofradía del Socorro", op. cit., 256-259.

[19] Santos Márquez, Antonio Joaquín. en prensa. "La plata y el oro en el ajuar de los Sagrados Titulares de la Hermandad del Cerro del Águila".

Imágenes

Fig. 1.
Cristóbal de Yepes (ebanistería) y Cristóbal Valenzuela Carpio (platero), urna del Santo Entierro, 1711-1740, Hermandad de la Soledad, Écija.

Fig. 2.
Cristóbal Valenzuela Carpio, detalle de un tondo con las Arma Christi (las monedas de Judas), 1738-1740, Hermandad de la Soledad, Écija.

Fig. 3.
Damián de Castro, ráfaga de la Virgen de la Soledad, hacia 1765, Hermandad de la Soledad, Écija.

Fig. 4.
Damián de Castro, media luna de la Virgen de la Soledad, hacia 1765, Hermandad de la Soledad, Écija.

Fig. 5.
Damián de Castro, corona de la Virgen de la Soledad, hacia 1765, Hermandad de la Soledad, Écija.

Fig. 6.
Damián de Castro, lámpara de la capilla de la Virgen de la Soledad, hacia 1765, Hermandad de la Soledad, Écija.

INDUMENTARIA Y PATRIMONIO TEXTIL DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD

CLOTHING AND TEXTILE HERITAGE OF THE BROTHERHOOD OF LA SOLEDAD

Ignacio Sánchez Rico
Licenciado en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Con este artículo pretendemos dar a conocer la historia y evolución de la forma de vestir a las imágenes de vírgenes dolorosas sevillanas, haciendo comparativas con la Virgen de la Soledad de Écija. Este estudio se inicia el siglo XVI, explicando y desarrollando el porqué de las vestimentas de las dolorosas a modo de viudas nobles, totalmente vestidas de negro, evolucionando con el tiempo en función de las modas introducidas por diversos artistas, culminando en la actualidad. De forma paralela, presentamos los cambios en cuanto a prendas usadas, así como la utilización de diversas joyas en el exorno de las imágenes.

PALABRAS CLAVE

Vírgenes dolorosas sevillanas, Écija (Sevilla), Edad contemporánea, Edad Moderna, Historia y evolución, Indumentaria mariana, Sevilla, Virgen de la Soledad, Vestimentas

ABSTRACT

With this article we intend to make known the history and evolution of the way of dressing the images of sevillian sorrowful virgins, making comparisons with the Virgin of Soledad of Écija. This study begins in the 16th century, explaining and developing the reason for the clothing of the sorrowful virgins as noble widows, completely dressed in black, evolving over time based on the fashions introduced by various artists, culminating in the present day. In parallel, we present the changes in terms of used clothing, as well as the use of various jewelry in the exterior of the images.

KEY WORDS

Sevillian sorrowful Virgins, Écija (Seville), Contemporary Age, Modern Age, History and evolution, Marian clothing, Seville, Virgin of la Soledad, Clothing

Introducción

Las imágenes de la Virgen constituyen uno de los más importantes capítulos del Arte Cristiano, provocando una rica iconografía que parte de dos tipos fundamentales de representación: la Virgen orante y la Virgen entronizada. En los evangelios no está muy bien descrito el personaje de la Virgen[1]. tenemos que esperar al siglo II, cuando surgen los evangelios apócrifos, que nos otorgan más datos, pero estos hablan más de sus cualidades morales que de su físico, a pesar del mito de que existen retratos pintados por San Lucas Evangelista, creencia que en la Edad Media estaba tan asumida, que incluso se le representaba pintando a María[2].

La aparición de la Virgen en el arte plástico tiene lugar en las catacumbas romanas, como en las de Priscila en el siglo III. En éstas se desarrollaban las dos modalidades iconográficas fundamentales mencionadas, pero realmente no había ningún rasgo formal que las diferenciara de un simple retrato de un personaje femenino. En la historia de la Iconografía Mariana es muy importante mencionar el Concilio de Éfeso, celebrado en el año 431, convocado por el emperador Teodorico II, para poner fin a las controversias acerca de la persona de Cristo y de la dignidad de María.

En lo que a la Virgen se refiere, el Concilio definió que es la verdadera Madre de Dios y como madre del mismo participa de su realeza, que también fue proclamada entonces. A partir de este momento se la representa como una reina, revestida según la moda cortesana del momento y tocada por una corona que identifica su realeza. La costumbre de ceñirle corona proviene desde muy antiguo, ya en pleno siglo XIII aparece el tema iconográfico de la coronación, aunque la definición dogmática de la realeza no se produce hasta 1954, cuando la instituye Pio XII. La corona la proclama reina del Paraíso y debía llevar las doce estrellas del *Apocalipsis* (XII, 1), estas hablan de las doce tribus de Israel y de los Apóstoles, con objeto de mostrar la maternidad de María sobre la Iglesia, constituida en Pentecostés[3]. De la misma fuente proceden la luna creciente[4] y la ráfaga, aunque este último elemento no se defina plenamente hasta el siglo XVIII, añadiendo a veces un cetro que no hace más que reforzar el concepto de realeza.

El vestir las imágenes religiosas es una costumbre que va más allá del nacimiento del cristianismo, ya en Grecia se ofrecía, cada cuatro años, una nueva túnica sagrada a la diosa Atenea. En los comienzos de la era cristiana, al no existir casi imágenes escultóricas, parece imposible que existiera el hábito de vestirlas. Las primeras noticias de revestimiento de imágenes las hallamos en el mundo bizantino, a partir del siglo X, pero aplicado sólo al campo de la pintura, pues se recubrían con planchas de plata los iconos pintados[5]. Esta técnica se aplicará en España en época gótica a imágenes de bulto, como la Virgen de la Vega patrona de Salamanca, o la Virgen de la Sede de la Catedral de Sevilla. Lo que realmente hacían era recamarlas de planchas de oro y plata, disponiendo suntuosos ropajes sobre los modelados de la talla original. Esto lo podemos considerar como un paso previo al uso de prendas de vestir en las imágenes.

En la documentación existente de los siglos XIV y XV, fundamentalmente inventarios, se nos habla de los ofrecimientos de indumentarias y joyas a la Virgen, siendo el manto la prenda más donada, estos se colocaban a las imágenes sobre sus espaldas quedando al descubierto la

[1] Episodio de la Encarnación (Lucas, 1, 26-28); Episodio de la Visitación (Lucas 1, 39-56); Cristo entre los Doctores (Lucas, 2, 41-52); y las Bodas de Caná (Juan, 2, 1-11).
[2] TRENS, M.: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona, 1946. Pp. 15-38.
[3] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "Iconografía e Iconología concepcionista". En *Boletín Calle Real, Castilleja de la Cuesta*, nº 56, diciembre 2002. Pp. 60-65.
[4] Tratadistas de arte como Pacheco y Alcázar prefieren el menguante, uno por que la luna no pierde la esfericidad, por tanto, es materialmente imposible que la Virgen ocupe ese espacio cóncavo inexistente, y otro por que no se puede colocar la luz en un espacio al que corresponde la sombra.
[5] TRENS, M.: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona, 1946. Pp. 640-649.

talla original al modo como hoy se pueden presentar la Virgen de Valme en Dos Hermanas. No será hasta finales del siglo XV cuando empiecen a aparecer en los inventarios las donaciones de túnicas para vestir por completo a las imágenes, pudiéndose hablar de tallas realmente sobrevestidas. Uno de los primeros testimonios del uso de una prenda civil para vestir una imagen de la Virgen se recoge en una visita episcopal a la parroquia de San Martín del Castañar, Salamanca, en 1499: «*e falló que abya en la dcha[iglesia] ttres altares […] yten visitó el altar de mano derecha en qual estaba una retablo viejo q tiene una Ymagen de nuestra senora de bulto con un brial de pano negro*»[6]. En la diócesis de Sevilla cuando se restauró en 1965 la imagen gótica de la Virgen de Gracia, Patrona de Carmona, apareció una camisa mudéjar que envolvía a modo de ropa interior la talla original, mutilada para ser vestida probablemente a finales del siglo XV, época a la que corresponde el niño que porta entre sus manos.

Obviando el caso excepcional de la patrona de Sevilla y su archidiócesis, la Virgen de los Reyes, imagen sedente en actitud de majestad, concebida desde su origen, a mediados del siglo XIII, como un maniquí articulado para ser vestido. El origen de este tipo de imágenes, hechas ex profeso para revestirse, resulta todavía muy confuso. Son muchas las evidencias que cuestionan el nacimiento de este tipo de obras en el barroco[7], como se había señalado durante mucho tiempo. Hoy se ha adelantado su ejecución a la segunda mitad del siglo XVI, gracias en parte, a la costumbre de sobrevestir tallas antiguas en la época de los Austrias mayores, en un afán de modernizarlas, como es el caso la Virgen del Valle patrona de Écija, arraigando esta costumbre de tal forma que empezaron a realizarse imágenes de candelero, convirtiéndose en algo común en la España del último tercio del XVI.

Volviendo al asunto de la patrona de Sevilla, regalo de San Luis rey de Francia a su primo el rey Fernando III el Santo, ya que se atribuye a la escuela de Chartres[8]. Presenta un mecanismo que le permitiría algún tipo de movimiento, como la bendición de los fieles, estando envuelta su devoción por toda una aureola de leyendas sobre su origen divino[9]. Es el único testimonio de la existencia de imágenes de vestir en los últimos siglos de la Edad Media, esto no debe interpretarse como un hecho aislado, sino como la necesidad de replantearse el origen de este tipo de imágenes. De esta época son también las vírgenes pertenecientes al ciclo fernandino, muchas de ellas concebidas para ser vestidas, por imitar el primigenio Icono[10], pero como ya hemos dicho, suponen una excepcionalidad dentro del panorama artístico español y sevillano.

Una pregunta que nos hacemos es cómo estarían vestidas estas imágenes. Desde luego, su atuendo se identificaría con la moda de las damas de la nobleza castellana de la época, como se observa en antiguos retratos de la clase dirigente y es que, desde un primer momento, las imágenes marianas se van a identificar en su atuendo con el de la realeza, y la evolución de sus vestimentas está íntimamente ligada a la evolución de la moda cortesana[11], que llegará a su máximo desarrollo con la eclosión del barroco, añadiendo nuevos aditamentos metálicos y textiles. Las imágenes se adornan con suntuosos lazos, joyas y aderezos que se disponen especialmente sobre las sayas, pero también sobre los mantos, tocas y sobre tocas. Estas nuevas piezas se rematan con amplias blondas de encaje, de oro o de plata, que se vuelven en ocasiones al exterior, sentando las líneas de lo que a partir de 1700 se materializará en forma de ráfaga de orfebrería. Este estilo cristalizará definitivamente en el siglo XVIII con la expansión de la costumbre de enjoyar y ornamentar con rostrillos, pectorales, e infinidad de joyas las imágenes de la Virgen.

---

[6] APSmtn. Fábrica de 1499, Santa Visita, f.1. Recogido en CEA GUTIÉRREZ, Antonio. *Religiosidad Popular Imágenes Vestideras*. Zamora: Heraldo de Zamora, 1992, pp. 39.

[7] PRIETO PRIETO, Javier: "Las primeras vírgenes vestideras". En el *Boletín: Decima Estación*, marzo 2014.

[8] HERNÁNDEZ DÍAZ José: *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y su archidiócesis*. Sevilla, 1947.

[9] GÁMEZ MARTÍN, José: "La reina de las imágenes de Nuestra Señora de los Reyes y Felipe V, devoción mariana en el lustro real (1729-33)". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº595, agosto de 2008. Pp. 758-765.

[10] RODRÍGUEZ NAVARRO, Antonio: 1899-1999, C Aniversario de la salida procesional de María Santísima de los Dolores (I). *Boletín Informativo de la Hermandad de la Calle Real de Castilleja de la Cuesta*, nº 44, marzo, 1999. P. 34.

[11] BERNIS, Carmen: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen". En *Archivo español de arte*, nº170, tomo 43.

Lo que está claro, es que a mediados del siglo XVI la existencia de imágenes vestidas era una realidad necesitada de regulación, de hecho, conocemos la publicación de unas directrices muy tempranas de 1530 del arzobispo de Santiago de Compostela y futuro Cardenal Primado de Toledo don Juan Pardo de Tavera, sobre la forma de vestir las imágenes, en las que advertía "*que se preferían las tallas de bulto a las vestideras y que en tal caso debían aparecer arregladas de forma decente y honesta*". El historiador Javier Prieto[12] ha estudiado este tema demostrando el interés de los obispados por el asunto, prueba de ello son los numerosos sínodos[13], que, en aplicación del Concilio de Trento, legislan sobre el decoro y mesura en el atavío de imágenes. Así las Constituciones Sinodales de la Archidiócesis de Granada de 1573 promueven la sustitución de las populares imágenes sobrevestidas por obras de talla, doradas y policromadas[14]. En la misma línea, el sínodo de 1604 convocado por Cardenal Niño de Guevara, señalaría que en la Archidiócesis de Sevilla «*no se adornen con camas ni vestidos que hayan servido a usos profanos, ni tampoco se adornen con los dichos vestidos Imágenes algunas*», sino que «*se aderecen con sus propias vestiduras, hechas decentemente para aquel efecto*[15]».

La devoción de La Dolorosa en la diócesis hispalense

La devoción a la Dolorosa eclosionó definitivamente en Colonia y Brujas en el siglo XV con la creación de la festividad de los Dolores y con la fundación de la primera cofradía de los Siete Dolores. Por tanto, será la pintura flamenca del siglo XV quien ofrezca los primeros ejemplos de la iconografía de los dolores de la Virgen. En ellas se representa en a la Madre de Dios con ropas negras, quizás por influencia del hábito de la italiana orden Servita, ya que hasta este momento las representaciones de la dolorosa se limitaban a la deesis bizantina, que no deja de ser una abstracción del Calvario. Aunque esta simbología no nace en el siglo XV, pues el medievalista francés, especialista en estudios sobre el color, Michel Pastoureau, sostiene que la representación de la Virgen con ropas negras por la muerte de Cristo era común ya en el arte paleocristiano[16].

Fray Antonio de Ares en 1640[17] fue uno de los muchos que opinaban que había que relegar el manto azul y el vestido rojo en la representación de los dolores, explicando que las mujeres hebreas cuando enviudaban tornaban esas ropas de colores alegres por otras lúgubres. No le faltaba razón, ya que María aparte de reina, de madre sufriente por la muerte del redentor, era a nivel histórico y temporal, la viuda de San José, pero también de Dios que ha muerto en el Hijo y María es la esposa mística de Dios[18]. Y en un lenguaje tan estereotipado, a base de destellos expresivos, como resulta el del arte sagrado, esta condición debía quedar reflejada,

---

[12] PRIETO PRIETO, Javier: "Las primeras vírgenes vestideras". En el *Boletín: Decima Estación*, marzo 2014.
[13] SUÁREZ QUEVEDO, Diego. "De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales pos tridentinas del arzobispado de Toledo*". Anales de Historia del Arte*. Nº 8 (1998), pp. 257-290.
[14] "*En relación con el tema de las imágenes sacras, son puntos referenciales en el medio hispano posterior a Trento, los datos de las constituciones sinodales, de 1573, de la sede granadina, promulgadas por el arzobispo don Pedro Guerrero, asistente al propio concilio tridentino, que, a pesar de la popularidad en Andalucía de las imágenes de vestir, aconsejaba que las esculturas fueran de talla, doradas y policromadas, para así cumplir con lo ordenado por el citado concilio, en el sentido de no utilizar vestimentas con adornos provocativos en las representaciones escultóricas de Cristo, la Virgen y los santos* ".SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales pos tridentinas del arzobispado de Toledo". *Anales de Historia del Arte*. nº 8, 1998. Pp. 257-290.
[15] Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla, en la Sínodo que celebró en su Catedral año de 1604; y mandadas imprimir por el Deán y Cabildo, Canónigos in Sacris, Sede vacante, en Sevilla, año de 1609, Reimpresión, Sevilla, 1804, t. II, Libro Tercero, caps. 4 y 5.
[16] PRIETO PRIETO, Javier: *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria.* Madrid. Septiembre 2013.
[17] ARES, Antonio F.: *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid*. Madrid, 1640.
[18] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "De iconología, la Dolorosa como Reina y Madre de Cristo en la Semana Santa de antaño". *Tabor y Calvario*, 22. Sevilla, 1994. P.p. 52-55.

de una parte, por el uso color oscuro como símbolo de luto, y por otro por el empleo de un tipo de prendas concreto.

El inicio de esta devoción a la dolorosa también está unida a la práctica del Vía-Crucis. Su origen se encuentra en Jerusalén, donde los primeros cristianos comenzaron a recordar la Pasión del Señor, mediante pasos o estaciones de la llamada "*Vía Sacra*" o "*Vía Dolorosa*", incluso existe la tradición que la santísima Virgen fue la iniciadora de esta devoción, al recorrer con frecuencia el Camino del Calvario seguido por su Hijo[19]. Los Franciscanos fomentan y dan gran impulso en Europa al Vía Crucis, difundido en Andalucía por el Beato Álvaro de Córdoba, al volver de tierra Santa en 1420[20]. Con respecto a Sevilla, tuvo su principal promotor en la figura del primer marqués de Tarifa, D. Fadrique Enríquez de Rivera, que después de un viaje a Jerusalén en 1520, obtiene las licencias para dar devoción en esta ciudad al Santo Vía Crucis que hacía estación al humilladero de la Cruz del Campo. Desde este mismo momento comienzan a generalizarse la práctica de estos piadosos Vía Crucis por la ciudad y en todos ellos será frecuente el acompañamiento de la Virgen Dolorosa tras la imagen de Cristo.

En este ambiente surgen las primeras hermandades en España que dan culto a la Dolorosa. Primero adscritas a las de la Vera Cruz, como cofradías más antiguas, pero luego, en la primera mitad del siglo XVI, con el título de Soledad. En aquella época se conocen en España dos cofradías con este título: la Cofradía de Nuestra Señora de la Quinta Angustia y Soledad de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valladolid (Cofradía de las Angustias) y la Cofradía del Traspaso y Soledad de Nuestra Señora de la ciudad de Sevilla (Hermandad de la Soledad de San Lorenzo).

En la década de los sesenta del siglo XVI, aumenta la propagación de las cofradías de la Soledad muy especialmente en el entorno de Sevilla, donde las reglas y la estética de la hermandad hispalense marcan un auténtico modelo para las cofradías soleanas, de hecho, la Soledad de Écija cuenta con reglas de 1573. En 1555, fecha de la aprobación de sus primeras reglas, ya existía una imagen de la Soledad en Sevilla que participaba en la procesión del Viernes Santo. Por las mismas fechas se encontraba al culto otra imagen de la Soledad en la localidad de Alcalá del Río, pues en las mandas testamentarias de 1556 del sacerdote Bartolomé Ximénez, se dispone que los viernes de cada mes le digan una misa "*a la efigie de Ntra. Sra. de la Soledad*".

Según las disposiciones del Concilio de Trento celebrado en 1545, las imágenes debían contenerse dentro de los límites precisos entre la afectividad y las distancias derivadas de su rango, ya que la Virgen en tanto que Hija del Padre, Esposa del Espíritu y Madre del Verbo Encarnado, participa de la realeza del Hijo, tal y como se indica en el *Libro de los Jueces* (VIII, 22), invocada desde antiguo en la *Salve Regina*, o en los "*Regina"* de la *Letanía Lauretana*[21].

Por tanto, no parece extraño que la Sevilla del siglo XVI y XVII represente a nuestra señora como reina contrita, enlutada. La realeza de la Virgen no solo debía reducirse al vestido y la corona, sino que se debía manifestar en el aire grave y solemne del cuerpo, en la majestad de su aplomo, el reposo de sus movimientos y en el porte aristocrático. Ni el desbordamiento expresivo, ni lo vulgar y plebeyo cabía en ellas, ya que no era algo propio de la nobleza. Eso explica que nuestras Vírgenes del XVI y XVII, plasmen un llanto mudo, sin aspavientos, ni muecas y el dolor se exprese con la humedad de los ojos, el enrojecimiento de los parpados, las lividezes del rostro, los frunces de ceños. En consecuencia, las lágrimas y las toallas se convierten en toques expresionistas que nos comunican la aflicción, el desconsuelo y un vacío interior más sugerido que explicito, siempre diametralmente opuesto al dramatismo y a las actitudes declamatorias de otras escuelas[22].

---

[19] MARTÍN DE LA TORRE, Antonio: "Vía Crucis a la Cruz del Campo". *Archivo Hispalense*, nº 52, 1959.

[20] GONZÁLEZ GÓMEZ, J. Miguel: La Dolorosa, Iconografía de la Virgen en Sevilla. *El Poder de las Imágenes*, Sevilla, 2000. P.p. 91

[21] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "De iconología, la Dolorosa como Reina y Madre de Cristo en la Semana Santa de antaño". *Tabor y Calvario*, 22. Sevilla, 1994. P.p. 52-55.

[22] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "De iconología, la Dolorosa como Reina y Madre de Cristo en la Semana

Es curioso, que a pesar de haber transcurrido casi dos siglos desde la aparición de las dolorosas de candelero, la imagen dieciochesca de Nuestra Señora de la Soledad de Écija, se mueve dentro de estos parámetros estilísticos anteriormente descritos. Tanto fue el peso de la tradición en la escuela sevillana, que hizo que se moviera dentro de unos parámetros muy ajustados para representar el dolor, donde la contención, el aplomo y lo aristocrático están muy presentes.

Las primeras imágenes para vestir de la Dolorosa surgen a partir del movimiento de la Contrarreforma que tiene en el Concilio de Trento 1545 su máxima expresión. Convencionalmente se ha admitido, en el contexto de una narración cuya génesis mezcla la historia con el mito, que el primer simulacro de imagen dolorosa para vestir fue la Soledad del convento de la Victoria de Madrid. Esta fue tallada por Gaspar de Becerra en 1565 por encargo de la reina Isabel de Valois, encargándose de ataviarla con sus propias vestimentas de viuda, su camarera mayor, la Condesa viuda de Ureña. Hoy en día hay numerosos estudios y documentos que cuestionan esta aseveración escrita por Fray Antonio Ares en 1640[23]. Entre ellos destacan los estudios de Manuel Arias Martínez sobre la Soledad de la Victoria[24], los artículos del Zamorano Javier Prieto[25], o yo mismo en el libro el arte de vestir a la Virgen. Todos ponen de manifiesto cómo será en pleno siglo XVII cuando se construye el mito sobre el origen legendario de la imagen, en el contexto de un largo litigio con la cofradía de la Soledad que reclama la propiedad de la misma. La interpretación del relato de Ares como una reconstrucción posterior no supone devaluar por completo la historia, pero si pone en cuestión que la reina Isabel de Valois introdujera la devoción a la Soledad de María y que la de la Victoria inaugurase la costumbre de representar a la Virgen con ropas de luto. Lo que sí está claro es que será el favor real y la promoción de su devoción, lo que propiciará su conversión en el icono de referencia de esta iconografía, aunque todo ello ocurrirá ya bien entrado el siglo XVII.

Existen datos coetáneos de otras imágenes de la misma tipología que obligan a replantearse esta primacía, por ejemplo, en 1568 el escultor Gaspar del Águila talla una Virgen de la Soledad vestidera para la cofradía homónima de Marchena[26], vinculada a la Soledad de Sevilla y no a la del Convento de Frailes Mínimos de Madrid. Esto pone de manifiesto que las imágenes de vestir de la virgen dolorosa eran una iconografía común en la religiosidad popular de mediados del XVI, y desde luego con anterioridad a 1565 existen una quincena de hermandades en el antiguo reino de Sevilla[27] que tienen un culto asentado a la advocación de la Soledad siguiendo el modelo de la de la capital hispalense.

También podemos aportar pruebas documentales de la diócesis Hispalense más antiguas que las de la Soledad de la Victoria, como las que aparecen reflejadas en las reglas de 1549 de la cofradía sevillana de la Concepción de Regina, en estas en el capítulo 27, al informar sobre el cortejo penitencial dice así: "*de este modo prosigue la procesión hasta lo último donde vaya la imagen de Nuestra Señora, vestida de negro… y cubierta con un manto azul y con un lienzo blanco en las manos…*" Por dicha descripción las dolorosas sevillanas desde mitad del siglo XVI, visten con un atuendo negro y severo, de luto o dolor, donde aparece María con el sudario entre las manos o bien con una mano sobre el pecho y la otra con la corona de espinas[28], vestimenta

Santa de antaño". *Tabor y Calvario*, 22. Sevilla, 1994. P.p. 52-55.

[23] ARES, Antonio F.: *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid*. Madrid, 1640.

[24] ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: "*La copia más sagrada" la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid*. Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, ISSN 1132-0788, Nº. 46, 2011, págs. 33-56.

[25] PRIETO PRIETO, Javier: *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria.* Madrid. Septiembre 2013.

[26] JAPÓN CAÑIZARES, Ramón. "Nueva luz en el origen de la Hermandad de la Soledad". *Boletín de las Cofradías de Sevilla.* Nº 653, julio 2013, pp.546-555.

[27] JAPÓN CAÑIZARES, Ramón. "Las hermandades de la Soledad en el antiguo reino de Sevilla (I)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Nº 609, noviembre 2009, pp.546-555.

[28] GARCÍA DE LA CONCHA, Federico: "La devoción a la dolorosa en Sevilla". *ABC de Sevilla*, 22 de marzo de 1988

que desde el siglo XV tenía enorme difusión, como lo demuestran el gran número de tablillas pintadas, más o manos fieles al original, casi todas procedentes de Flandes y que alcanzaron gran difusión en España.

Otra prueba importante la otorga el hallazgo de las antiguas reglas de la Soledad de San Lorenzo, aprobadas entre 1555 y 1557, encontradas en los fondos de la Villanova University de Filadelfia[29], y cuyo modelo siguen fielmente las de Utrera de 1560, y las de Marchena de 1567[30]. Estas son muy interesantes a la hora de poner en cuestión la primacía de la Soledad Madrileña, ya que las páginas iluminadas de la regla sevillana y de la de Marchena, representan a la Virgen sentada sola al pie de la Cruz con sudario e Inri y los clavos a sus pies, con el sudario ensangrentado en su regazo, sosteniendo la corona de espinas con la mano derecha. Pero lo más interesante es su indumentaria, vestida de negro con toca blanca en el rostro y cubierta por un manto negro. Es decir. la moda del luto borgoñón, impuesta por las pinturas flamencas que llegaron pronto a los reinos españoles de la mano de reyes y nobles y que más tarde adoptarán los Austrias para las vestimentas de las viudas de la corte a partir del siglo XVI.

El luto de corte de los austrias: breve descripción del atuendo

El estilo de la indumentaria del XVI, hunde sus raíces en el protocolo de la corte borgoñona y cuenta con innumerables representaciones en la pintura y escultura del siglo XV y XVI, y se caracterizaba por la toca de papos blanca[31] y una fina toca blanca que se disponía hasta los hombros, cubriéndose la figura con un amplio manto negro. El problema surge al definir en qué consistían esas prendas, y es de nuevo Fray Antonio Ares quien genera la confusión, al identificar las prendas primitivas con las que lucía la imagen de la Soledad de la Victoria en 1640, casi un siglo después de su ejecución.

Las prendas de luto estaban sujetas a las modas y así se observa al analizar la pintura civil de la época. Según avanza el siglo XVI y más aún en el XVII, los retratos de las viudas nobles o dueñas presentan variaciones en la prenda más característica de su ajuar: las tocas. Su aspecto cambió con el tiempo, así en los retratos de mediados del siglo XVI la toca cubre el cuello y el inicio del busto, mientras que ya a partir de 1600 la toca se alarga hasta pasada la cintura. Será en la regencia de Mariana de Austria, cuando las grandes tocas blancas alcancen su máximo apogeo, llegando a cubrir casi la totalidad del cuerpo tal y como reflejan los retratos de la reina viuda. Época en la que este modelo se estabiliza, recogiéndolo el modo de vestir de la Soledad de la Victoria, que pronto se entrelazará con la iconografía de la Soledad y la Dolorosa, configurando una imagen y modelo que se mantendrá en gran parte del imperio español casi inalterado hasta avanzado el siglo XVIII.

Si observamos grabados y pinturas de la época, el traje de las viudas nobles parece muy sencillo. Un largo manto y un vestido negro, este último parcialmente cubierto con tocas blancas que descienden de la cabeza. Sin embargo, este traje estaba compuesto por casi una decena de prendas, muchas de ellas quedaban cubiertas, prendas que describe perfectamente Eduardo Fernández Merino en su libro la Virgen de Luto.

Por un lado, se componía de una serie de prendas interiores. Estas consistían: en una "*camisa*" blanca de lino u algodón, sobre la misma se colocaban tres o cuatro "*enaguas*" con

[29] http://digital.library.villanova.edu/item/vudl:64020: Regula de la cofradía del traspaso y soldad de Nxa senore de esta cid. De Sevilla. Manuale de Ceremonia.

[30] JAPÓN CAÑIZARES, Ramón. "Nueva luz en el origen de la Hermandad de la Soledad". *Boletín de las Cofradías de Sevilla.* Nº 653, julio 2013, pp.546-555.

[31] Entre 1530 y 1540 aparece en España un peinado femenino consistente en dos moños recogidos a ambos lados del rostro cubriendo las orejas, este peinado se conoce con el nombre de "bufos" o "papos", Tal moda hizo que las cofias que llevaban las viudas se trasformaran para crear espacio suficiente para alojar los moños o papos surgiendo la toca o cofia "de papos", convirtiéndose en el tocado más característico de finales del XVI.

volantes, realizadas con tejidos similares a los de la camisa. A continuación, se disponía el "*verdugado*", este consistía en una falda a la que se cosían aros rígidos denominados "*verdugos*" que proporcionan al vestido una silueta cónica, y por último sobre este se disponía una prenda interior a modo de falda denominada "*manteo*". Las prendas externas eran las siguientes: el "*monjil*" o vestido propiamente dicho realizado en sarga o en tela de paño, que no está relacionado a pesar de su nombre con las prendas de las monjas. El monjil aparece en el siglo XV, convirtiéndose hacia 1450 en distintivo de las viudas de buena reputación que lo usaban en negro, en el siglo XVI se definen sus dos tipologías más características: el redondo y el tranzado. El redondo es una túnica de mangas amplias ceñidas en el puño, adquiriendo en el XVI su forma acampanada por la acción de las prendas interiores. El tranzado debía su nombre al estar cortado en dos piezas, cuerpo y falda, o más propiamente "*jubón*" y "*basquiña*". El cuerpo terminaba por delante en pico y solía tener doble manga, una interior ajustada y una exterior perdida con una función más bien decorativa. La falda o basquiña solía llevar una larga cola que en las viudas tenían señal de duelo y tristeza.

El uso de las tocas para cubrir la cabeza femenina ya fuese por pudor o respeto, está presente en todas las culturas antiguas del Mediterráneo. Ya en Grecia y Roma las casadas se cubrían con mantos sin esconder la cabellera. Las tocas que rodean el rostro y cubren totalmente cuello se adoptan en Europa por influencia mahometana y hebrea. En el siglo XIII, la convivencia de judíos, cristianos y musulmanes, propicia un intercambio cultural de los atuendos haciéndose común en la segunda mitad del XIV el uso de la tocas en las viudas y las monjas. Estas tocas de color blanco habitualmente se hacían de tejidos finos como el algodón, el lienzo, el lino, etc. Lo común era usar dos tocas, la primera corta y ajustada a la cabeza o sobre los hombros, envolviendo los brazos hasta los puños que se ajustaban con lazadas negras. La segunda toca más amplia rodeaba la cabeza se prendía bajo la barbilla y desde allí caía sobre el vestido, en un principio no llegaba a cubrir la cintura, pero el largo fue aumentándose a finales del XVI hasta llegar a las tocas largas que populariza la Soledad de la Victoria en el XVII, llegando incluso a mediados de este siglo a recogerse en la cintura, la longitud de la toca variaba cuanto mayor fuera la dignidad de la dama.

La última prenda que lucían las viudas encima de las anteriores era el manto, relacionado también en su origen con las tradiciones musulmanas y hebreas, y adoptado por las cristianas en el siglo XVI, viéndose como signo de buenas costumbres que las damas se cubrieran con él. Las viudas usaban gruesos mantos sin ornamentar acordes con el resto de sus ropas, era corriente que las señoras los llevaran prendidos en las espaldas, a la altura de los hombros, formando un característico pliegue. Esta sujeción permitía que disminuyese el largo del manto evitando que arrastrase por el suelo y que la dama se destocara, dejando reposar el manto sobre los hombros. Este vestigio se conserva en las imágenes de la Virgen de Antequera, conocido como el pliegue antequerano, pero también lo hemos visto en otras representaciones marianas, como en la Virgen de los Reyes de Sevilla.

Como aditamento, estas imágenes solían lucir una diadema que provenía del nimbo, la aureola, o el resplandor, presente ya en las catacumbas paleocristianas como símbolo de su poder espiritual y su dignidad. Sin este aditamento, la imagen luciendo el luto castellano podía pasar por una simple dama viuda de la época. En su origen era un disco colocado en la nuca compuesto por rayos flamígeros y rectos rematados estos últimos por doce estrellas como símbolo de la visión profética del Apocalipsis. En Sevilla, desde un primer momento, estas diademas serán sustituidas por coronas de tipo imperial, que normalmente incorporan una ráfaga y suelen llevar la media luna a sus pies, apartándose del modelo inicial castellano.

La Dolorosa sevillana en el siglo xvii

El 15 de marzo de 1592, Juan Torres dona a la hermandad de Montesión de Sevilla una imagen mariana de su propiedad, y se compromete a hacer todo el ajuar que necesite de manera

gratuita, ya que él mismo es sastre[32]. Ésta podría ser la actual imagen de la Virgen del Rosario, que algunos la datan de mediados del XVI, porque el documento indica que ya existía y que era imagen de vestir, como también lo eran las soledades de San Lorenzo, de Alcalá del Río, de Marchena o de Niebla, las dos últimas obras de Gaspar del Águila en la década de los sesenta del siglo XVI.

Coincidiendo con la llegada de la imagen, entre los años 1592 y 1595, la hermandad de Montesión comienza a realizar el paso, así como sus vestimentas: "*unas andas de plata con treinta y seis cañones, varas y chapiteles y todo lo demás de ellas plateado*"[33], así mismo se concierta la realización de "*un manto muy bueno*"[34]. Estos datos nos confirman la realización del primer palio documentado de la ciudad, que sirve para cubrir a una dolorosa, desbancado en antigüedad al de la Soledad, pero lo más importante que extraemos de estas líneas, es la preocupación por el atuendo de la imagen. Es curiosa esta preocupación por hacer un vestuario propio para la Virgen, que se adelanta a las leyes sinodales que en 1604 promulga el Cardenal Niño de Guevara[35].

Pocos años después, un escueto dibujo a tinta y aguada de un paso de palio liso de cuatro varales de la Hermandad del Silencio, datado entre 1611 y 1619[36], nos muestra por primera vez de manera fidedigna como se vestían las imágenes sevillanas a comienzos del siglo XVII. Esta se corresponde totalmente con el modelo del luto de dueñas de la corte Habsburgo de tocas largas lisas sin ningún tipo de ornamentación. El caso que nos ocupa presenta algunas innovaciones con respecto al modelo de la corte, al mostrar la imagen un acusado frontalismo, portando la Virgen corona en vez de diadema, sudario con la corona de espinas sujeta entre las manos, que son oferentes[37] en vez de orantes y la media luna a los pies, diferencias que se mantienen en la mayoría de las representaciones sevillanas de la dolorosa en el siglo XVII.

Existe un óleo de la misma Dolorosa, realizado poco después, en el que se ha incorporado una novedad, que son dos estrechas cintas negras a modo de estola que discurren paralelas sobre las tocas blancas. Esta es una pieza que realmente ciñe y sujeta el tocado a la frente, se anuda en la nuca y luego se deja caer por delante como elemento decorativo[38].

Con posterioridad a 1685[39], se le añaden al libro de Reglas de 1566 de la hermandad de la O, dos valiosas vitelas coloreadas, una del Nazareno y otra de la Dolorosa bajo palio[40]. El interés de esta ilustración es que nos muestra como se ha fosilizado el modelo de vestimenta de los Austrias, pero hay tres elementos novedosos: primero, la presencia de la toca de papos característica del siglo XVI, que pervive en numerosas imágenes de Gloria pero no tan frecuentemente en las dolorosas; segundo, el plisado del sudario o toallas que sujeta con las manos y que en otros lugares como Antequera pervivieron hasta finales del XIX, recogidos de forma abullonada con lazos y que a día de hoy conserva la Virgen del Socorro[41], prenda que también

[32] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante A.G.A.S.), Sección III (Justicia)-Serie Hermandades, legajo 13. "*Libro de Actas, Cuentas e Inventarios de la Hermandad de Montesión*", folio 25 vuelto.
[33] Ibídem, folio 36 recto.
[34] Ibídem, folio 37 recto.
[35] "*Otrosí mandamos que las imágenes de Nuestra Señora o de otras santas que se hubieran de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras, hechas decentemente para aquel efecto; y cuando no las tuvieren propias, los sacristanes las vistan con toda honestidad; en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos ni arandeles, ni con hábito indecente*".
[36] TURMO, Isabel: *Contrato del bordado de un palio con la Hermandad del Silencio por Juan de Arentas*, 1619. Sevilla, 1955.
[37] Es decir, con las manos separadas y abiertas tan propias de las imágenes de vestir sevillanas salvo excepciones.
[38] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012.
[39] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán*. Sevilla, 1992, 2ª edición, pp. 74 y 126-27.
[40] GONZÁLES GARCÍA, F. Javier: "El paso de palio de María Santísima de la O: Historia y evolución desde su fundación hasta nuestros días". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 580, junio 2007. Pp. 495-500.
[41] Estos recogidos de las toallas con lazos que vemos en antiguas representaciones de la antequerana Virgen del Socorro se recuperan en 1987 por don Luis Becerra en la exposición: *Gloria Nazarenorum,* celebrada en la caja de ahorros San Fernando, cuando se mostraron enseres de esta hermandad.

aparece en antiguos lienzos dieciochescos de la Soledad de Écija; por último, otro elemento nuevo que nos enlaza con la posterior estética dieciochesca, es la Aureola que envuelve la cabeza de la Dolorosa partiendo de sus hombros, que es el primer atisbo de lo que luego serán las prototípicas ráfagas corpóreas sevillanas que veremos en las imágenes marianas del siglo XVIII.

El atuendo de La Dolorosa en el siglo xviii

Existe una primera etapa de estancamiento que coincide con los reinados de Felipe V y Fernando VI, en la que los atuendos permanecen inalterables, es decir, mantos negros y largas tocas blancas que cubren por completo el lúgubre vestido Monjil, que aún conserva su silueta cónica. Las únicas innovaciones se reducen al campo ornamental, debido en gran parte a la influencia de la sofisticada moda francesa, importada por los Borbones, que hace que se incorporen tejidos cada vez más ricos y gran cantidad de adornos[42]. Así, los bajos de las tocas y las cofias aparecerán guarnecidas con delicadas puntillas de Flandes, a los mantos se les añaden puntas de encaje de oro y plata, flecos y agremanes, e incluso elementos metálicos aplicados a los tejidos como estrellas de plata o símbolos pasionistas[43], para más tarde incorporar delicados bordados a modo de grecas en el contorno de los mismos y en los bajos de los vestidos en clara correspondencia con el enriquecimiento ornamental del periodo final del barroco.

Estos adornos sería impensable encontrarlos en los atavíos de las viudas durante el reinado de los Austrias, pero con el cambio dinástico, que abole esta costumbre, se produce un gradual olvido de su significado, y las ropas de luto adaptadas a las imágenes alcanzan un carácter propio, respetando tan sólo el uso de los colores blanco y negro al que incorporan la plata y el oro de los adornos. Así perdida la tradición del luto, el vestido monjil comienza a llamarse "saya", Siguiendo con esta confusión los gruesos tejidos de paño del luto primitivo dan paso a otros más ornamentales como el terciopelo, muy apto para el bordado. Los bajos de las negras sayas que en principio solían verse bajo las tocas es lo primero que empieza a decorarse con pasamanería o encajes y más tarde con bordados. Por otro lado, se opta por economizar en el tejido y se empieza a elaborar una especie de delantal trapezoidal que cubre desde el cuello hasta los pies acompañado de unas mangas estrechas independientes lo que facilita la colocación y abarata su coste[44].

También ocurre que las tocas blancas a veces son tan largas que dan la impresión de ser en realidad sayas blancas y de ahí que empiecen a decorarse. En un primer momento se introducen en su confección telas plisadas en zigzag, para posteriormente decorarse con puntillas, entredoses de fino encaje, bordados de hilo e incluso de oro. Para facilitar su colocación su forma evoluciona igual que la de la saya, convirtiéndose en una versión acortada de las mismas, añadiéndole incluso manguitos[45]. Esta nueva configuración de la prenda, cuyo origen y función se ignora al perderse la memoria del antiguo habito de viuda, llegan a identificarse con el "*roquete*" el "*alba*" o el "*sobrepelliz*", aunque se trata de una mera confusión formal, que se ve reforzada por estar realizadas las tocas con los mismos materiales que los de los ornamentos litúrgicos, provocando el extendido error de que la Dolorosa viste ropas sacerdotales[46].

Hay incluso quien da un paso más asegurando que las dos cintas negras que discurren en paralelo sobre el pecho y la falda, que de hecho son meras sujeciones del manto y el tocado[47],

[42] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012. Pp.165.
[43] En 1731 la hermandad de Valle tenía un manto decorado con estrellas de plata, MAÑES MANAUTE, Antonio: "El bordado, una brillante exposición ornamental y simbólica". En la Hermandad del Valle de Sevilla patrimonio cultural y devocional, Sevilla 2003. Pp. 177.
[44] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012. Pp. 173-76.
[45] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012. Pp. 176-77.
[46] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012. Pp. 178.
[47] Estas piezas pasan a complementar el traje en la época de la reina María de Hungría tal y como aparece en el "Auto de fe" de Martínez del Mazo, es más, incluso la estola sacerdotal, que en la liturgia

pasan a ser consideradas como una estola litúrgica, configurando una iconografía de la "*Virgen Sacerdotisa*" que se populariza en el XVIII y que generó cierta controversia entre los partidarios y detractores de esta costumbre[48], llegando incluso en algunas representaciones a aparecer con el cáliz entre sus manos identificada con el acto de la consagración tal y como aparecen la pintura del Simpecado de los Negritos de 1782, existiendo una pintura muy similar, aunque sin cáliz, de la Virgen de la Fe. titular dolorosa de la antigua hermandad del Rosario de Écija, que en aquellos tiempos rivalizaba con la cofradía de la Soledad.

Estas estolas, que en los archivos de la época se nombran como cintas y que hemos visto en algunas representaciones del XVII, con el tiempo se irán ensanchando y cubriéndose con ornamentación, tanto bordada, como con aplicaciones de plata con los símbolos de la Pasión[49], de hecho, todavía se conserva en el ajuar de la Soledad de Cantillana una prenda de este estilo que hoy día se utiliza como fajín y también conocemos que la Virgen de los Dolores de la hermandad de la Soledad de Olivares, tanto en su altar como en las procesiones, era ataviada con una cinta de terciopelo negro que tenía sobrepuestas seis "*insignias*" o símbolos de la Pasión realizados en plata de ley. Esta interesante pieza se cita en el inventario de la Colegial de 1743 y se conservó hasta bien entrado el siglo XIX.

Como ya hemos comentado las imágenes de gloria a lo largo del XVII, remataban sus mantos con amplias blondas de encaje de oro y plata que por la forma en que se disponían, vueltas hacia el exterior, dan origen a comienzos del XVIII a la ráfaga de hombros, y por asimilación de estos aditamentos por la clase popular van a ser incorporados a las Dolorosas. En la primera mitad de siglo sólo usan las de hombros, pero a partir de la segunda mitad del XVIII se adoptará la ráfaga corpórea en forma de ocho. Este modelo será a partir de este momento el más popular entre los iconos marianos sevillanos, tal y como la vemos en un grabado de 1751 que representa el misterio de la Piedad de la Sagrada Mortaja de Sevilla.

Estas ráfagas aún las podemos ver en la Soledad de Marchena y la de Écija, que incorporó a su atuendo unas ráfagas entre los años 1759-68 realizadas por el platero Damián de Castro[50]. Si a esto le añadimos el uso de la media luna y las doce estrellas de la corona, cuya procedencia se justifica en el *Apocalipsis* (XII, 1), estos aditamentos iconográficos la identifican y vinculan con la visión de los siete Santos Servitas, quienes la vieron glorificada como –Inmaculada Asunta– por los méritos de sus Dolores[51]. De hecho, es en este momento cuando se expande la devoción a los Dolores gracias al espectacular desarrollo de la orden Servita durante el siglo XVIII, que ya había fundado cofradía en Sevilla en 1720 en la iglesia de San Marcos. A partir de ahora también se van incorporando elementos como corazones, puñales, y aderezos, que para algunos traicionaban la simplicidad original del atuendo de viuda, pero que aportaban gran riqueza iconográfica y añadían ciertos toques expresionistas a las imágenes, identificando la iconografía de los Dolores de la Virgen[52].

Coincidiendo con la llegada al trono de Carlos III, pero sobre todo con su sucesor Carlos IV en 1788, llega un cambio de mentalidad y otra forma de gobernar más ilustrada que provoca una ruptura con el antiguo régimen que acelerara la evolución de los atuendos de las dolorosas, sobre todo por emulación de las de Gloria. Este cambio vino a través de las innovaciones en el atuendo de la Virgen del Amparo, a partir de 1755, que desencadenará la supresión del

---

Bizantina se conoce como "omoforion", proviene de una prenda utilizada por la nobleza romana.

[48] Aunque en el XIX ya no se usa la estola en Sevilla, en Córdoba se cita en una disposición del obispo Juan Alfonso Alburquerque de 1866 donde se prohíbe su uso porque "*es ornamento sacerdotal, del que nunca uso la Virgen, y cuyo adorno puede inducir a creencias equivocadas en las personas sencillas*".

[49] En el *Archivo de la Hermandad del Valle*, en la carpeta de legajos de cuentas de 1735 a 1754, se constata que la virgen poseía una cinta de pasión con tarjetas, en cuyo interior se representaban atributos pasionarios labrados en plata.

[50] VV.AA: *El fulgor de la plata*. catálogo de la exposición Andalucía Barroca; Córdoba, 2007.

[51] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "De iconología, la Dolorosa como Reina y Madre de Cristo en la Semana Santa de antaño". *Tabor y Calvario*, 22. Sevilla, 1994. P.p. 52-55.

[52] GONZÁLES POLVILLO, Antonio: *Orígenes de la hermandad de nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Soledad de la Villa Condal de Olivares (1712-1757)*. Olivares, 2012.

verdugado que daba forma acampanada a las faldas de las imágenes letíficas. Este mismo modelo es el que toman como ejemplo las Dolorosas que también eliminan el verdugado y por tanto el vestido monjil, presentando ahora siluetas más naturales en sus sayas. Pero donde mayor evolución podemos apreciar es en la reducción de las tocas que descendían por el cuello, quedando estas a la altura de los hombros, mostrando por primera vez el color lúgubre de las mangas a juego con el vestido y apareciendo la cintura que se marca en el talle con un cíngulo.

En el primer tercio del siglo XVIII se realiza la actual imagen procesional de la Soledad de Écija. Esta presentará en su atavío las características formales del luto de los Austrias, pero tamizadas por el gusto de la nueva dinastía borbónica, que se mantienen en esta imagen durante todo el siglo XVIII y gran parte del XIX. Esta realidad es fácilmente constatable en la enorme cantidad de pinturas devocionales donde vemos a la misma luciendo siempre la misma tipología de vestimenta, cubierta por largo manto negro de luto, larga toca que le envuelve el rostro que desciende a modo de saya hasta el suelo, portando en las manos un sudario abullonado y tocada por corona, ráfaga y media luna realizadas por Damián de Castro a mediados del siglo XVIII.

El atuendo de La Dolorosa sevillana en la primera mitad del siglo XIX

Las políticas desamortizadoras y liberales que se imponen durante el siglo XIX, unida a las pérdidas por la francesada y los coletazos de las medidas anticlericales del reinado de Carlos III, suponen para las hermandades un expolio patrimonial que casi termina con la tradición procesional sevillana, época en la cual numerosas cofradías dejan de hacer estación de penitencia muchos años

La mayor revolución en el comienzo del XIX, en cuanto a la vestimenta de las imágenes marianas, va a ser la aparición de los primitivos y rudimentarios "*tocados*", que muestran por primera vez el cuello en lugar de envolverlos con la toca que enmarcaba el rostro en el luto castellano. Con este cambio se comienza a construir un tipo iconográfico nuevo que es la "*Dolorosa Sevillana*" en contraposición al modelo castellano del siglo XVI y que hoy día sigue en vigor en muchas partes de la península. Esta nueva forma de presentar a la imagen es tan importante como la que supuso la difusión por toda España del modelo de la Soledad de la Victoria durante el XVII y gran parte del XVIII, ya que, a partir de este momento, pero sobre todo desde el segundo tercio del siglo XX, será el modelo de vestimenta más imitado y difundido por todo el país[53]. Lo que va a caracterizar el estilo, es que se aleja de la rigidez imperante hasta el momento, creando composiciones mucho más personales en los tocados, donde la tradicional repetición del modelo castellano da paso a la creatividad propia del vestidor que los dispone.

También tímidamente aparecen otros colores en las prendas que lucen las dolorosas como el morado, el azul y el jacinto, pasando a destacar más la realeza de María que la condición de viuda[54], reservándose el uso del color negro tan sólo para iconografías muy concretas como la de la Soledad. Conocemos por un inventario de 1809 de la hermandad de la Soledad de Olivares, que la Virgen vestía un manto y una saya azul bordados, el manto no se ha conservado, pero la saya puede corresponderse con una morada que aún posee que se atribuye a Antonia Bazo, abandonando desde este momento los colores y la iconografía primitiva de la Soledad vestida de luto al estilo del s. XVI[55].

Otro cambio significativo, es la casi completa eliminación de las ráfagas y las lunas en su iconografía. De hecho, es complicado encontrar una estampa de esta época donde se nos muestren estos elementos, salvo en el caso de imágenes, como la de la propia Soledad de Écija o Marchena, o de otras vinculadas a órdenes que fosilizaron su indumentaria, como las de los

[53] FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *La Virgen de Luto*. Madrid 2012. Pp.168.
[54] IBÍDEM 53
[55] SÁNCHEZ RICO José Ignacio: "La indumentaria de viuda castellana de la Virgen de los Dolores de la Villa Condal de Olivares". En *Boletín Hermandad de la Soledad de Olivares* nº 17, Sevilla 2013. Pp. 13-18.

Dolores de los Servitas y la de San Alberto, de hecho, esta última todavía la usa a veces en su camarín.

Un nuevo cambio apreciable es que las toallas desaparecen por completo, sustituyéndolas por grandes pañuelos que portan en su mano derecha. mientras que la izquierda presenta actitudes declamatorias, o porta algún objeto alusivo a la pasión. Las sayas y los mantos cada vez son más ornamentados, invadiendo los bordados el contorno de los mantos y los bajos de las sayas, ya que éstas al presentarse ceñidas y fruncidas por un cíngulo no permiten que los adornos ocupen la parte superior quedando marcada la cintura muy alta por influencia del corte imperio. En el diseño de estos bordados se adecuan las tendencias decorativas y los símbolos iconográficos de las ornamentaciones dieciochescas pero adaptadas a una nueva mentalidad y estética que los relaciona con el neoclasicismo[56]. En cuanto a las coronas también podemos apreciar el cambio de estilo pasando de unos repertorios decorativos rococó a unas tendencias clasicistas más sencillas. La silueta que marcan los mantos deja de ser triangular para marcar las formas de las imágenes de una manera más natural.

El elemento diferenciador serán los tocados que en un primer momento tienen muy poco desarrollo y lo que los caracteriza es la naturalidad con la que se disponen alrededor del rostro presentando habitualmente asimetrías y un plegado de paños muy escultórico, que quizás se deba a la imaginación del grabador, que normalmente tenían formación académica y por tanto se dejen influenciar por el tratamiento de los paños de las esculturas de bulto redondo. De lo que no cabe duda es que éste va a ser el elemento diferenciador en la presentación de las mismas y el que va a configurar el nuevo modelo iconográfico que se conocerá como la "*Dolorosa Sevillana*". Desde luego se inspiraron en los recogidos de las mantillas de las damas, que solían usarlos para cubrir sus cabezas en las ceremonias religiosas, y de ahí pasan a resaltar el rostro de nuestras Dolorosas, realizados con una gran variedad de tejidos como el raso, los tules, las gasas, las blondas etc.

Todo lo expuesto se puede corroborar en las diferencias existentes entre el dibujo preparatorio a color de un grabado realizado por pedro Medroño en 1803[57], que se tomó como referencia para realizar la plancha para un grabado que realizó en Madrid, Manuel Albuerne. La principal diferencia entre ellos estriba en el tocado, ya que en el primero aparece la Virgen ataviada con la tradicional toca de viuda, pero con un tamaño muy reducido, mientras que en el grabado la Virgen aparece con un primitivo tocado en el que ya vemos el cuello de la dolorosa. El resto no presenta mayores diferencias vistiendo la Virgen saya azul fruncida por un cíngulo y manto azul más oscuro ambos bordados al estilo neoclásico probablemente los que realiza Antonia Bazo en 1800[58], que constatan el cambio de colores con el antiguo régimen al usar una tonalidad diferente al negro.

La Dolorosa sevillana durante la segunda mitad del siglo xix

El resurgir del tradicionalismo católico, bajo los auspicios de una nueva clase social ultraconservadora y la llegada a Sevilla de los Duques de Montpensier en 1948[59], propiciaron determinadas iniciativas, que favorecieron la vida económica de la ciudad y el resurgir de las cofradías gracias al mecenazgo de los duques y de la clase dirigente, debido al interés que mostraron los comerciantes en los desfiles procesionales por su potencial atractivo para el

[56] MAÑES MANAUTE, Antonio: El bordado, una brillante exposición ornamental y simbólica. En la *Hermandad del Valle de Sevilla patrimonio cultural y devocional*, Sevilla 2003. Pp. 177.
[57] Idid. 56
[58] Ibid. 56
[59] La historiografía señala que durante los años de los Montpensier en Sevilla (1848-1897), coincidentes con la etapa del romanticismo, la ciudad paso del Antiguo al Nuevo Régimen, asentándose el principio de una urbe abierta a la modernidad y al encanto turístico foráneo, destacando el impulso de los artistas locales y la restauración de monumentos, así como un rescate de las tradiciones locales.

naciente turismo. La reorganización del Santo Entierro con un carácter diferente[60], o la instalación de los palcos, son gestos que nos hablan de un proceso de conversión de un fenómeno de religiosidad popular en un espectáculo ciudadano que generó la proyección turística de la Semana Santa.

A esto se le une el proceso de enriquecimiento patrimonial de las cofradías, que provocan una desaforada carrera hacia el lujo y la ostentación pública por la influencia por los gustos cortesanos[61]. Esto favoreció la aparición de numerosos talleres de bordados, adquiriendo un auge inusitado esta artesanía de la mano de reputados diseñadores que llevan a cabo una revolución en el campo ornamental, paralela al patrocinio de los Duques de Montpensier, que realizaron numerosas donaciones a las hermandades.

Esta revolución en lo ornamental, influirá también en la forma de ataviar a las imágenes marianas, comenzando una rápida evolución, llevando a cabo una labor de mestizaje en sus atuendos. Tomando las dolorosas, elementos prestados que hasta ahora se consideraban propios de las Glorias. Como por ejemplo el uso de las joyas, hasta ahora privativo de éstas, y que a partir de ahora las van a lucir con profusión, muchas veces colocadas en pecherines o petos repletos de alhajas que sólo veíamos en las imágenes letíficas. Las tocas de sobremanto, características de las Glorias, comienzan a usarse por las dolorosas a finales de siglo, de hecho, la primera documentada que se conoce, la estrenó la Virgen del Valle en 1877[62]. Servían para manifestar la virginidad y debían ir siempre por encima del manto. a diferencia de la tupida toca de las viudas, tenían que ser muy finas casi trasparentes, ya que desde los inicios del cristianismo tuvo una significación sagrada, porque se imponía a las jóvenes consagradas a Dios[63].

Esta apropiación de elementos foráneos quizás se deba a la llegada de vestidores ajenos al mundo de la liturgia, ya que, anteriormente esta función la desempeñaban sacristanes, ermitaños, o santeros muy familiarizados con los ritos y las normas de la iglesia, al introducirse otro tipo de personas como sastres, bordadores, o artistas, olvidada la memoria de estos ritos y de la significación de las prendas, comienzan a mezclar estilos de unas y otras, componiendo una nueva iconografía que todo el mundo conoce como la "Dolorosa Sevillana".

Una de las grandes aportaciones del bordado romántico como señala Antonio Mañes es la consolidación del uso de una amplia gama de colores en los enseres frente a los lúgubres de las centurias precedentes. Así gracias a las noticias que nos da Bermejo[64], conocemos que la Esperanza de Triana lucía un manto azul claro en sus procesiones y que la Macarena adopta el color blanco en la saya y el verde en el manto en 1865[65] o que la Virgen de Montesión gracias a la iniciativa de su camarera, Inés Sánchez Silva, estrene una saya blanca en 1868: "*si no se opusiesen a ello las costumbres admitidas por la Iglesia*"[66].

Los tocados, no evolucionan mucho limitándose a pequeñas blondas que rodean el rostro que apenas sobresalen del manto y a un babero plisado que parte desde el cuello para abrirse cubriendo el pecho sin llegar nunca a la cintura, inspirándose en los grandes cuellos de la moda femenina del momento. A veces se llega a ver el pelo, algo inconcebible en las imágenes antiguas, ya que la Virgen en su condición de viuda no podía permitirse estas licencias, pero

[60] GÓMEZ LARA, M. J. y JÍMENEZ BARIENTOS: Imágenes y discursos de la Semana Mayor. En *Sevilla y su Semana Santa memoria de un siglo*. Sevilla 1993.
[61] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados". En *Sevilla Penitente*, Vol. III, Sevilla, 1995. Pp. 243-337.
[62] JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: "Los pasos de palio altares sevillanos para la Virgen". En *el Poder de las Imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 2000. Pp. 222.
[63] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "De iconología, la Dolorosa como Reina y Madre de Cristo en la Semana Santa de antaño". *Tabor y Calvario*, 22. Sevilla, 1994. P.p. 52-55.
[64] BERMEJO Y CARBALLO José*: Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla 1882 (edición de 1994) Pp. 533.
[65] JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: "El primer manto verde de la Esperanza". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 670; diciembre, 2014.Pp. 843-844.
[66] LÓPEZ-ALFONSO, Jesús Romanov: "La Evolución del atuendo de Ntra. Sra. del Rosario en sus Misterios Dolorosos". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 669; noviembre, 2014. Pp. 789-794.

como ya hemos explicado las Dolorosas cada vez se separaban más del rigor litúrgico y simbólico, buscando la belleza formal antes que el decoro. El manto se ajusta a la silueta natural de la imagen marcando los hombros y los brazos permitiendo que estos, libres de presión, se dispongan con posturas muy expresivas que complementan las facciones dolorosas del rostro. También se comienzan a desarrollar los polleros, que ya existían, pero que ahora debido al peso de los bordados de los mantos y al volumen que se les da, requieren de estructuras más complejas.

La disposición de las sayas cambia debido a que el bordado ocupa la práctica totalidad del espacio visible de la misma, de tal forma que es imposible que ésta quede graciosamente tableada por el fruncido del cíngulo, por lo que vamos a volver a las siluetas acampanadas, no tan exageradas como las del comienzo del siglo XVIII, pero que marcan las caderas provocando visualmente un efecto de estrechamiento de la cintura que ahora vuelven a encajar en su lugar en contraposición del corte imperio que vimos en la primera mitad de la centuria. Todo esto está muy relacionado también con la moda usada por la corte durante el reinado de Isabel II, como podemos ver en las estampas del litógrafo M. Grima de 1860 y 1870, este estrechamiento se intensifica por el uso de forros claros en el interior de los mantos que resaltan la silueta de las sayas oscuras.

Estas novedades son también claramente apreciables en la Soledad de Écija, así en un grabado del siglo XIX vemos ese tipo de sayas tableadas y fruncidas en la cintura, aunque también conserva atavismos del pasado como el sudario plisado. En otras fotos de la época vemos los típicos tocados de encaje de una sola vuelta y peto al modo de los que portan las dolorosas de la capital a finales del XIX, luciendo gargantilla al cuello. También observamos instantáneas donde viste ricas vestiduras bordadas dieciochescas, que luego sirvieron de modelo para el azulejo de los años veinte realizado por Antonio Kiernan en la calle Sor Angela, que sustituyó un antiguo lienzo.

El primer tercio del siglo XX y la interrupción de la monarquía

La llegada del nuevo siglo coincide con el inicio del el reinado de Alfonso XIII (1902-1931). Esta nueva etapa en Sevilla va a estar asociada al nuevo y poderoso desarrollo económico y artístico que le va a otorgar la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. Esta afectó sin lugar a dudas al mundo de las cofradías, que fueron cambiando la apariencia decimonónica de corte romántico, por una más "*moderna*", que se asimiló a través de la arquitectura historicista del regionalismo en la que florecieron las artes aplicadas[67]. Así comenzó una desaforada carrera hacia la espectacularización de la puesta en escena de las procesiones, que ya se había iniciado en la era Montpensier, muy relacionada también con la consolidación del turismo romántico en una industria de primer orden en la ciudad.

La irrupción del siglo XX va a ser la época dorada de las Dolorosas, que van a sustituir en estos momentos en importancia devocional a las Glorias, debido al auge y la fama que adquiere el paso de palio como rasgo diferencial de la Semana Santa sevillana, desapareciendo la casi totalidad de los calvarios y los stábat mater en pro de la creación de este tipo de pasos. Esta evolución va a poner en el disparadero a los vestidores, ya que vamos a conocer sus nombres e incluso tener detalles de sus biografías como su actividad profesional, en las que van a abundar bordadores, orfebres, tallistas, sastres, joyeros o sacristanes, es decir casi siempre personas relacionadas con ambientes artísticos.

No debemos olvidar, como ya propuso el profesor Palomero Páramo, que la confección de los tocados que se van a realizar a partir de ahora, no están exentos de ser considerados autenticas creaciones artísticas que complementan y ayudan a definir iconográficamente a las imágenes de vestir, siendo la labor de los vestidores complementaria de la de los imagineros, consiguiendo a veces que tallas mediocres ganen en expresividad por su buen hacer. También

[67] SÁNCHEZ RICO, J. Ignacio: "José Recio de Rivero un sueño de forja y cerámica para la Virgen de la Esperanza". En *Anuario Esperanza de Triana*; Sevilla, 2014. Pp. 116-133.

gracias a la popularización de la fotografía, que está plenamente consolidada a finales del XIX, vamos a poder conocer y situar cronológicamente todos los avances y estilos que se empiezan a crear en estas tres primeras décadas del siglo por artistas de la talla de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Antonio Amian, José Percio, o Manuel Gamero.

Otra característica de este periodo son las influencias cada vez más mestizas y diversas a la hora de vestir las imágenes, tomando los vestidores referentes que pueden venir de la pintura de los siglos de oro, de la moda, del cine o de los modos de vestir a las imágenes de Gloria como el recogido bajo los brazos de los mantos o la disposición terciada de los mismos que no es algo privativo de las mismas ya que indica la virginidad preservada de María, y de hecho esta disposición de los mantos la veamos en dolorosas murcianas y levantinas desde el XVIII. También aparece en los albores del siglo XX la vestimenta de hebrea, existen referencias documentales en el siglo XVIII que hablan de la "*vestimenta a lo hebreo*" pero realmente desconocemos a que se referían, lo que si es cierto es que parece inspirada en algunas pinturas y tallas[68] barrocas que las representan con el manto azul y la saya jacinto con tocado blanco y sin corona de realeza. Realmente desconocemos quien fue su recuperador, algunos apuntan hacia la imagen de la Hiniesta y su vestidor Rodríguez Ojeda, otros a la Soledad de San Lorenzo[69], e incluso algunos barajan la posibilidad de que fuese la Virgen del Valle inspirada por el sacerdote Juan Francisco Muñoz y Pabón[70].

Este mestizaje puede estar provocado por la falta de referencias que ofrece en esta época la realeza. Gracias a la fotografía conocemos la vestimenta de calle de las féminas de la casa real, que cada vez se parece más a la de la mujer de a pie, provocando que se produzca un cierto distanciamiento en la forma en que se visten las Vírgenes que siempre se entendió que debían ataviarse como miembros de la realeza y si la realeza es ya difícil de distinguir del pueblo, los referentes a tomar deben ser otros. Este distanciamiento no quita que se imitaran algunos aspectos concretos de los retratos de la reina Victoria Eugenia, como su predilección por las joyas que ahora se usan con profusión en las dolorosas, o la forma en que dispone su manto en los retratos de corte, desplazado hacia un lado y mostrando la cola en posición avanzada con respecto al cuerpo, que hemos visto en fotos de los primeros besamanos de la Esperanza de Triana y de la Macarena de la década de los treinta.

Todos estos avances en cuanto a la vestimenta mariana de la dolorosa son fácilmente constatables en la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Écija. Desde la vestimenta a lo hebreo, de la que tenemos algunas instantáneas, así como la recreación de la vestimenta de luto de la Macarena por la muerte de Joselito realizada por Ojeda. Este modelo tan naturalista se adecuaba maravillosamente al luto de viuda que representa la iconografía de la Soledad y que tantas veces ha usado está imagen durante la mayor parte del siglo XX, donde los mantos y sayas lisas negras han predominado sobre los bordados.

De la posguerra a la actualidad

Las décadas posteriores a la guerra van a coincidir con la llegada de los vestidores icónicos, cuyo trabajo es plenamente reconocible y van a marcar pautas y estilos que serán seguidos y reproducidos en la actualidad, definiendo y consolidando iconos como el de la Macarena o la Esperanza del barrio de Triana, que serán modelos a seguir junto a otras imágenes. Nombres como el de Fernando Morillo Lasso, Miguel Román, Paco Morillo, Antonio y Pepe Garduño, Antonio Fernand, etc, serán algunos de los que consoliden el estilo sevillano de vestir imágenes de la Virgen, que se ha convertido. a día de hoy, en la referencia en cuanto a la indumen-

[68] Lo podemos apreciar en pinturas de Guido Reni, el Sassoferrato, Velázquez y Murillo y en esculturas como las de Salzillo o las de Pedro de Mena.
[69] JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: "Dolorosas de Hebrea". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 553; marzo, 2005. Pp. 140-146.
[70] GUEVARA PÉREZ, Enrique: "Una apreciación sobre la antigua y vetusta usanza de hebrea que lucieron nuestras dolorosas". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 557; julio, 2005. Pp. 484-487.

taria mariana en nuestro país, como lo fue la vestimenta de viuda castellana durante el siglo XVII y gran parte del XVIII.

Lo que queda claro, es que con el advenimiento de la II República y la posterior Dictadura, el modelo que podía ofrecer la corte desapareció, al igual que el referente de la moda femenina, ya que, a partir de los años cuarenta las tendencias en el vestir de las señoras, están tan distanciadas de los que se podía entender como decoroso para ser adaptado para el atuendo de las imágenes, que se produce una ruptura con la moda como paso previo a la contemporaneidad. Quizás la última incorporación de importancia que pueda tener algún referente en el atuendo femenino de su época y que supone la transición del estilo clásico al contemporáneo sea el "*refregador*" de la Esperanza de Triana. Creado a mediados de los cuarenta por el joyero Fernando Morillo Lasso (1913-2002), inspirado en el célebre drapeado tan común en la moda femenina de los treinta y cuarenta, que popularizaron las estrellas de las películas de cine negro americanas, que, junto con las folclóricas, habían sustituido en el imaginario colectivo a las reinas de la corte española.

En antiguas fotografías de la Virgen de la Virgen de la Soledad de Écija la vemos luciendo el típico sobreenjoyamiento de la posguerra, ligado a la época del nacional catolicismo, o tocados de blonda propios de los sesenta y setenta derivados del modelo de Garduño, o fotos de mantilla imitando aquella icónica instantánea de la Virgen de los Gitanos que se inspiraba en los afiches publicitarios de las artistas de la copla como Juanita Reina.

Algo que surge a final de la década de los ochenta es el "*revival*", término acuñado por Jesús López Alfonso en el libro Imago Mariae, el arte de vestir a la Virgen. Esto consiste en inspirarse en las antiguas vestimentas que aparecen en lienzos, grabados y fotografías, acercándonos un trozo del pasado a la actualidad. Esta manera de vestir las imágenes, se ha convertido en una tendencia muy habitual en el atavío mariano contemporáneo y en el caso de la Ecijana Virgen de la Soledad, sería un modelo muy interesante a seguir, ya que, por la propia factura antigua de la imagen, así como por conservar el estilo propio de paso ecijano y muchas de las antiguas prendas y preseas de su antiguo atavío, sería una estampa muy enriquecedora para su presentación.

Imágenes

Fig. 1.
Virgen de la Sede, imagen medieval a la que está dedicada la catedral de Sevilla. Pag 2.

Fig. 2.
Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y su archidiócesis, S XIII. Pag 3.

Fig. 3.
Virgen de Gracia, patrona de Carmona, S. XIII. Pag 3.

Fig. 4.
Comparativa de la imagen de candelero de la Concepción de Regina, ataviada a la usanza de las damas de la corte de los Austrias. Pag 4.

Fig. 5.
Soledad de Marchena obra de Gaspar del Águila en 1570. Pag 8.

Fig. 6.
Mariana de Austria y la Soledad de la Victoria vestidas de viudas de la corte durante el primer tercio del S. XVII. Pag 10.

Fig. 7.
Vitela libro de reglas de la Soledad San Lorenzo, 1569. Pag 9.

Fig. 8.
Dibujo a plumilla de la Concepción del Silencio, 1611. Pag 13.

Fig. 9.
Concepción del Silencio, primer tercio XVII. Pag 13.

Fig. 10.
Lámina del libro de reglas de la Hermandad de la O, 1685. Pag 13.

Fig. 11a y 11b.
Comparativa de la Virgen del Socorro de Antequera con la Soledad de Écija en el siglo XVIII. Pag 13/14.

Fig. 12a y 12b.
Comparativa de dos lienzos del siglo XVIII, uno del Simpecado de la hermandad de los Negritos de Sevilla y otro de la Virgen de la Fe de Écija. Pag 15.

Fig. 13a, 13b, 13c, 13d.
Representaciones dieciochescos de la Soledad de Écija, vestida a la usanza de viuda castellana de la corte de los Austrias. Pag 17.

(arriba) Fig. 14a y 14b.
Dibujo preparatorio y grabado de la Virgen del Valle de Sevilla, 1803-05. Pag 19.

(centro) Fig. 16a y 16b.
Comparativa del atuendo de la Soledad con el de la Virgen del Rosario de Montesión a finales del XIX. Pag 22.

Fig. 15.
Grabado de la Soledad de Écija, S. XIX. Pag 22.

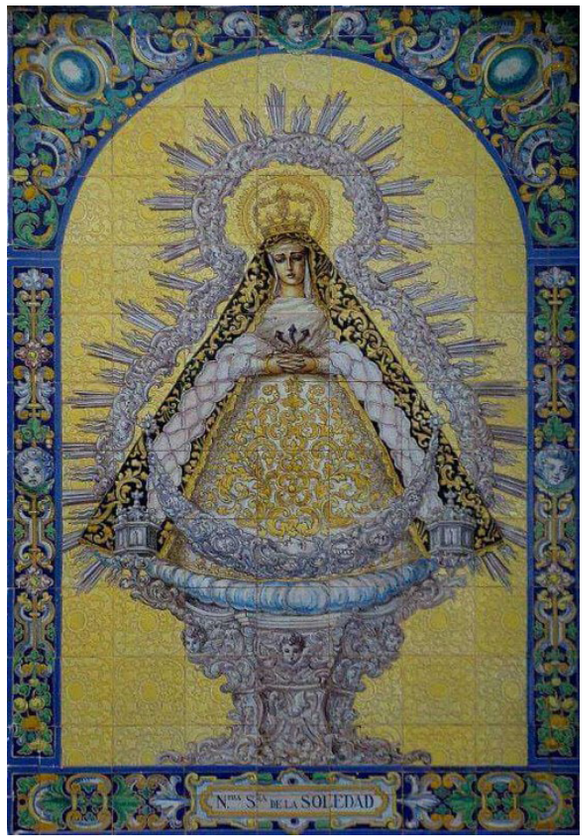


Fig. 17a y 17b.
Fotografía fuente de inspiración del azulejo de la Soledad de la calle Santa Ángela de la Cruz, obra de Antonio Kiernan entre 1926-39. Pag 23.

Fig. 18a y 18b.
Antiguos atuendos a lo hebreo de la Soledad de Écija y de la HIniesta de Sevilla. Pag 23.

Fig. 19a y 19b.
Comparativa del atuendo de la Macarena de luto por la muerte del torero Joselito y el de la Soledad, principios del S. XX. Pag 24.

Fig. 20a y 20b.
Fotografía fuente de inspiración de un retablo cerámico de la década de los treinta del siglo XX. Pag 24.

Fig. 21a y 21b.
Las vírgenes de la Soledad y la de las Angustias de los Gitanos de mantilla, al modo de las estrellas de la copla de la posguerra. Pag 25.

Fig. 22a y 22b.
La Esperanza de Triana y la Soledad enjoyadas al estilo de la posguerra. Pag 25.

Fig. 23.
Nuestra Señora de la Soledad tal y como se viste en la actualidad. Pag 25.
Fotografía de D'Lux.

LA RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD Y SU AJUAR DE ORFEBRERÍA: RÁFAGA, CORONA Y MEDIA LUNA, EN LOS TALLERES DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

THE RESTORATION OF THE IMAGE OF NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD AND HER GOLDSMITHING VESTMENTS: BURST, CROWN AND CRESCENT MOON, IN THE WORKSHOPS OF THE ANDALUSIAN INSTITUTE OF HISTORICAL HERITAGE

Antonio Martín Pradas
Unidad de Cultura Científica+i
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN:

En el presente artículo pretendemos dar a conocer una de las labores más importantes que tiene encomendado el IAPH, la conservación y restauración de bienes muebles e inmuebles. En este caso nos vamos a centrar en las restauraciones llevadas a cabo, en los talleres de restauración de orfebrería y en el de restauración de escultura en madera tallada y policromada. En estos se han realizado las intervenciones, no solo de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, sino también de parte de su ajuar, como es la ráfaga, corona y media luna, realizados en plata por el orfebre cordobés Damián de Castro, en torno a 1765.

PALABRAS CLAVE:

Bienes muebles, Corona, Damián de Castro, Écija (Sevilla), Historia, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Media luna, Orfebrería, Ráfaga, Restauración

ABSTRACT:

In this article, we intend to make known one of the most important tasks entrusted to the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH), the conservation and restorati-on of movable and immovable property. In this case we are going to focus on the restorations carried out, on the restoration workshops for carved and polychrome wood sculpture and on the restoration of goldsmithing. In these, interventions have been carried out, not only of the image of Our Lady of Solitude, but also of part of her trousseau, such as the gust, crown and crescent, made in silver by the Cordoban goldsmith Damián de Castro, in around 1765.

KEY WORDS

Movable property, Crown, Damián de Castro, Écija (Seville), Andalusian Institute of Heritage Brotherhood of Solitude, Historical, Crescent, Goldsmithing, Burst, Restoration

1. Introducción

La imagen de la Virgen de la Soledad es titular de la Real, Muy Ilustre, antigua y Noble Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora en la Consideración de sus Angustias y Soledad, Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y del Dulce Nombre de Jesús, corporación cuyos orígenes se remontan al siglo XVI.

Las primitivas reglar de la hermandad fueron aprobadas en 1573 por el provisor del Arzobispo de Sevilla. Sin embargo, existe documentación en su archivo que constata que existía con anterioridad a esta fecha, ya que en los años de 1556 y 1557, se producen una serie de donaciones a dicha cofradía. También está documentada la relación directa de la hermandad con la orden de los Carmelitas calzados, dentro de cuyo templo contaba con capilla propia. Esto queda demostrado en un testamento fechado en 1564, donde queda recogido el deseo de algunos miembros de la hermandad de ser enterrados en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, en el monasterio de Nuestra Señora del Carmen[1].

Desde un principio la hermandad contó con una imagen de la Virgen con la que realizaba su estación de penitencia el Viernes Santo, según aparece reflejado en un inventario de 1593[2].

Dentro del siglo XVII la hermandad se encontraba entre las cinco primeras en importancia de la ciudad, perteneciendo a ella la nobleza más granada de la localidad.

Como es natural, y se observa en la totalidad de los edificios civiles, nobiliarios y religiosos de la ciudad, la hermandad adquirió gran esplendor en el siglo XVIII. De ahí que con el auge económico y las donaciones encargasen un patrimonio artístico muy importante que ha llegado casi en su totalidad hasta nuestros días, incluida la imagen de la Virgen de la Soledad (Lám. nº 1). Del estudio de este rico patrimonio se han encargado otros ponentes que han participado en estas jornadas, entre ellos podemos destacar el inmueble o capilla propia de la hermandad[3].

Solo nos gustaría incidir en que la ostentación procesional le llevó a mantener una gran rivalidad y enfrentamientos durante los desfiles con la hermandad de la Virgen del Rosario del Monasterio de San Pablo y Santo Domingo, llegando a prohibírseles procesionar en 1786 y 1788. En concreto, la hermandad de la Soledad obtuvo permiso real de volver a realizar estación de penitencia en enero de 1834. De forma casi paralela llegó a tener enfrentamientos con las hermandad de Nuestra Señora de la Piedad.

En 1854 la reina Isabel II aceptó el cargo de Hermano Mayor, incorporándose el título de Real[4].

El convulso siglo XIX dio al traste con muchas hermandades, algunas de las cuales desaparecieron, no fue el caso de ésta, aunque tenemos constancia documental que en 1944 se volvió a reorganizar, como queda recogida en el *Diario de Falange Española Tradicionalista de las JONS*: "Se reorganiza en Écija la antigua y venerable Hermandad de la Virgen de la Soledad"[5].

---

[1] Archivo de la Hermandad de la Soledad de Écija (AHSoledadE). Carpeta que contiene la documentación más antigua de la hermandad.

[2] AHSoledadE. Inventario sin fechar. Actas de 1593.

[3] QUILES GACRÍA, Fernando. "Notas sobre la construcción de la capilla de la Soledad del Carmen, y otras intervenciones de alarifes astigitanos del siglo XVIII". En Actas del II Congreso de Historia de Écija: *Écija en el siglo XVIII*. Écija : Ayuntamiento, 1995, p. 301-308.

[4] MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. "Muy Ilustre y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo". En Misterios de Sevilla Y. IV. Sevilla : Tartessos, 2003, p. 136-139.

[5] Hemeroteca Nacional. Biblioteca Nacional de España. Diario de Falange Española Tradicionalista de

2. Restauraciones de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad anteriores al IAPH

Desgraciadamente las intervenciones de las que se tiene constancia documental corresponden al siglo veinte.

En un Cabildo extraordinario realizado el 6 de noviembre de 1900 se pone de manifiesto la necesidad de un cambio en las manos[6]. Es interesante la información ya que los miembros de la hermandad están sensibilizados y preocupados por el estado de conservación de las mismas. Su deterioro lo atribuyen su estado a la profanación que, supuestamente, padeció la imagen en época de la invasión francesa o por causas ajenas. El presupuesto para la realización de las mismas era de doscientas pesetas y el encargo estaba pensado para un *"escultor de solvencia sevillano"* del que en esta documentación no quedó reflejado el nombre.

En los libros de ingresos y gastos de la Hermandad con fecha de 19 de febrero de 1900, anterior al cabildo antes mencionado, está anotado el pago de 150 pesetas al escultor Adolfo López (1862-1943) por las manos que hizo para la Virgen, dato inédito hasta ahora[7]. Posteriormente el 14 de octubre de ese mismo año se apuntó el cargo de 224 pesetas y 19 céntimos, resultado de la venta de una novilla y una ternera, donadas por un hermano para la adquisición de unas manos para la Virgen. Las mencionadas manos son las que conserva en la actualidad. Originariamente tenía las manos unidas con los dedos entrelazados como muestra un antiguo grabado del siglo XVIII[8] (Lám. nº 2), así como numerosos cuadros en propiedad privada y en representaciones de retablos callejeros repartidos por la ciudad.

La imagen fue intervenida en 1988 por la restauradora María Ugarte Monasterio[9]. En el presupuesto remitido a la hermandad se constata el estado de conservación en base a un estudio organoléptico y parcial de la escultura, del que se desprende que la Virgen estaba vestida.

En dicho informe se detalla:

> *"En un primer examen, relativamente superficial, por estar la imagen vestida, aunque el rostro era visible, hemos podido deducir que:*
>
> - *La imagen es de candelero y que éste cumple bien esta función siendo de estructura de madera, suplementada, para dar en determinada zona, acomodo a la ropa. No siendo totalmente correcto, creemos, a espera de mejor examen, cumple suficientemente su función.*
> - *Hay que comprobar el ensamble del busto de la imagen a la estructura. Así, también, mecanismo de brazos.*
> - *Las manos, sí están muy deterioradas, ya que éstas portan asiduamente una corona de espinas de plata, que se asienta móvil y que para mantenerse necesita ser cogida con cinta. Por ello, la encarnadura aparece punteada y arañada, muy suelta en general. Es también evidente la suciedad que cubre desigualmente esta parte.*
> - *La cabeza, no visible íntegramente, se descubre que tiene pelo natural, que permanece siempre vendado en algodón. Se verá, verdaderamente, en qué estado está esa parte en una próxima vez.*
> - *El rostro, es lo realmente examinado.*
>
> *A ambos lados bajan, desde la sien, fisuras hasta media mejilla. En el lado izquierdo, de más importancia que en el derecho.*

---

las JONS, jueves 3 de febrero de 1944, p. 5, col. 5, 6 y 7.

[6] Archivo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Archivo IAPH). *Informe Diagnóstico. Nuestra Señora de la Soledad. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Écija (Sevilla)*, febrero 2013, p. 6.

[7] AHSoledadE. Libro de depositaría. 1896-1933. Fol. 29.

[8] Archivo IAPH. *Memoria final de la intervención de Nuestra Señora de la Soledad. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Écija (Sevilla)*, marzo 2014, p. 11.

[9] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "Imágenes del siglo XVIII en la Semana Santa de Écija". En *Laboratorio de Arte* nº 2, 1989, p. 160.

Tiene el ojo derecho rajado, habiendo sido arreglado, con cierta rapidez, parece ser, por necesidades de culto.

La mayoría del globo ocular está fabricado en materia distinta, pasta de uso doméstico, que, por el momento, ha sujetado los pedazos de cristal que mínimamente quedan.

La encarnadura está evidentemente sucia. No confundiendo suciedad con pátina original.

Aquí vemos la lógica suciedad de tanta grasa y hollín, así como, polvo acumulado, que ocupa oquedades, dando ciertamente un aspecto incorrecto y desigual en el conjunto de la imagen. Esto se ve más claramente en el cuello.

La fisonomía es de sencilla originalidad, conjugándose el hecho de ser imagen procesional de notable representación del arte ecijano.

En lo que a tratamiento se refiere, nosotros proponemos:

Basar fundamentalmente la labor conservadora en, primero, fijar y limpiar la encarnadura en un grado de semilimpieza.

Esta encarnadura cubre manos, rostro y cuello, bajando probablemente hasta los hombros.

Habrá que solucionar desperfectos que se evidenciarán aún más pues se verá entonces, una vez hecha la limpieza, que estado real hay, desde preparación hasta capa pictórica.

Se integrará lo imprescindible con ajustado criterio y uso de material y color. Estos serán reversibles.

Solucionar el ojo derecho, que debe ser sustituido totalmente.

Al haberse desprendido alguna lágrima, se repondrá de igual tamaño.

Descubierta la imagen totalmente se verá la envergadura de las fisuras, si son de lógica dilatación de la madera o no. En consecuencia se resolverá tomando y fijando éstas.

Es conveniente comprobar si lo que vimos de la estructura del candelero se corresponde con la realidad y resolver en consecuencia, variando, si fuera preciso, el criterio".[10]

El presupuesto que presentó para la restauración oscilaba entre 150.000 y 200.000 pesetas, variación que dependería de las patologías y cambios que se puedan producir en el desarrollo de la intervención.

Gracias a este informe tenemos constancia en una anotación manuscrita, que la imagen fue trasladada, suponemos que al taller de la restauradora en la localidad de Carmona, el 17 de junio de 1987.

En una restauración de época anterior, por determinar, se eliminó gran parte de la policromía del torso, concretamente los laterales, dejando visible la madera del soporte. Esta intervención se realiza antes de la colocación del candelero. Posiblemente la eliminación de la policromía del torso se produjera como consecuencia de rebajar en mayor o menor medida la madera de esta zona con el fin de adelgazar la cintura de la imagen.

Un par de años más tarde, fue intervenida por el imaginero Ricardo Comas Fagundo, en los años 89-90, añadiéndole el candelero actual. Por desgracia no se conserva documentación sobre esta actuación que pudo englobar otros aspectos en el busto de la imagen. Con posterioridad se han realizado varias actuaciones, poco afortunadas, que ha dejado huella en determinadas zonas de la parte visible del conjunto.

Sobre el candelero se colocó un panel de refuerzo. Durante este periodo de tiempo los elementos postizos fueron modificados, nos referimos a la peluca, las pestañas y las lágrimas que surcan ambas mejillas del rostro.

[10] AHSoledadE. *Informe y presupuesto de restauración de la imagen de María Santísima de la Soledad, titular de la Hermandad del Santo Entierro de Cristo de Écija (Sevilla)*. Firmado el 21 de abril de 1987.

3. Restauración de la imagen en los talleres del IAPH

La restauración de la Virgen de la Soledad, se realizó gracias a la petición del Hermano Mayor de la hermandad a través de una solicitud para llevar a cabo un informe diagnóstico. Este documento y las fotografías fueron realizados por el historiador Antonio Martín Pradas. Tomando como base el documento, realizado el 4 de octubre de 2012, se llevó a cabo una inspección visual, en su sede canónica, sobre el estado de conservación de la citada imagen.

El 8 de octubre, del mismo año, fue depositada la imagen en el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, concretamente en el Taller de restauración de escultura en madera tallada y policromada, para ser sometida a un estudio técnico en profundidad de acuerdo a los servicios que oferta esta institución, permaneciendo en el taller de restauración hasta el 23 de octubre.

El objetivo de este estudio fue el de elaborar un informe de diagnóstico donde se definen la materialidad, la técnica de ejecución, la identificación de los agentes o factores de deterioro, circunstancias de riesgo, alteraciones y patologías presentes, así como las intervenciones anteriores más evidentes, que permitiese formular su actual estado de conservación y determinar la propuesta de actuaciones específicas en la fase operativa.

Desde el punto de vista iconográfico, el modelo de Dolorosa[11] se difunde a finales del siglo XVI. Esta ligado a la piadosa práctica del Vía Crucis, difundido en Andalucía por el beato Álvaro de Córdoba al volver de Tierra Santa en 1420.

Son imágenes de candelero, es decir están concebidas para ser vestidas por lo que sólo tienen tallada la cabeza y las manos. El resto, principalmente el cuerpo, esta tallado a grandes rasgos y de forma muy somera.

El origen anacrónico del atuendo, con saya y manto negro, se considera una tradición que se remonta a mediados del siglo XVI concretamente a una petición que le hizo la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, al escultor Gaspar Becerra para realizar una escultura de vestir siguiendo el modelo de una pintura de la Virgen de la Soledad o de las Angustias que había traído de Francia.

Para el atuendo de la escultura se la vistió con el traje de la condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la reina. Esta escultura se colocó en una capilla de la iglesia conventual del Buen Suceso o Servitas de Madrid.

3.1. La intervención en el IAPH: Conocer para intervenir

Una de las funciones que tiene encomendada el IAPH es la de conservar y restaurar obras de arte, Bienes muebles y Bienes inmuebles.

El centro de Intervención del IAPH parte de la premisa *"conocer para intervenir"*. Es indiscutible que no se puede actuar o restaurar una obra sin antes conocer en profundidad la historia material de la pieza, restauraciones llevadas a cabo con anterioridad, el estado de conservación, sus patologías, tipo de soporte, policromías, pigmentos, etc.

Por ello, para llevar a cabo un proyecto de intervención es preciso montar un equipo multidisciplinar de técnicos. Éstos serán los encargados de aplicar desde su disciplina una serie de trabajos y técnicas siguiendo la metodología empleada en el Centro de Intervención del IAPH. El equipo de trabajo que ponga en práctica el proyecto para, un Bien mueble, estará formado por técnicos en la conservación del patrimonio histórico: conservador-restaurador, historiador del arte, fotógrafo, biólogo y químico. La intervención se realizará con la infraestructura y equipamiento específico de los talleres y distintos centros del IAPH.

[11] AAVV: *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla : Universidad, 1999.

Este equipo se encargará de redactar un informe diagnóstico donde se incluirán todos los estudios realizados, así como los tratamientos que se van a seguir a la hora de llevar a cabo la intervención. Si el bien mueble estuviese declarado Bien de Interés Cultural, habría que realizar un proyecto que, una vez finalizado, deberá ser aprobado por la Comisión territorial de Patrimonio.

Para ello se aplicarán los criterios de intervención que se presentan en la ley de Patrimonio Histórico Español y la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía y algunas recomendaciones de las cartas internacionales de restauración. En primer lugar se ha de respetar la autenticidad de la obra de arte, en segundo lugar conservar los que ha llegado hasta nuestros días, en tercer lugar llevar acabo la mínima intervención, no inventarnos nada que no exista ya que estaríamos creando una obras de arte nueva; utilizar siempre productos reversibles, como pigmentos al agua o al barniz y por último aplicar el criterio de la diferenciación entre lo nuevo y lo original de la obra, de tal forma que quede claro.

Estos criterios nos llevan a tener, como principal objetivo, la conservación del original sin obviar la funcionalidad y la necesidad de mejorar sus características estéticas para la correcta lectura de la misma. Únicamente se realizarán reposiciones de elementos por motivos estructurales, nunca por aspectos estéticos.

3.2. Datos técnicos del soporte[12]

La virgen de Nuestra Señora de la Soledad es una imagen de candelero, a modo de escultura exenta, que responde a la tipología de imagen para vestir (Lám. nº 3). La escultura de candelero se encuentra realizada en madera tallada, donde se alternan partes policromadas, relacionadas con la parte visual de la imagen y otras partes sin policromar que se corresponden con candelero y los brazos articulados. A su vez se estructura en tres partes bien diferenciadas. La primera de ellas se corresponde con la cabeza y tronco del cuerpo, la segunda a los brazos y manos articulados, mediante el sistema de galletas para dar movilidad a los hombros, codos y manos, y la tercera, la parte más importante, denominada candelero, que sustenta las dos anteriores, dándole altura a la imagen.

La cabeza y el torso conforman un único volumen, mientras que los antebrazos, brazos y las manos fueron talladas independientemente para facilitar las labores de vestir la imagen. Los brazos se articulan a la altura de hombros y codos. La unión de las manos a los brazos se realiza por medio de una espiga de madera localizada en las muñecas. En los estudios se detectó que las manos colocadas en la actualidad tienen un tamaño pequeño en proporción con la talla de la imagen.

En la sede de la Hermandad, se conserva el juego de manos unidas que lucía la imagen desde sus inicios, según podemos observar en algún grabado y cuadros de finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII. Éstas fueron sustituidas posiblemente a principios del siglo XX, como antes hemos mencionado. Este juego de manos fue tallado en una sola pieza de madera, según se desprende de las técnicas de la imagen aplicada a la conservación y restauración que se han realizado en el Taller de Fotografía del IAPH, (Lám. nº 4).

El nuevo juego de manos que presenta en la actualidad, son individuales, y también se realizaron en madera tallada de una sola pieza cada una, quedando unidos a los antebrazos mediante una espiga de madera.

Tras realizar un análisis visual del rostro se observó que algunos elementos que habían sido añadidos con posterioridad como ojos de cristal, las lágrimas y las pestañas. En cuanto a las lágrimas son de cristal y muestra un total de seis pegadas tres en cada mejilla. Éstas han sido cambiadas, posiblemente por pérdida o desprendimiento a lo largo de los años, ya que muestran distintas tonalidades.

[12] Archivo IAPH. *Memoria final de la intervención de Nuestra Señora de la Soledad. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Écija (Sevilla)*, marzo 2014.

Las pestañas estaban pegadas sobre los párpados, a pesar de que las tiene levemente pintadas en negro sobre el párpado superior e inferior. Las postizas no eran las originales y estaban hechas con pelo natural de forma tosca, ya que presentaban irregularidades y carencias en algunas partes.

Para sustentar la corona, tenía un perno unido a la cabeza por una placa de metal atornillada, con gran riesgo de desprendimiento.

En los lóbulos de las orejas se detectaron orificios de haber alojado pendientes, en algún periodo de su historia material. En algún cuadro y fotografía se observa el rostro de la imagen portando pendientes, tal vez una moda pasajera.

El candelero o estructura sobre la que se sustenta la imagen está realizado en madera de conífera, es de forma geométrica troncocónica de base ovalada con bastidor de seis listones. La mitad delantera está cubierta, completamente, por una plancha de cartón piedra, unida a los listones y a la zona superior del candelero por medio de puntillas.

La documentación radiográfica y la observación directa pone de manifiesto una serie de datos sobre la estructura de la talla:

Tanto la cabeza, a excepción de la parte externa de la misma, como el cuerpo han sido tallados en el mismo bloque de madera. Por tanto una gran pieza forma el núcleo central y se extienden desde la zona superior del cráneo hasta la cintura. No existen huecos internos a excepción del practicado en la cabeza para la introducción de los ojos de cristal y los practicados en el torso a la altura de los hombros para la inserción de los brazos (Lám. nº 6a y 6b). En la cabeza se aprecian dos piezas claramente diferenciadas. Una que forma el rostro, mejillas, orejas y parte posterior del cuello y la otra que configura la bóveda craneal. El ensamble de estas dos partes está realizado a unión viva. La línea de unión de ambas piezas que comprende el contorno craneal, queda oculta bajo una zona estucada y policromada que se diferencia del original a través del examen realizado con fluorescencia de luz ultravioleta.

3.3. Estado de conservación del soporte

El examen visual de la obra ha puesto de manifiesto la existencia de diversas patologías y las causas que las han originado.

Es muy preocupante el conjunto de problemas que se han detectado relacionados con la sujeción de la imagen al candelero y del sistema de sujeción de los brazos y manos.

El soporte, base de la imagen, no presentaba una serie de patologías graves. Ni el examen organoléptico practicado ni los resultados obtenidos por el examen radiográfico revelaron daños o alteraciones de gran importancia. Las uniones de ensambles estaban en general en buen estado y no se apreciaron alteraciones de tipo biológico o microbiológico. Las principales alteraciones estaban ocasionadas por la deficiente manipulación del sistema de giro de las articulaciones de los brazos y el deterioro a nivel superficial provocado en las labores de atuendo por la acción de alfileres, que han originado incisiones y perforaciones, principalmente en las sienes, frente, pecho y cuello.

Se apreciaban, a simple vista, algunas fisuras en el estrato superficial que estaban afectando al soporte, marcando líneas de unión de piezas. Estas fisuras tenían una apertura mínima y no significan una separación con problemas en las uniones de piezas.

Las fisuras más marcadas sobre la policromía eran las situadas en los laterales del rostro a la altura de la frente.

El candelero, en cambio, es una parte del conjunto que estaba causando graves daños a la pieza escultórica desde varios puntos de vista. A nivel constructivo presentaba deficiencias principalmente por la falta de adaptación al plano inclinado de la imagen. El sistema de unión

entre el torso y el candelero aportaba gran inestabilidad, debido a que los planos que debían estar en contacto no encajaban a la perfección. En el estudio radiográfico se identificaron gran número de clavos y elementos metálicos reforzando tanto ensambles como uniones de piezas fundamentalmente en la zona de unión del candelero a la imagen para adaptarlo a ésta. Esta gran cantidad de elementos metálicos estaban perjudicando, seriamente, el estado de conservación de la obra escultórica, (Lám. nº 5).

También tenemos que incidir en la obsoleta funcionalidad de los brazos articulados, lo que provocaba el sobreesfuerzo de las piezas a la hora de moverlas para las labores de vestir y desvestir, así como la preparación para los y besamanos. Al mismo tiempo las manos, con el sistema de espigas, también tenían poca movilidad. Los brazos presentaban holguras entre sus piezas de unión debiendo mantenerse bloqueado el izquierdo mediante una pieza de madera.

En los elementos estéticos añadidos al soporte, como son las lágrimas y las pestañas, se observaron varias alteraciones. Las pestañas eran desproporcionadas en tamaño y su pelo está alterado en la zona de contacto con el párpado y también en su disposición en forma de abanico, con calvas y apelmazamientos. Las lágrimas eran de tamaños y tonalidad muy diferentes, presentando además desbordamiento del adhesivo en los límites de su fijación a la superficie policromada.

3.4. Policromía

Las zonas de carnaduras estaban realizadas con técnica aparentemente oleosa y acabado pulido. De forma paralela, la cabellera, el torso y las manos también se encontraban policromados.

En el estudio realizado con microscopio digital de 200 x., es visible una imprimación naranja que se ha localizado en varios puntos estudiados y podría corresponder a la imprimación original. En las manos actuales, se aprecian dos policromías separadas por un estrato de preparación, sin embargo no existe el estrato de imprimación de color anaranjado que encontramos en el rostro y cuello de la imagen. En cambio en el estudio realizado a las manos cruzadas se observa claramente en una laguna localizada en la zona de la muñeca, la existencia de este estrato de imprimación. Sobre esta imprimación se distinguen dos policromías. El estrato polícromo subyacente es de similares características a la policromía del rostro y cuello de la imagen.

Hemos detectado que se realizaron algunas intervenciones anteriores en la policromía. En una restauración de época anterior se eliminó gran parte de la policromía del torso, concretamente los laterales, dejando visible la madera del soporte. Esta intervención, se realiza antes de la colocación del candelero. Posiblemente esta eliminación del color se produjera como consecuencia de rebajar, en mayor o menor medida, la madera de esta zona con el fin de adelgazar la cintura de la imagen.

El estudio con luz ultravioleta, ha revelado las zonas de la policromía que más retoques y veladuras se le han aplicado y que se localiza fundamentalmente en el cuello, mejillas, pómulos y sienes. En las manos, que actualmente se colocan a la imagen, también son perfectamente identificables los retoques a través de esta técnica.

En cuanto al estado de conservación de la policromía se puede considerar aceptable. La adhesión entre los diferentes estratos de preparación y policromía es buena en general, salvo zonas muy puntuales localizadas alrededor de las fisuras, que se han observado durante la inspección con el microscopio.

El rostro de la imagen apenas presenta pérdidas de preparación y policromía. En las fisuras de ambos lados del rostro, a la altura de la frente y a la altura del escote, hemos localizado pequeñas lagunas, así como en los hombros, sienes y otros sitios por los alfileres usados a la hora de vestirla.

En las manos, la policromía está bastante deteriorada, presentando múltiples arañazos, lagunas y desgastes tanto en el estrato más superficial de color como en el de preparación.

3.5. Propuesta de intervención

La propuesta de restauración se fundamenta en dos líneas de actuación. Por un lado, de carácter conservativo, con la finalidad de eliminar los daños existentes a nivel estructural y funcional y, por otro, los tratamientos de restauración que contribuyan a la restitución material y presentación estética de la imagen.

Los tratamientos de conservación–restauración propuestos se resumen en las siguientes actuaciones:

En cuanto al soporte se vio la necesidad de llevar a cabo una serie de actuaciones:

- Consolidación de las grietas y fisuras.
- Revisión, ajuste y consolidación de ensambles.
- Eliminación y sustitución de los elementos metálicos por espigas de madera en caso necesario.
- Construcción de un nuevo juego de brazos en madera de sapelli con sistema de articulación de bolas.
- Sustitución del candelero, debido a que el actual no garantiza la suficiente solidez para la función que tiene que ejercer. Se realizará un nuevo candelero en madera de cedro barnizado. La zona superior de éste deberá acoplarse perfectamente al plano inclinado que presenta la base de la cintura de la imagen.
- El sistema de sujeción de la corona es mejorable desde el punto de vista funcional y estético sustituyéndose por uno realizado en acero inoxidable.

Respecto a la policromía se propuso:

- Fijación del estrato policromo con la aplicación de cola animal y calor controlado en las zonas con problemas de adhesión.
- Realización del estudio de correspondencia de la policromía.
- La limpieza en el área de carnaciones se centrará en eliminar los repintes puntuales localizados sobre el rostro y una limpieza superficial.
- Estucado de las pérdidas de policromía y estrato de preparación.
- Reintegración cromática de las lagunas y desgastes existentes en la policromía, con materiales reversibles (acuarelas y/o pigmentos al barniz).
- Protección de la superficie de color mediante aplicación de un barniz compatible con la superficie de la imagen.
- Sustitución de las pestañas por otras realizadas en pelo natural.
- Sustitución de las lágrimas por otras más homogéneas entre sí.

Con objeto de evitar arañazos, desgastes y lagunas en el estrato polícromo, se recomendó a la hermandad, que encargase un corpiño, gorro y muñequeras en cuero para proteger la policromía de los alfileres a la hora de vestir y cambiar de atuendos a la imagen[13], (Lám. nº 7).

En el transcurso de la intervención se han planteado pequeñas variaciones respecto a la propuesta de tratamiento planteada por el IAPH en el documento "Informe diagnóstico. Nuestra Señora de la Soledad", de febrero de 2013.

A este respecto, en el documento mencionado se diagnosticaron alteraciones y se propusieron actuaciones tales como la sustitución de los brazos articulados por nos de nueva factura y con

[13] Desconocemos los motivos por los que la hermandad hizo caso omiso de esta recomendación. En la actualidad la imagen carece de este escudo de protección, por lo que su deterioro aumentará con el paso de los años.

sistema de articulación de fosa y bola en sapeli, realizándose definitivamente en cedro. Durante el desarrollo del proyecto la comisión mixta de seguimiento se reunió en varias ocasiones, en las cuales se fueron aprobando las distintas propuestas planteadas por el conservador-restaurador en cuanto a la intervención, y por la coordinación técnica en relación a otros temas.

En líneas generales, los procesos llevados a cabo para conseguir las metas propuestas en la intervención han dado un resultado muy satisfactorio. Todos los procesos han sido profundamente meditados y valorados bajo una perspectiva de respeto a la autenticidad de la obra y a su valor devocional y artístico.

Es por todo ello que se han podido neutralizar algunos deterioros que tenían un carácter progresivo. En relación a las fisuras localizadas en el ensamble de la pieza de la mascarilla, a pesar de que la unión parezca estable actualmente, es importante revisar periódicamente la evolución de esta problemática para evitar que vaya en aumento.

Por otro lado, se ha conseguido rescatar una policromía que estaba enmascarada por una capa de naturaleza orgánica y de una tonalidad homogénea aplicada sobre repintes y con retoques superficiales sobre ella, que desvirtuaba ostensiblemente la lectura estética de la imagen, (Lám. nº 8, 9, 10 y 11).

Cabe destacar que la correcta colocación, según fotografías históricas facilitadas por la Hermandad, de las lágrimas cuya transparencia homogénea y tamaño adecuado, y de las pestañas de tamaño y color adecuados a la policromía y fisionomía de los parpados, han permitido conseguir una visión correcta del conjunto del rostro de la imagen[14].

3.6. Restauración de las manos en 2016

A petición del Hermano Mayor d. Mariano Torres, se realizaron los tratamientos de conservación y restauración de las manos de la Virgen de la Soledad, cuyo conjunto había sido intervenido unos años antes.

Las manos, como hemos mencionado con anterioridad, son obra del escultor sevillano Adolfo López, realizadas en 1900.

Ambas manos son independientes y talladas en madera de peral y en una sola pieza, según se desprende del estudio radiográfico, realizado en el Taller de Técnicas de la imagen aplicada a la restauración. Éstas se encuentran unidas a los antebrazos mediante el sistema de articulación de "caja y espiga". Esta articulación presenta además un tornillo pasante en ambos antebrazos, que permite la rotación de las manos, pero impide su salida de la caja de ensamble.

[14] Equipo multidisciplinar para la restauración de la imagen de la Virgen de La Soledad:
Coordinación general: Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Centro Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.
Coordinación técnica: Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.
María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.
Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.
Estudio histórico: Valle Pérez Cano. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.
Diagnosis y tratamiento: Rocío Magdaleno Granja. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.
Estudio Fotográfico y radiográfico: Eugenio Fernández. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.
José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.
Equipo técnico de Biólogos: José Manuel Vázquez Jiménez. Biólogo.
Marta Sameño Puerto. Jefa del Laboratorio de Biología.

Las manos conservan dos policromías, la superficial tiene las características de técnica oleosa sin bruñir.

Los deterioros que presentaban las manos consistían fundamentalmente en desgastes y pérdidas de las capas superficiales. Estos deterioros estaban ocasionados por el acto devocional de besamanos, que además provoca la acumulación de suciedad y productos cosméticos. La mano derecha se encontraba más afectada, ya que es la que se expone al público para que se la besen. Las capas superficiales deterioradas coinciden principalmente con las reintegraciones realizadas en la intervención llevada a cabo en el IAPH durante el año 2013[15].

También presentaba algunos arañazos ocasionados por elementos metálicos.

El tratamiento aplicado en esta intervención consistió en una serie de procedimientos como la fijación puntual de policromía; la eliminación de depósitos superficiales con hisopos impregnados en una solución testada por el centro de Intervención del IAPH y por último se llevó a cabo la reintegración cromática de las pérdidas de policromía. Se ha realizado con técnica acuosa, acuarelas, y pigmentos al barniz, aplicando el criterio de la diferenciación entre lo nuevo y lo original, con la técnica del rigatino o rayado[16], (Lám. nº 12, 13, 14 y 15).

4. Restauración e intervención de la corona, ráfaga y media luna de Nuestra Señora de la Soledad[17]

Con motivo de la puesta en marcha del Programa "Orfebrería" dentro de los talleres del IAPH, el 21 de octubre de 2002, se realizó una visita a las dependencias de la Hermandad del Santo Entierro y Soledad de Écija para conocer el estado de conservación del ajuar procesional de la Virgen de la Soledad. Obras realizadas por el platero cordobés Damián de Castro a mediados del siglo XVIII.

Tras el análisis y reconocimiento por un grupo multidisciplinar desplazado a la localidad, se comunicó a la hermandad, el 25 de noviembre, que era conveniente llevar a cabo una intervención en las tres piezas que componen el conjunto. Tras ser aprobado por el cabildo de Oficiales de la Cofradía, se acordó el traslado de las piezas al taller del IAPH en el mes de mayo de 2003, una vez pasada la Semana Santa.

Durante los años 2003-2004 se llevó a cabo la intervención de la Corona, Ráfaga y Media luna que luce la imagen en su camarín y durante su estación penitencia (Lám. nº 16).

Los atributos procesionales de la Virgen de la Soledad de Écija, constituyen un excepcional conjunto indisociable, tres elementos que caracterizan no solo a la imagen sino a la hermandad, realizadas en plata, siguiendo el gusto decorativo imperante en la época de su realización.

Cabe destacar las dimensiones del conjunto realizado en plata de ley mediante técnicas mecánicas y de fundición. La gran maestría del autor en la ejecución se pone de manifiesto en la minuciosidad del repujado, lo original de la decoración y en la altura de los volúmenes que llegan a salir medio punto del plano.

Las obras están formadas a partir de varias piezas que se ensamblan unas a otras, lo que pone de manifiesto la gran habilidad técnica del momento para resolver los problemas de tipo

---

[15] Archivo IAPH. *Informe de ejecución. Manos de la Virgen de la Soledad. Alfonso López 1900. Écija, Sevilla, mayo 2016.*

[16] Equipo de Trabajo: Cinta Rubio Frauque. Técnico en Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico.
Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen.

[17] MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús. "Conservación y restauración de la platería artística en Andalucía. algunas consideraciones sobre criterios de intervención". *https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/131133/Mar%c3%ada%20Jes%c3%bas.pdf?sequence=1&isAllowed=y*

mecánico. No son menos sorprendentes los soportes y refuerzos estructurales que, tanto por la diversidad de materiales como por su diseño.

La media luna tiene como soporte interno el alma de madera, la ráfaga en cambio va sujeta por hierro forjado y la corona mediante enlaces de alpaca para darle consistencia y adherirla al perno de la cabeza de la virgen.

Estos elementos, antes mencionados, hacen de este singular conjunto un ejemplo sin precedentes dentro de la orfebrería andaluza. Podemos afirmar que nos encontramos ante uno de los conjuntos procesionales de mayor importancia y envergadura de los que conocemos dentro de esta tipología relacionada con la orfebrería procesional.

Siguiendo la tradición decorativa de las dolorosas de Andalucía central, la de la Soledad de Écija porta una ráfaga rematada en rayos o haces de luz en torno a su efigie, una corona imperial sobre canasto clásico y una media luna a los pies, todo ello relacionado directamente con los atributos de la pureza de la Virgen María.

El conjunto fue encargado a Damián de Castro, platero cordobés, uno de los autores más importantes de la segunda mitad del XVIII, con decoración centrada en la rocalla, elemento decorativo de este periodo y del movimiento estilístico que caracteriza al rococó. Gracias a ello el conjunto de las tres piezas alcanza un desarrollo teatral sin precedentes. Un efecto visual de volúmenes con abultados relieves y composiciones asimétricas mixtilíneas que eleva el arte del siglo XVIII a uno de sus más altos exponentes[18].

La Ráfaga, generada por una sucesión de potentes rocallas que dan cabida a parejas de querubines que se alternan con tríos, alcanza gran verticalidad gracias a la estructura metálica de anclaje al ropaje de la imagen y a la peana. Se completa con un juego de haces que alternan dos tipos, de un lado los mayores con perfil recto escalonado rematados en una pequeña curvatura mixtilínea; de otro los menores, llameantes por ondulación y rematados en varias puntas sucesivas.

La decoración se compone por esa sucesión de rocallas de estilo auricular característico del autor de la escuela cordobesa. La composición de la pieza y la repetición de los motivos de rocalla son una constante manifestada en diferentes volúmenes y cantidades a lo largo de toda la producción del artista cordobés, algo especialmente destacado en su producción.

La corona, de plata labrada y fundida, se compone de cinco piezas[19]: canasta, imperiales, bola y ráfaga. Tanto la base de la canasta, el puente como los imperiales están reforzados por piezas de otros metales situadas al interior. El canasto aparece rematado por una serie de ocho penachos que se prolongan en cuatro imperiales en forma de cruz, sujetando en la cavidad resultante tras su unión el globo terráqueo, símbolo de la mayor universalidad de la imagen. Los imperiales son de forma rectangular, compuestos por la típica oreja de rocalla del conjunto y por otros elementos vegetales.

El exterior está labrado por lo que la pieza aparece interiormente en mate, con el resultado de la aplicación de las técnicas en esta cara. El globo terráqueo, asentado en el vencimiento de la intercesión de los imperiales con perfil y decoración de rocallas, no inscribe en su superficie los continentes sino unas bandas con rocallas en su interior realizadas mediante puntilleo sobre el metal. Se remata con una cruz latina en aspas para mantener el ritmo impuesto por la aureola que es la segunda de las partes de esta pieza. La aureola de la corona es plana y simétrica, con unión al canasto en los extremos laterales, conformada por una crestería calada compuesta por la rocalla común al conjunto, en esta ocasión de menor tamaño, más una doble sucesión de rayos o haces de luz. Estos haces de luz se conforman a su vez en conjunto de tres que emanan de nubes (clara reminiscencia de los haces de la ráfaga que parten de querubines

[18] GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El Arte de la platería en Écija.* Sevilla : Diputación, 2001, p. 207.
"El platero Damián de Castro y la ciudad de Écija". En *Actas de las III y IV Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico* / coord. por Antonio Martín Pradas, 2006, págs. 183-204.

[19] Archivo IAPH. FERNANDEZ VALLESPIN, Inés, MARMOLEJO CAMARGO Fernando, y otros: *Memoria Final de Intervención de la Corona de Ntra. Señora de la Soledad* IAPH 2004.

asentados en estos fenómenos atmosféricos), alternándose las formas sinuosas con las de bisel recto, presentándose más alargados los centrales que los laterales.

La composición de la Media Luna es la recreación idealizada de una sección de un cuarto perfecto del astro lunar. A él se le añade un rostro femenino de perfil en el ángulo cóncavo de la pieza, rematándose en los extremos por dos flameantes estrellas a las que se llega por medio de varias rocallas contrapuestas. A lo largo de la pieza se desarrollan varios signos de la pasión de Cristo en pequeñas cavidades surgidas de la hojarasca y la rocalla.

De izquierda a derecha si se aprecia la pieza de frente encontraremos: los dados; la escalera junto a la lanza alargada y la esponja atada a un listón; la corona y los clavos; una espada junto a una oreja diseccionada; la corona con el gallo de las negaciones; las tenazas y el martillo; los látigos.

4.1. Diagnóstico aplicable a las tres piezas

En cuanto al estado de conservación *e*n el momento de la recepción en el IAPH el estado de las obras era alarmante. Las obras presentaban pérdida de consolidación estructural, depósitos de polvo y suciedad, focos de corrosión constituidos por sulfuros y óxidos de plata, fracturas, grietas, roturas, pérdidas, deformaciones y numerosas intervenciones anteriores[20].

No se limitaba a la pérdida de lectura a nivel superficial, sino que las obras sufrían serios problemas de estabilidad provenientes de su estructura. Antes de llevar a cabo su desmontaje se intuía que la situación a nivel estructural nos confirmaría el diagnóstico.

Las obras habían sido intervenidas en repetidas ocasiones, fruto de las mismas son: la sustitución de cogidas originales de los rayos de la ráfaga por nuevas de diversos materiales: latón, acero, plata, silicona y en los casos más extremos, el soldado de unas piezas a otras. La reparación de fracturas con estaño y aleaciones de plata con alto contenido de cobre. Incluso el alma de hierro forjado de la ráfaga se intervino eliminando parte del metal tras la rotura del mismo. No menos destacable es el refuerzo construido con un hilo de latón que se añade en el anverso de la luna.

Son generales las reposiciones de piezas unas fundidas a partir de originales, como sucede con uno de los laterales de la aureola de la corona y otras cinceladas como ocurre en la Luna.

Como problemas menores, tomando como punto de partida los mencionados, hay que señalar las deformaciones de gran gravedad que presentaban todas las obras, las innumerables grietas y las pérdidas materiales.

Los criterios adoptados en la intervención siguieron los principios actuales que rigen las actuaciones de conservación-restauración, teniendo como principal objetivo la conservación del original, sin olvidar la funcionalidad de la obra y la necesidad de mejorar sus características estéticas para la correcta lectura de la misma.

En líneas generales en la intervención de las tres piezas se desarrollaron los siguientes procesos:

1. Estudio y localización de las alteraciones, mapeado y signado de las piezas.
2. Desmontaje, sellado de orificios, recuperación de volúmenes, unión de grietas y fisuras mediante soldadura con liga de plata fuerte, refuerzo y reintegración de las pérdidas de plata mediante soldadura de injertos de plata discernibles del original.

[20] PORRES VENAVIDES, Jesús. "Restauración de Bienes Muebles ecijanos en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH): 1989-2009". En *Actas de las IX Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «Intervención y conservación del Patrimonio mueble e inmueble ecijano»* (celebrado en Écija, los días 1 y 2 de octubre de 2010) / coord. por Antonio Martín Pradas, Inmaculada Carrasco Gómez, 2011, págs. 80-86.

3. Limpieza mediante métodos mecánicos y químicos, creación de nuevos soportes de acero que consolidan la estructura de las obras, montaje que en el caso de la ráfaga precisó un nuevo planteamiento que devolviera el ritmo y el orden original a la obra.

La intervención se llevó a cabo por un equipo multidisciplinar en el que, además de los responsables de los estudios históricos y analíticos, se ha contado con la presencia de un restaurador especialista en metales y un orfebre.

4.2. Restauración de la Ráfaga[21]

Datos técnicos y alteraciones del soporte (Lám. nº 17, 18 y 19):

El soporte de la ráfaga lo constituye un alma de hierro forjado compuesto de tres piezas que, montadas, forman un arco mixtilíneo que se estrecha en las impostas. Las dos piezas inferiores actúan como jambas del vano, sirviendo de soporte a la pieza superior que cierra el arco. La ráfaga se apoya en una estructura de hierro formada por una barra horizontal, situada en la línea de la imposta, a la que se unen cuatro patas que la mantienen en posición vertical. Las piezas se presentan engarzadas por un sistema de bisagras, arandelas y tornillos.

En cuanto ala suciedad y manchas, en líneas generales no presentaba grandes depósitos de polvo, la capa superficial es muy fina al parecer formada por sustancias cerosas y grasas. Los depósitos de suciedad eran mayores en los orificios y zonas de difícil acceso.

En lo referido a la corrosión, las piezas de la estructura del alma tenía focos puntuales de corrosión superficial anaranjada y pulverulenta de óxido de hierro, producidas, probablemente por los elevados porcentajes de humedad relativa.

En cuanto a la reposición de anclajes, solo se conservaban dos de los originales, nos referimos a dos bulones de sección rectangular con cabezas de latón decorada con motivos florales. El resto de los elementos de ensamble eran de tipo industrial.

Las deformaciones y debilidad de la estructura, su uso procesional hace que la manipulación de la pieza sea habitual, en cuanto a montaje y desmontaje, camarín y paso procesional, sometida a grandes movimientos, motivo por el que algunos de los elementos de sujeción han cedido, deformándose los orificios y ensambles, no encajando debidamente por lo que la estructura no es sólida, llevando al cimbreo en el paso procesional.

Las Alteraciones de la lámina de plata, podemos observar que estaba compuesta por varios tipos de planchas de aleación de plata, se desconoce el número exacto de éstas, pero se diferencian dos tipos, el de las placas decoradas, con relieves que salen medio punto del plano, que envuelven los frentes del alma de hierro y el de los elementos ensamblados en la cantonera, haces de luz y haces llameantes dispuestos de forma alterna. La mayor parte de estos presentan marcas de platero, de contraste, de prueba y numeración para su montaje. Las piezas que envuelven el alma están unidas en la cantonera mediante tornillos con grandes cabezas planas de metal.

En cuanto a la suciedad ya nos hemos referido a ella con anterioridad, así como a la corrosión. Respecto a la abrasión, presenta arañazos producidos por limpiezas agresivas, roces e impactos, se localizan principalmente en la cantonera, en torno a la cabeza de los tornillos y en las zonas cercanas al ensamble de las piezas del alma.

Las deformaciones son mayores y se observaban mejor en las cantoneras y en las caras de los ángeles que sobresalen medio punto del plano, son el resultado de impactos, golpes, etc.

Como hemos indicado con anterioridad presentaba gran número de grietas y fisuras, la mayor parte en la zona superior de la ráfaga, así como en los elementos de ensamble de las

[21] Archivo IAPH. *Informe Diagnóstico y propuesta de tratamiento. Ráfaga Procesional. Virgen de la Soledad. Hermandad del Santo Entierro*. Sevilla, diciembre de 2002.

cantoneras, en las impostas del arco superior y en los embellecedores de plata que ocultan esta zona. Las pérdidas son prácticamente inapreciables, de pequeño tamaño.

En lo que respecta a los elementos de anclaje presenta los originales, las planchas de plata se sostienen mediante tornillos de latón, algunos de ellos se han perdido. Se han intentado fijar, por parte de la propia hermandad con cuñas, hijos metálicos, soldaduras y otros medios.

Para finalizar, las soldaduras que presentan son muy variadas, utilizándose diversos metales, unas para disimular grietas y otras para sujetar elementos que se habían desprendido.

De la misma forma, que hemos mencionado en la intervención de la imagen de la Soledad, para llevar a cabo en el Taller de restauración de orfebrería, el ajuar de plata de la imagen, fue necesario contar con un equipo multidisciplinar que se encargase de llevar a cabo una serie de estudios previos, ya que partimos de la premisa "conocer para intervenir". Una vez desarrollados los estudios se iniciará el tratamiento e intervención.

En primer lugar, nos centraremos en el soporte:

1. Sustitución del cajón de madera que soporta la imagen por uno de similares características, pero con mejoras en los puntos de anclaje del alma del hierro.
2. Limpieza superficial.
3. Desmontaje de las diferentes piezas del soporte y de las placas de plata que la cubren.
4. Revisión de los elementos de anclaje, reforma y sustitución de aquellos que estén deteriorados.
5. Limpieza por medios mecánicos y químicos de la estructura de hierro.
6. Inhibición del metal.
7. Protección.
8. Montaje de los elementos de la estructura.

Lámina de plata:

1. Signado y desmontaje.
2. Limpieza superficial.
3. Corrección y deformaciones volumétricas.
4. Adhesión y refuerzo de grietas y pequeñas pérdidas y roturas mediante adhesivos y tejidos sintéticos.
5. Reintegración de grietas y pequeñas pérdidas con lámina de aleación de plata.
6. Limpieza mecánica y química.
7. Secado.
8. Protección.
9. Adecuación del sistema de ensamble de las láminas de plata y de éstas al alma de hierro.
10. Plateado electrolítico de los tornillos de la cantonera.
11. Montaje sobre la estructura de hierro. Reposición de anclajes perdidos.

Por último se llevó acabo la redacción de la memoria final de la intervención (Lám. nº 20).

4.3. Restauración de la Media luna[22]

En cuanto a las restauraciones llevadas a cabo en esta pieza, con anterioridad a la del IAPH, aunque no hay constancia documental de ellas, en el proceso de intervención se han detectado que han existido restauraciones anteriores (Lám. nº 21, 22 y 23).

[22] Archivo IAPH. *Informe Diagnóstico y propuesta de tratamiento. Media Luna Procesional. Virgen de la Soledad. Hermandad del Santo Entierro*. Sevilla, noviembre de 2002.

En cuanto al soporte es una fina vara de sección rectangular de hierro macizo, con forma de arco que da estructura y refuerza la obra.. Las láminas de plata se anclaban a la pieza por su reverso con palometas y tornillos. En la parte central del arco se conservaba un resto o bloque de madera, posiblemente el alma de la obra original y resto que quedó de alguna intervención anterior.

Cuando la obra llegó al taller de Orfebrería del IAPH, el conjunto de piezas se encontraba cubierto por una capa de suciedad superficial, polvo, resto de cera y depósitos de productos de limpieza de la plata, siendo las acumulaciones más gruesas en los orificios y en la cara interna de la estructura.

En cuanto al soporte metálico interno presentaba corrosión superficial anaranjada y pulverulenta de óxido de hierro, posiblemente debido al clima continental que padecemos con periodos de humedad relativa elevada.

En cuanto a los elementos de anclaje la mayoría de ellos eran reposiciones posteriores e incluso usando metales distintos a los originales, aunque conservaba algunos de la época de su construcción.

Con miras a reforzar la estructura se le colocó un hilo metálico en la parte inferior del anverso de la media luna que reforzaba esta zona. Este hilo se encuentra unido a las placas de plata mediante toscas soldaduras, realizadas con aleación de plata con alto contenido de cobre.

En cuanto a la media luna está compuesta por cinco planchas de aleación de plata abultada y repujada. Los extremos de las placas se montan ligeramente unos sobre otros quedando unidos por tornillos de cabeza redonda de plata. Las láminas están unidas al alma de madera por medio de tres tornillos con cubierta de plata labrada con forma de flor.

La suciedad solo se encontraba acumulada en las partes más labradas, y de forma superficial, al contrario que en el anverso, como antes hemos mencionado.

Del uso al que están sometidas estas piezas, presentaban abrasiones de arañazos superficiales, ocasionados por roces, impactos y limpiezas periódicas.

Además, encontramos algunos apartados de corrosión grisácea en la parte frontal, más acusada en la trasera, así como deformaciones con hundimientos en zonas puntuales, estrellas de los remates y algunos bordes doblados por golpes y presiones. También, algunas pérdidas, como puntas de las estrellas y lagunas con pérdidas en el rostro de la luna y volutas de la pieza central. De igual forma presenta algunos orificios debidos a la pérdida de anclajes.

Por otro lado, se detectaron numerosas soldaduras realizadas con distintas aleaciones de plata de distinta dureza, predominando la de alto contenido de cobre. Estas soldaduras intentaban detener el deterioro en distintas grietas que se iban abriendo en determinados puntos de la media luna. Por último, se detectó una soldadura de estaño de gran tamaño que reforzada con chapa de latón que unía piezas fracturadas.

Tratamiento:

Soporte:

1. Limpieza superficial.
2. Signado y desmontaje de las diferentes piezas que componen la media luna.
3. Revisión, corrección y reposición de los elementos de ensamble de la estructura de hierro.
4. Sustitución del cajón de madera del soporte de la imagen.
5. Limpieza por medios mecánicos y químicos de la estructura de hierro.
6. Inhibición del metal.
7. Protección.

Lámina de plata:

1. Signado y desmontaje.
2. Limpieza superficial.
3. Eliminación o rebajado de soldaduras, en los casos que se requiera se sustituirán por resinas sintéticas, reintegraciones con aleación de plata por soldadura.
4. Corrección de deformaciones volumétricas mediante métodos mecánicos, evitando someter los metales a altas temperaturas.
5. Secado.
6. Protección.
7. Montaje sobre estructura de hierro. Reposición de anclajes perdidos y sustitución de ensambles que no cumplen la función o se encuentren en malas condiciones.
8. Protección final.
9. Elaboración de la memoria final de la intervención.

4.4. Restauración de la corona[23]

Según el informe diagnóstico la pieza ha sufrido varias intervenciones a lo largo de los siglos. El resplandor de la corona presenta una serie de soldaduras, así como se aprecian algunas reposiciones en los penachos del canasto que no se prolongan en los imperiales, posiblemente en una intervención llevada a cabo a mediados del siglo XX. De estas intervenciones no ha quedado ningún tipo de documentación, aunque se conoce la restauración llevada a cabo en 1989 por los talleres de Fernando Marmolejo Camargo, donde se solucionan fisuras aplicando soldaduras parciales, (Lám. nº 24 y 25).

El canasto de la corona es de base circular de 14,2 cm de diámetro por 11 cm de altura se construye a partir de láminas de plata de 0,4 ml de espesor. Está elaborada mediante láminas de plata repujada y repasada con cincel y mate en el anverso. No se trata de láminas continuas, están caladas logrando efectos decorativos y aligerando el peso de la obra.

Los cuatro imperiales son de plata labrada empleando la misma técnica que en la canasta pero en esta, las láminas no están caladas. Las medidas de los imperiales son 12 cm por 6 cm y 0,4 ml de espesor.

La ráfaga de la corona, de plata fundida y repasada, está fabricada en una sola pieza semicircular simétrica en ambos lados. En el eje de simetría se encuentra el remate, una esfera sobre la que descansa una cruz. Las piezas que constituyen la ráfaga se anclan a los imperiales mediante pernos y una soldadura puntual, en uno de los laterales, une un rayo flameante a uno de los imperiales. La unión de la aureola a la canasta se hace por medio de pestañas y orificios.

El uso procesional de la obra y el elevado peso de la ráfaga fundida han favorecido el deterioro de la obra que presenta signos de intervención como serian:

1. Reparación de grietas mediante soldadura. La ráfaga presenta un sinfín de reparaciones de grietas, en este caso, las soldaduras son de pellote, cuadrados plateados de metal que se sueldan cubriendo el original.

2. Reposición de elementos pedidos. Destaca la intervención de la canasta en la que se han repuesto tres de los remates, dos de ellos son copias de los originales y otro es sensiblemente distinto. La diversidad de tipos de elementos de anclaje indica la perdida o sustitución de alguno de ellos.

[23] Archivo IAPH. *Informe Diagnóstico y propuesta de tratamiento. Corona Procesional. Virgen de la Soledad. Hermandad del Santo Entierro*. Sevilla, septiembre de 2003.

3. Así mismo presentaba las siguientes alteraciones:

Depósitos superficiales. En general el grado de limpieza era alto, tanto al exterior como en el interior, la obra se encuentra protegida por una capa de resina sintética. La suciedad y la sulfuración son puntuales y se localizaban en zonas de difícil acceso que no han quedado protegidas.

Corrosión puntual. La obra presentaba lagunas amarillentas y azuladas efecto de los productos de la corrosión de la plata, sulfuros y óxidos. La pletina de refuerzo del puente mostraba focos puntuales de óxidos de hierro.

El canasto, los imperiales y el remate conservaban antes de la intervención sus volúmenes prácticamente intactos, exceptuando tres de las piezas de la crestería que están deformadas.

En la ráfaga de la corona las deformaciones se deben a la verticalidad de la pieza. El arco que forma uno de los laterales estaba torcido, así como el perno que une la ráfaga a los imperiales.

Grietas y Roturas. La obra presenta numerosas fisuras y grietas de pequeño tamaño, la mayor parte se sitúa en la canasta en el punto de unión con los imperiales.

La grieta de mayores dimensiones se encuentraba en la base de la cruz que prácticamente se ha desprendido. Uno de los laterales, en la zona baja de la ráfaga presentaba una fractura quedando la ráfaga partida en dos.

Tres de los elementos de la crestería se habían roto, se recompusieron sin tener en cuenta la decoración original. Las piezas añadidas estaban unidas a la ráfaga mediante soldadura fuerte de plata.

Soldadura. Las más destacables, localizadas en la ráfaga, se efectuaron en intervenciones posteriores a la realización de la pieza. La práctica totalidad de las mismas cubren elementos decorativos, no unen zonas de ruptura. Las soldaduras son de estaño plateado y se caracterizan por su gran tamaño.

La obra también presenta soldaduras de plata fuerte en la base de la canasta y uno de los imperiales.

En cuanto al tratamiento aplicado se llevaron a cabo varias actuaciones:

- Desmontaje:

Se estudio el sistema de desmontaje, se numeraron los componentes de la obra y se desmontaron de:

- La canasta, en la base la pletina de acero, que servía de refuerzo al puente, estaba unida por dos machos rectangulares que encajan en dos orificios de la corona.
- Los imperiales: Se soltaron de la canasta y de su punto medio dónde quedaban unidos por un perno de rosca de sección.
- La bola y la canasta quedaron libres al soltar los imperiales

Tras el desmontaje se obtuvieron las siguientes piezas: pletina de acero del puente, canasta, dos refuerzos de alpaca de los imperiales, dos imperiales, una bola, la ráfaga fracturada y el elemento desprendido.

- Eliminación de soldaduras:

La ráfaga se había reparado en varias ocasiones y su superficie estaba cubierta de cuadrados de estaño plateados. Se retiró el estaño aplicando calor con un soplete de aire y se retiro el estaño líquido, arrastrándolo con herramientas mecánicamente. Se sanearon las líneas de fractura para posibilitar su unión mediante soldadura de plata.

- Soldadura grietas y fracturas:

Se unieron mediante soldadura de aleación de plata de 535´ en varilla: la grieta situada bajo el engarce de uno de los imperiales, las de los remates de la canasta, las de la ráfaga, las de la base de la cruz, la pieza fracturada de esta última y la reposición de la crestería de la canasta.

- Refuerzo estructural:

Se comprobó que era conveniente reforzar la corona por varios motivos: el gran peso de la ráfaga, la debilidad de los imperiales, el cabeceo de las piezas y la colocación de elementos estructurales bajo los imperiales.

Se diseño un sistema de refuerzo estructural que no rompía la unidad estética de la obra, era fácilmente sustituible y le aportaba poco peso, proporcionándole una gran resistencia a la corona. Se empleó una varilla de acero de 5 ml de diámetro que quedaba sujeta a los imperiales mediante los pernos de la ráfaga y unas pletinas cuadradas de plata.

- Modificación de elementos de ensamble:

Para evitar el giro de globo terráqueo y el desajuste que provocaba en los elementos de la obra se modifico el perno dándole forma cuadrada.

- Reintegración material:

Atendiendo a los principios descritos en el apartado de criterios, se sustituyó una de las reposiciones de la crestería por considerarse que rompía la unidad estética de la obra al presentar una decoración sensiblemente distinta del original y una calidad inferior.

Se sustituyó el remate por una copia repujada de uno de los elementos originales de la crestería. La reintegración volumétrica se marco en el anverso mediante rayado con el fin de ser fácilmente discernible del original.

- Montaje:

Se montó cada pieza en su lugar correspondiente manteniéndose la pletina de acero del puente y eliminando los refuerzos de alpaca de los imperiales. Se sustituyeron las tuercas que no eran de plata, (Lám. nº 26).

Para esta intervención fue necesario contar con un equipo multidisciplinar del que formaron parte: un restaurador, un orfebre, un historiador, un químico, y un fotógrafo[24], (Lám. nº 27 y 28).

[24] En esta intervención participaron:
Coordinador de la Memoria final de intervención: Inés Fernández Vallespín. Conservador–restaurador de Bienes Culturales.
Ejecución de la intervención, realización de labores de orfebrería: Fernando Marmolejo Hernández. Orfebre.
Estudio histórico: José Luis Gómez Villa. Historiador del Arte.
Fotografía: Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo.
Toma de muestras y análisis materiales inorgánicos: María Auxiliadora Gómez Morón. Químico.

Imágenes

Lám. nº 1.
Virgen de la Soledad.
© Hermandad de la Soledad de Écija.

Lám. nº 2.
Grabado de la Virgen de la Soledad,
segunda mitad del siglo XVIII.
© Hermandad de la Soledad de Écija.

Lám. nº 3.
Vista trasera de la imagen de la Virgen de la Soledad © Fondo Gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio

Lám. nº 4.
Antiguas manos entrelazadas de la Virgen de la Soledad. © Fondo Gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 5.
Candelero antiguo y candelero nuevo.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 6a.
Radiografía de perfil del busto de la Virgen de la Soledad. © Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 6b.
Radiografía frontal de la Virgen de la Soledad.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 7.
Traje de cuero para evitar arañazos en la policromía al vestir a la imagen. © Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 8.
Fotografía de espaldas con el candelero nuevo una vez restaurada la imagen. © Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 9.
Detalle del rostro de la Virgen tras su restauración.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 10.
Detalle del rostro con capote para su traslado a Écija.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 11.
Vista del paso procesional con la Virgen restaurada. © Antonio Delgado.

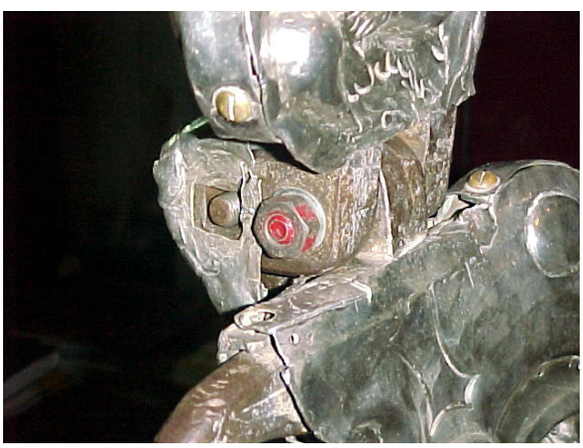
Lám. nº 12.
Radiografía de las manos de la Virgen. © Fondo Gráfico del IAPH. Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 13.
Fotografía con luz ultravioleta de la mano derecha de la Virgen. © Fondo Gráfico del IAPH. Autor: Fernández Ruiz, Eugenio

Lám. nº 14.
Fotografía de la mano derecha una vez restaurada, anverso. © Fondo Gráfico del IAPH. Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 15.
Fotografía de la mano derecha una vez restaurada, reverso.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 16.
Virgen de la Soledad en su camarín con su ajuar de orfebrería.
© Francisco de la Rosa González.



Lám. nº 17.
Ensamble de dos piezas de la ráfaga.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio

Lám. nº 18.
Ensamble lateral de dos piezas de la ráfaga.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 19.
Rayo de la ráfaga con el punzón del platero.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

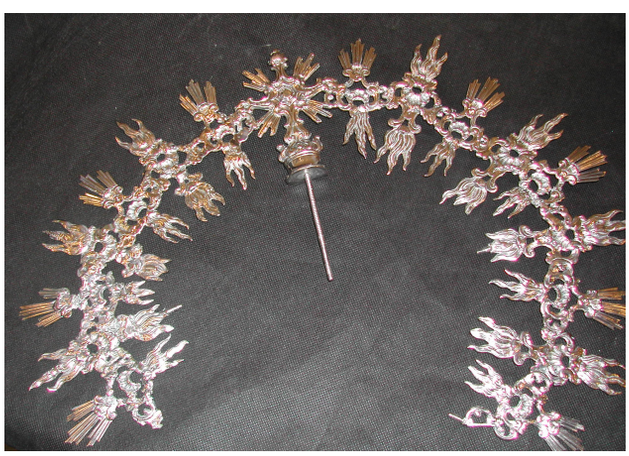
Lám. nº 20.
Ráfaga restaurada, preparada para su traslado a Écija.
© Antonio Martín Pradas

Lám. nº 21.
Media luna completa. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Lám. nº 22.
Detalle de la parte central de la media luna en su restauración. © Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 23.
Detalle un extremo de la media luna en su restauración. © Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 24.
Desmontaje de la corona.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.



Lám. nº 25.
Ráfaga de la corona.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 26.
Corona tras su restauración.
© Fondo Gráfico del IAPH.
Autor: Fernández Ruiz, Eugenio.

Lám. nº 27.
Detalle de la Virgen de la Soledad con la corona y parte superior de la ráfaga.
© Francisco de la Rosa González.

Lám. nº 28.
Paso procesional con la imagen y su ajuar de orfebrería por las marroquíes.
© Pedro Castaño.

REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD EN LAS CALLES DE ÉCIJA

REPRESENTATIONS OF THE VIRGEN DE LA SOLEDAD IN THE STREETS OF ÉCIJA

Antonio Martín Pradas
Unidad de Cultura Científica+i
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Inmaculada Carrasco Gómez
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN:

A lo largo de la historia, el ser humano ha sentido la necesidad de sentirse protegido por la divinidad. Con esta finalidad acudían a los templos para rezar a sus advocaciones preferidas. Con el tiempo, las imágenes comenzaron a sacralizar el callejero de pueblos y ciudades, extendiendo la protección al conjunto urbano. Esta sacralización del viario se hizo posible gracias a los retablos callejeros, donde se alojaban advocaciones muy diversas. En este caso nos vamos a centrar en los que están dedicados a la Virgen de la Soledad, repartidos por nuestra ciudad.

PALABRAS CLAVE:

Écija (Sevilla), Religiosidad popular, Retablos callejeros, Virgen de la Soledad

ABSTRACT:

Throughout history, human beings have felt the need to feel protected by divinity. With this purpose they went to the temples to pray to their favorite advocations. Over time, the images began to sacralize the streets of towns and cities, extending protection to the urban complex. This sacralization of the road was made possible thanks to the street altarpieces, where very diverse advocations were housed. In this case we are going to focus on those that are dedicated to the Virgin of Soledad, distributed throughout our city

KEY WORDS:

Écija (Seville), Popular religiosity, Street altarpieces, Virgen de la Soledad.

Introducción

Respecto a la sacralización de espacios urbanos encontramos una serie de estructuras muy diversas, que en muchos casos y de forma general son denominadas *Retablos Callejeros*. Esta acepción, siempre teniendo en cuenta el sentido genérico del vocablo retablo, es debido a la extrapolación de las imágenes del interior de las iglesias a los muros y fachadas de edificios públicos y privados, tal vez en similitud a la ubicación de las imágenes en grandes aparatos lignarios situados, por regla general, en el altar mayor o en altares secundarios del interior de los templos.

En la mayoría de los casos, los llamados retablos callejeros son nichos, hornacinas, vanos y simples molduras, donde la austeridad decorativa hace destacar la exaltación de la advocación que albergan. En cambio, en otros casos, el derroche decorativo engrandece la estructura externa del retablo llegando incluso a extenderse, señoreando el muro que los aloja. En ambos casos van acompañados de iluminación nocturna, siendo en un principio flanqueados por dos faroles o uno en el centro, bien con lamparitas de aceite o portadores de velas. También algunos de ellos cuentan, en la parte inferior, con un cepillo para recoger las limosnas de los fieles devotos, acompañándose de placas alusivas a la Inmaculada Concepción de María o a las indulgencias en el caso de que dicho retablo tuviera alguna concedida.

Desde el punto de vista compositivo hemos de tener en cuenta que existe una gran diferencia entre los retablos callejeros históricos y aquellos que se realizan a partir de la guerra civil, éstos últimos estandarizados, adquiriendo cánones impuestos por las fábricas de cerámicas, siendo pioneras las de Triana en Sevilla.

Para la representación de las imágenes que debían albergar los retablos callejeros históricos se utilizaron varias técnicas y materiales: lienzo pintado al óleo, pintura al fresco, esculturas de madera policromadas, esculturas de candelero, azulejos vidriados, esculturas de terracota policromadas, esculturas en mármol y relieves.

A pesar de que algunos de los retablos callejeros han perdido su advocación, aún conservan su estructura, como el de la calle Beneficiados. En las últimas décadas se observa un continuo deterioro de los retablos callejeros históricos, algunos de los cuales han desaparecido, siendo rehechos y otros restaurados.

Otra modalidad que encontramos en el callejero ecijano son las denominadas capillas abiertas, cuya finalidad fue la de oficiar misa al aire libre, desplazando y a la vez descongestionando el interior de las iglesias, santificando así la vía pública.

Se encuentran situadas en las puertas de la ciudad abiertas en la muralla, bien a nivel del suelo o en alto sobre un lienzo de la cerca almohade, en plazas, cruces de calles muy utilizadas por los transeúntes e incluso en el interior del edificio del desaparecido Cabildo ecijano.

Su morfología es muy variada; puede tratarse de espacios abiertos en lienzos de muralla a modo de balcón o gran ventanal, o aislada a modo de linterna hexagonal rodeada por una reja, presentando una serie de rasgos comunes: mesa de altar, objetos para la liturgia, una imagen sagrada en lienzo o talla completa, cerrándose el conjunto con una estructura arquitectónica compleja.

Por último, existe otra gama de mobiliario urbano que se encuentra estrechamente unido a la religiosidad popular ecijana; nos referimos a los triunfos y monumentos. Respecto a los primeros fueron costeados en su totalidad por donaciones particulares, siendo erigidos en lugares estratégicos como plazas, barreras o entradas a la ciudad, mostrando en mármol la

ostentación decorativa y escenográfica, así como el culto y el fervor desmedido que latía en los devotos de los patronos de la ciudad. En 1868 fue desmantelado el triunfo de San Cristóbal situado en la Plaza de los Mesones, actualmente denominada de Giles y Rubio[1].

Retablos callejeros de la Virgen de la Soledad[2]

Como se ha mencionado en más de una aportación en estas jornadas, la rivalidad entre la hermandad de la Virgen del Rosario del convento de San Pablo y Santo Domingo con la hermandad de la Soledad del convento de Carmelitas Calzados, fue muy evidente a lo largo de la historia de ambas instituciones.

Esta rivalidad se produjo no solo por llevar a cabo su estación de penitencia el mismo día y los excesos que cometían ambas hermandades, sino también por la decantación de la nobleza ecijana por una u otra cofradía.

De hecho, la nobleza más granada se distribuía entre ambas hermandades, a veces con cierta rivalidad, contando tal vez la del Rosario con más devotos como el caso de la Casa de Peñaflor, aunque los Eraso no dejaron de apoyar a la de la Soledad y al convento donde tenía su sede canónica.

Esta decantación provocó que muchos hermanos de ambas cofradías quisieran exponer en las fachadas de sus casas o palacios la imagen de su advocación preferida. En este caso nos vamos a centrar en los retablos callejeros dedicados a la Virgen de la Soledad.

Uno de los mejores ejemplos que encontramos en el callejero de la ciudad, es el retablo que remata la portada de la casa palacio construida por la familia Orduña en el siglo XVII (Fig. 1.1; Lám. nº 1, 2, 3 y 4), que pasó sucesivamente por las familias Porcel y Albornoz. Actualmente es propiedad de los Señores Soto Domecq, Duques de Almenara Alta[3]. La portada principal está realizada a base de mármoles bícromos, blanco y negro y se estructura en dos partes: la parte inferior es la puerta adintelada de acceso al zaguán, flanqueada por dos pilastras cajeadas con decoración de elementos mistilíneos; sobre ella, tras un entablamento, se sitúa el segundo cuerpo. Del centro emerge una hornacina trilobulada, flanqueada por los ángulos laterales de un frontón triangular partido sobre los que se sitúan sendos remates a modo de flameros. La hornacina central, siguiendo la decoración del cuerpo bajo, se flanquea por pilastras cajeadas con decoración mixtilínea sobre la cual campea una nueva cornisa rematada por un frontón partido de cuyo centro emerge el escudo nobiliario de la familia.

El retablo, dedicado a la Virgen de la Soledad, se dispone a modo de balconada con dos faroles. El conjunto se encuentra realizado en madera de caoba, flanqueado por estípites con decoración vegetal. En el centro destaca un cuadro de la Virgen protegido por un cristal. En él se representa la imagen tal y como procesionaba en la segunda mitad del siglo XVIII, con las manos unidas y el ajuar de orfebrería realizado, en torno a 1760, por el platero cordobés Damián de Castro. En la parte inferior del cuadro se sitúa la siguiente inscripción: "VERDADERO RETRATO DE Ntra Sra DE LA SOLEDAD RUEGA POR NOSOTROS".

Por último, la hornacina se encuentra flanqueada por dos grandes faroles, siguiendo el mismo estilo a los que se presentan en la pequeña balconada que protege el retablo, aportando luz durante la noche.

En la fachada de la casa número 27 de la calle Santa Ángela de la Cruz, en el primer piso, concretamente en el lateral izquierdo del balcón de la portada de la antigua casa renacentista, se sitúa otro retablo, esta vez cerámico, dedicado a Nuestra Señora de la Soledad (Fig. 1.2; Lám. nº 5 y 6).

---

[1] *https://guiadigital.iaph.es/ecija/contenidos/C07/Introduccion.html* (12/04/2024).

[2] MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. *Manifestaciones de la religiosidad popular en el callejero ecijano.* Écija: Gráficas Sol, 2003, pp. 53-54.

[3] *https://guiadigital.iaph.es/ecija/contenidos/C01/imagenes/0122PalaciodelDuquedeAlmenaraAlta/masInfo.html* (12/04/2024).

La portada está formada por elementos bastante simples. El vano central adintelado, da acceso a la casa-palacio y se presenta flanqueado por dos balaustres estilizados, típicos del renacimiento. Sobre estos una pequeña cornisa sustenta el balcón que se protege con un guardapolvo, que suponemos tuvo en origen pinturas murales como un edificio desaparecido que estaba situado en la misma calle, frente al palacio de los Aguilar, en la calle Santa Ángela de la Cruz[4].

El retablo, de grandes dimensiones, se remata por una venera gallonada, bajo la cual se sitúa la imagen. En origen albergó un lienzo de la Virgen tal y como procesionaba en la segunda mitad del siglo XVIII. Este lienzo fue sustituido por un azulejo cerámico realizado por la fábrica de cerámica Santa Ana de Triana (Sevilla) en la década de los 70 del siglo pasado. El azulejo se enmarca con temas decorativos vegetales y cabezas de angelotes, quedando al centro la imagen. Ésta presenta las características del lienzo anterior ya que conserva las manos unidas, la saya de forma acampanada y ropajes típicos de la época, así como su ajuar de orfebrería, elevada sobre la peana de carrete con la que procesionaba y procesiona en la actualidad, bajo la cual en una cartela plateada aparece la inscripción: "Ntra Sra. DE LA SOLEDAD".

Otro ejemplo lo encontramos en la calle Fuentes de Andalucía esquina con la calle San Juan Bosco. Su origen se remonta a una ventana cerrada por un portón de madera. En su exterior se situaba un lienzo de la Virgen de la Soledad. Este lienzo fue sustituido tras llevarse a cabo, en la década de 1930, una serie de reformas en la casa, por un azulejo cerámico. Su ejecución estuvo a cargo de Francisco Rodríguez Díaz "TRIANA"[5], pertenecientes a la Fábrica de Santa Ana[6], (Fig. 1.3; Lám. nº 7 y 8).

Las obras y colocación del nuevo retablo cerámico fueron bendecidas por los Padres Salesianos, a quienes fue cedido el convento tras la desamortización del siglo XIX, llevándose a cabo un gran repique de campanas.

El retablo es de estructura muy simple que se reduce a un azulejo cerámico sin hornacina, enmarcado por un austero marco azul cobalto. En la imagen se observa que la talla mariana evoca más a las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX, donde el manto negro de la Virgen se deja caer careciendo del clásico pollero, aunque porta su ajuar de orfebrería.

En la casa número 83 de la calle del Carmen, formando parte de la perspectiva de la Plaza de Colón, encontramos otro retablo dedicado a esta advocación. Está formado por una hornacina cuyas características decorativas nos remontan a la segunda mitad del siglo XVIII (Fig. 1.4; Lám. nº 9, 10 y 11).

Su estructura denota la riqueza decorativa con utilización de yeserías. La parte central se organiza en torno a un gran vano achaflanado, rematado por una venera trilobulada, protegido en su parte inferior por un pequeño balcón de forja, bajo el cual se despliega un pinjante a base de ménsulas y roleos en cuyo centro se sitúa un gran círculo.

La parte central achaflanada muestra en sus laterales dos molduras de medio punto que, posiblemente en origen, albergasen algún lienzo cada uno de ellos, presentándose hoy día encaladas.

---

[4] MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, inmaculada. "Las policromías en las fachadas ecijanas. Aproximación al inventario del color". En *Actas de las XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija "Arquitecturas pintadas. Policromías en la ciudad".* Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2016, p. 77.

[5] En 1870 el industrial del barro Antonio Gómez compró unos alfares de García-Montalván, para la producción cerámica en el barrio de Triana. El negocio pasó luego a su viuda, conociéndose como fábrica de la Viuda de Gómez. En 1906 tomó el nombre de su nuevo dueño, Manuel Corbato. En 1920 la fábrica pasó a su cuñado, Manuel Montero Asquith. A partir de 1939 dirigieron la fábrica los hermanos Rodríguez Díaz con el nombre de Cerámica Santa Ana[2] por ser santa Ana la patrona de Triana. *https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cer%C3%A1mica_Triana*

[6] *https://asociacionpisano.es/wp-content/uploads/2020/06/Breve-Historia-de-los-talleres-cer%C3%A1micos-de-Triana-AMF-Junio-2020.pdf* (12/04/2024).

Estas tres partes del chaflán, debieron contar con tres lienzos, destacando el central con una imagen de la Virgen de la Soledad, acompañada en sus laterales por dos posibles figuras de las que desconocemos su iconografía.

Suponemos, que en los disturbios ocasionados al inicio de la guerra civil, posiblemente este retablo fue destruido, al menos sus lienzos, siendo sustituido con posterioridad por un azulejo cerámico en el vano central. En él se representaba la Virgen de la Soledad de medio cuerpo, siguiendo el estilo sevillano, al pie del mástil de una cruz del que colgaba un trozo de paño, con un fondo de montes y nubes planas. El azulejo, realizado en tonos azules y blancos, quedaba enmarcado por una cenefa con decoración de motivos florales y vegetales relacionados con la rosa de pasión, entre los que se distribuyen algunos atributos marianos y pasionistas, como la corona de espinas, el martillo, etc. El conjunto se iluminaba por las noches con una simple bombilla que colgaba del centro de la venera trilobulada.

En torno a 2006 la casa fue vendida y se llevaron a cabo una serie de obras y reformas, añadiéndole un segundo cuerpo o remonte al edificio originario. En esta actuación el azulejo cerámico fue retirado, desconociéndose su paradero actual.

Ante esta situación la Asociación de Amigos de Écija en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara"[7] procedió a volver a dotar de iconografía a dicho retablo. Para ello se colocó un lienzo de la Virgen de la Soledad[8] realizado y donado por José Luis Jiménez Sánchez-Malo.

En el lienzo se representa la Virgen de la Soledad tomada de una fotografía, en ella aparece con la parte superior de su ajuar de orfebrería, corona y ráfaga, siguiendo el atuendo que caracteriza a esta imagen.

Por último, en la calle Zayas, encontramos el retablo más sobrio dedicado a la Virgen de la Soledad. Se trata de una simple hornacina de medio punto realizada a base de ladrillo visto que posteriormente fue encalada, pasando casi totalmente desapercibida si no fuese por el pequeño lienzo que alojaba. En él se representaba la Virgen de la Soledad, aunque su parte inferior estaba casi totalmente perdida debido a las inclemencias del tiempo y al abandono. En 1992, el lienzo fue desmontado, pasando a manos de la familia propietaria del inmueble. Recientemente y gracias a la celebración de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, Julio A. Cerdá consiguió fotografiar el lienzo, que había sido restaurado en su parte superior mientras que la inferior, inexistente, ha sido resuelta con obra nueva (Fig. 1.5; Lám. nº 12 y 13).

Tenemos constancia, como apuntan varios historiadores, que en torno a 1730 la Hermandad de la Soledad encargó la realización de un nuevo paso o "urna" así como la imagen del Cristo a Pedro Duque Cornejo. Esta maquinaria debió de tener grandes dimensiones, por lo que resultaba difícil procesionar por el angosto callejero ecijano. Para resolver el problema en una de las calles donde más dificultad presentaba el giro o *revirá* del paso, la Hermandad promovió en 1753, el derribo y ensanche de la zona más estrecha de la calle Zayas.

Este acontecimiento derivó en un pleito entre la Hermandad y el propietario de la vivienda y culminó, una vez fallecido el propietario, con la aceptación, por parte del sucesor, de las reformas llevadas a cabo en el inmueble. Este episodio de la historia ecijana quedó zanjado con la colocación de un pequeño retablo de la Virgen de la Soledad[9].

---

[7] *https://ecijadigital.es/amigos-ecija-restaura-retablo-la-virgen-la-soledad/*
https://www.ecija7dias.eu/cultura/restaurado-el-retablo-de-ntra-sra-de-la-soledad-que-se-ubica-en-la-plaza-de-colon (18/04/2024)

[8] Medidas 109 por 73 cm.

[9] DOMÍNGUEZ BARRAGÁN, Juan Antonio. "La Hermandad de la Soledad en la Edad Moderna. 1754: Un pleito "A la vuelta de la esquina". En *Actas de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija "450 Aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad de Écija"*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2024, pp. 41-48.

Por último, tenemos que mencionar un retablo callejero desaparecido y que rendía culto a la Virgen de la Soledad. Nos referimos al que estaba situado en el número 14 de la calle Rodríguez Marín, antigua calle Alamillo, esquina con la calle Córdoba. Al parecer contaba con una hornacina en cuyo interior había un lienzo con la advocación de la Soledad. Se encontraba en mal estado de conservación y los nuevos propietarios, al restaurar el edificio, decidieron suprimirlo. En la actualidad se desconoce el paradero del lienzo que fue desmontado (Fig. 1.6).

Figura

Figura nº 1.
Plano con la ubicación urbana de los retablos callejeros de la Virgen de la Soledad.

Láminas

Lám. nº 1.
Portada de la Casa de los Orduña, con retablo de la Virgen de la Soledad. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, década de 1940.

Lám. nº 2.
Portada en la actualidad, 2024.
Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez (ICG).

Lám. nº 3.
Detalle de la segunda planta de la portada. (ICG).

Lám. nº 4.
Retablo de la Virgen de la Soledad de la portada en 2024. (ICG).

Lám. nº 5.
Casa de la calle Santa Ángela de la Cruz con retablo de la Virgen de la Soledad. (ICG).

Lám. nº 6.
Detalle del retablo callejero. (ICG).

Lám. nº 7.
Casa de la calle Fuentes de Andalucía esquina con San Juan Bosco. (ICG).

Lám. nº 8.
Retablo de la Virgen de la Soledad. Detalla foto anterior. (ICG).

Lám. nº 9.
Casa de la calle del Carmen nº 83, con retablo callejero de la Virgen de la Soledad. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, década de 1940.

Lám. nº 11.
Retablo callejero de la Virgen de la Soledad en la actualidad. (ICG).

Lám. nº 12.
Hornacina de la calle Zayas en la actualidad. (ICG).

Lám. nº 13.
Lienzo procedente del retablo callejero de la Virgen de la Soledad de la calle Zayas. Fotografía cedida por Julio A. Cerdá.

Lám. nº 10.
Retablo callejero de la Virgen de la Soledad.
Fotografía: Antonio Martín Pradas.

EL CONVENTO DE CARMELITAS CALZADOS DE ÉCIJA Y LA PÉRDIDA DE SU PATRIMONIO MUEBLE. EL CASO DE LA SILLERÍA DEL CORO ALTO

THE CONVENT OF CARMELITAS CALZADOS OF ÉCIJA AND THE LOSS OF ITS MOVABLE HERITAGE. THE CASE OF THE HIGH CHOIR SEATS

Antonio Martín Pradas
Unidad de Cultura Científica+i
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN:

Con este artículo queremos dar a conocer una de las sillerías de coro, más interesantes que se conservaban en la ciudad de Écija. Nos referimos a la sillería del coro alto del convento de Carmelitas calzados. Gracias a su estructura y decoración podemos encuadrarla a finales del siglo XVII o principios del XVIII. En ella, destacan columnas salomónicas y la decoración de los respaldos de los sitiales superiores, únicos en la localidad, con representaciones pictóricas en lienzo y tabla. La sillería fue trasladada, en la década de 1940, al convento del Carmen de la ciudad de Osuna, donde se conserva en la actualidad.

PALABRAS CLAVE:

Bienes muebles, Convento de Carmelitas Calzados, Écija (Sevilla), Sillerías de coro, Osuna (Sevilla), Pinturas, Traslado

ABSTRACT:

With this article we want to show one of the most interesting choir stalls that were preserved in the city of Écija. We are referring to the stalls of the upper choir of the convent of Carmelitas calzados. Thanks to its structure and decoration we can place it at the end of the 17th century or the beginning of the 18th century. In it, the Solomonic columns and the decoration of the backrests of the upper seats stand out, unique in the town, with pictorial representations on canvas and panel. The stalls were moved, in the 1940s, to the convent of El Carmen in the city of Osuna, where it is currently preserved.

KEY WORDS:

Movable property, Convent of Carmelitas Calzados, Écija (Seville), Choir stalls, Osuna (Seville), Paintings, Transfer

La fundación del Convento de Nuestra Señora del Carmen de Écija, Orden de Carmelitas Calzados, se remonta a finales del siglo XV. La tradición afirma que la primera fábrica de la iglesia se realizó gracias a la piedad de un tercio de soldados que, alojados en la ciudad durante la guerra de Granada, *"dieron el tiempo y su trabajo en esta obra"*[1]. A partir de esta fecha el convento contó con la protección del Concejo Municipal y de algunas familias nobles que eligieron su iglesia como enterramiento.

La escritura de patronazgo del convento fue otorgada el 9 de abril de 1537, ante el escribano Juan Sánchez de Valderrama, a favor de Alonso de Eraso y María Galindo, su mujer. Los derechos, una vez fenecidos, pasarían a sus hijos y herederos, concretamente a Luis de Eraso, titular del mayorazgo[2].

El convento y su iglesia sufrieron una serie de ampliaciones a lo largo de su historia, algunas de ellas en función de los cambios de gusto estilísticos y otras por ampliaciones de capillas y dependencias.

En 1803 se llevó a cabo una solicitud por parte de José Ostos, prior del convento, al conde de Luque, pidiendo limosna para poder llevar a cabo la reedificación del claustro[3]. Tenemos constancia documental que este claustro permanecía aún inconcluso en 1625 y que fueron edificándolo poco a poco a lo largo del siglo XVII[4].

Con la llegada de los franceses fue exclaustrado, solicitando la Orden su devolución al Ayuntamiento el 3 de enero de 1814, "*ya que reunía las condiciones de habitabilidad y la comunidad sobrepasaba el número que exigían las disposiciones dictadas por el Gobierno para la devolución de los edificios religiosos exclaustrados"*[5].

En 1827, se solicitó por parte de fray Juan Cortés y Juan Casaubón, priores del convento, a los administradores de Cristóbal Rafael Fernández de Córdoba Barradas, VII conde de Luque, VI marqués de Algarinejo, José Aguilar y José Bordonaba, ayuda económica para la restauración de la capilla del convento, como lo hacía tradicionalmente la familia Eraso, patronos de dicho convento[6].

En este convento, permanecieron los carmelitas, hasta la desamortización llevada a cabo por Mendizábal en 1836. En 1897, las dependencias y su iglesia fueron cedidas a los Padres Salesianos, quienes lo habitaron hasta el segundo cuarto del siglo XX. Hoy día hace su templo las veces de iglesia parroquial.

A principios del siglo XIX, concretamente en 1807, el Padre Fray Miguel Rodríguez Carretero, nos describe la iglesia y convento, haciendo especial hincapié en el coro alto:

---

[1] ROA, Martín de: *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*. Écija : Imprenta de Juan de los Reyes, 1890, p. 283.

[2] GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. *Écija artística. Colección documental de los siglos XVI y XVII.* Sevilla : Ayuntamiento de Écija, et al., 2018, p. 138.

[3] Archivo Histórico de la Nobleza (AHNobleza), signatura: Luque c. 433, d. 259-260. Correspondencia 1827.

[4] GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. *Écija artística..., ob. cit.* p. 148.

[5] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, p. 312, nota 374.

[6] AHNobleza, signatura: Luque C.544, D. 703-705. Correspondencia de 1827.

"Tiene esta iglesia un buen órgano, un coro alto muy capaz con una sillería de nogal bien hecha y en el espaldar de cada una dibujada primorosamente de talla una lámina de un santo de la Orden"[7].

Gracias al inventario que se realizó el 31 de diciembre de 1884 tenemos constancia del mobiliario que aún se conservaba perteneciente al coro: *"once misales en mal estado, de ellos ocho Carmelitas y dos romanos; el undécimo inservible… tres atrileras… un melodium en mal estado… En el coro alto hay baranda de madera, sillería y facistol… un órgano de caja dorada en mal estado"*[8].

Este conjunto coral constituía el centro de la música y el canto en las grandes funciones litúrgicas que se celebraban en el templo, entre las que destacaba la novena a la Virgen de la Soledad. Este ejemplo lo podemos observar en algunas fotografías de principios de finales del siglo XIX y principio del XX donde es montaba un gran altar de cultos delante del retablo mayor, donde se disponían los titulares de la hermandad con la Soledad en lo más alto de la composición.

La sillería fue trasladada en la década de 1940 al convento de los Padres Carmelitas de Osuna, previa solicitud del Padre Provincial Rafael Rangel[9]. El cronista oficial de la ciudad de Écija, don José Martín Jiménez, en su libro titulado *"Guía del Turista"*, publicado en 1934, al describir la iglesia del Carmen nos menciona *"Es muy interesante el coro y la sillería"*[10]. Por lo que está comprobado que la sillería se encontraba *in situ* en la década de los treinta[11].

El Convento de Carmelitas de Osuna fue fundado el 7 de diciembre de 1557, erigido por don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña[12]. Parece ser que los primeros carmelitas habitantes del nuevo convento se desplazaron del que ya existía en la ciudad de Écija[13].

El 28 de mayo de 1606, se trasladaron al nuevo convento situado en la antigua calle Salitre, llamada hoy día Sevilla, siendo Prior el Padre Juan Ricio, donde residieron hasta la exclaustración que les afectó a partir del 19 de agosto de 1835[14]. Este convento, fue uno de los primeros que se restauraron en la pasada centuria, concretamente en 1891, siendo el primer Prior el Padre Cirilo Ramis. El 16 de Enero de 1904, se fundó en esta localidad la revista *"El Santo Escapulario del Carmen"*, que aún continúa sus publicaciones[15].

Aunque este convento contaba con una sillería de medianas proporciones, se solicitó al Arzobispado de Sevilla, la donación y traslado de la sillería del extinguido convento de los Carmelitas de Écija, que tras ser aprobado fue efectuado en la década de 1940, siendo colocada en la tribuna de la iglesia, a los pies de la nave central, sufriendo algunas reformas y añadidos en los sitiales bajos.

---

[7] RODRÍGUEZ CARRETERO, Miguel, Fray: *Epítome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*. Mss Biblioteca Nacional de Madrid, 1807. Primera edición del Padre Ismael Martínez Carretero. Sevilla : Grafisur, 2000, p. 60.

[8] Archivo Parroquial de Santa María de Écija (AP Santa María). Libro nº 224 bis. Inventario de Bienes de la Iglesia parroquial de Santa María y su feligresía, año 1884, S/F.

[9] MARTÍN PRADAS, Antonio. *Las Sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos.* Écija : Gráficas Sol, 1993, p. 132 y ss.

[10] MARTÍN JIMÉNEZ, J. *Guía del Turista: Monumentos Históricos y Artísticos de la ciudad de Écija*. Écija, 1934, p. 49.

[11] MARTÍN PRADAS, Antonio. "La sillería de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen procedente del convento de Carmelitas calzados de Écija". En *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 11, 2019, p. 64.

[12] Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza. Archivo de los Duques de Osuna. Patronato de Obras Pías: OSUNA, C. 42, D. 51. *Traslado de escritura de donación del Monasterio de la Concepción y de dotación de rentas a la Orden de Nuestra Señora del Carmen, denominado con este mismo título al nuevo convento.* 11 de mayo de 1558.

[13] VELASCO, Balbino: "El Colegio-convento de Osuna". *Extract from the Land of Carmel*. Institutum Carmelit. Rome, 1991.

[14] Ibídem.

[15] M. C., I.: "Centenario de la Restauración del Carmen de Osuna (1.891-1.991)". *Revista Escapulario del Carmen, nº 1.146*, año 87. Osuna, julio-agosto 1991, p. 255-258.

Descripción de la Sillería

La construcción de esta sillería podemos enmarcarla entre finales del siglo XVII[16] y principios del XVIII. En alguno de sus elementos estructurales y decorativos, podemos relacionarla con la sillería de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla, realizada en 1713 por Juan Leonardo; con la de San Juan de la Palma atribuida al mismo maestro; y con la de San Vicente Mártir, también de Sevilla, realizada por Luis de Vilches en 1736. Esta última presenta un esquema más avanzado, ya que alterna las columnas salomónicas con columnas lisas[17].

Sigue en su construcción las reglas generales de lugar y distribución establecidas para este tipo de muebles litúrgicos, con disposición en dos niveles, semejantes a las sillerías de la Iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén y de la del Convento de Nuestra Señora de la Merced, ambas de Écija. Tiene forma rectangular de 8,80 m. de largo por 3,15 m. de ancho[18]. (Lám. nº 1 y 2).

La sillería alta, se eleva del pavimento del coro a 60 cm., integrada por tres grupos de asientos que forman un total de 20 sillas. Entre los sitiales altos y bajos queda un pasillo de circulación de 63 cm. de ancho.

En esta sillería se observa perfectamente la simplicidad decorativa de los sitiales bajos, frente a la suntuosidad y proliferación de motivos de talla y pictóricos de los superiores.

Los sitiales bajos, se dividen en dos grupos frontales: el primero consta de cuatro asientos, seguidos de dos accesos a la sillería alta, de tres escalones, en cuyo centro encontramos un ambón rectangular con cajones interiores; el segundo grupo es similar al primero.

Los pies de los sitiales arrancan directamente del pavimento enmaderado del coro. Éstos se configuran a través de líneas curvas entrantes y salientes, con cierta suavidad, sin llegar a formar en ningún momento ménsulas. La codera carece de decoración y forma un ángulo que surge de la unión de una moldura convexa y cóncava, que asciende hasta un círculo que aloja una cruceta, sirviendo de soporte al brazal superior.

El asiento de 56 cm. de ancho, 34 de fondo y 50 al suelo, está formado por un panel embisagrado carente de misericordias.

El panel inferior del asiento de 50 cm. de alto, carece de decoración, al igual que los respaldos de los sitiales de 88 cm. de altura, que rebasan en 31 cm. a los brazales superiores. Estos están rematados por un pequeño atril corrido e inclinado, en cuyo frente se pueden colocar los libros de los ocupantes de la sillería alta.

Los sitiales bajos, en sus extremos muestran huellas de haber sufrido reformas, en este caso les ha sido añadido una codera y un brazal superior procedentes de otra sillería, de menor calidad artística, que posee la comunidad en la llamada por ellos Sala Capitular. La altura de un sitial bajo desde el pavimento del coro es de 1.40 m.

Respecto a los sitiales altos, constan de los mismos elementos fundamentales que las sillas bajas, proliferando la decoración en los respaldos inferiores y superiores. Se encuentra integrada por tres grupos de asientos, que forman una simetría perfecta. El primer grupo posee cuatro sitiales, seguidos de una rinconera o chaflán; tras ésta el testero compuesto por doce asientos, separado del tercer grupo que repite el número de sillas del primero, por otra rinconera, (Lám. nº 3 y 4).

Estos grupos forman un total de 20 sitiales. El perfil de éstos es idéntico a los de la sillería baja. El asiento de 61 cm. de ancho, 39 de fondo y 50 al suelo, presenta al elevarse una misericordia decorada a modo de culp de lampe.

---

[16] RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *Guía Artística de Osuna*. Osuna, 1986, p. 101.
[17] MARTÍN PRADAS, Antonio: *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla : Guadalquivir, 2004, p. 131-149.
[18] Ibídem, p. 132-140.

El respaldo inferior de 56 por 62 cm. de ancho, se encuentra dividido en una serie de registros que forman figuras geométricas alternas, con sus interiores lisos. Los brazales superiores de 50 cm. de largo, se unen al respaldo por dos pequeñas rinconeras que continuándose suavemente con él, le dan forma ligeramente cóncava.

Los respaldos superiores de 1,10 m. de alto, se presentan divididos en tres partes: la primera o inferior y la tercera o superior están compuestas por sendos frisos de 18 y 15 cm. de alto, presentando similar decoración a base de roleos vegetales con pequeñas ménsulas; la parte central está destinada a albergar un cuadro rectangular con un arco de medio punto en su extremo superior. Este marco se decora con una sucesión de perlas unidas, resaltando la clave del arco con un gran roleo que porta una venera en su interior.

En el marco de 65 cm. por 50 por 50, se ubican cuadros pintados al óleo sobre lienzo, aunque hemos detectado que alguno de ellos son pinturas sobre tabla, como el caso del sitial presidencial donde se representa a la Sagrada Familia. En el repertorio iconográfico podemos encontrar comenzando por el lado de la Epístola:

- Santa Cirila Emperatriz (Lám. nº 5)
- Santa Febronia V. y Mártir
- Santa Angela de Arenas
- Santa Leocadia V. y Mártir
- San Pedro Thomas Patriarcha de Constantinopla (rinconera)
- San Bertoldo Primer Cenez. Latino
- San Cirilo, Patriarcha de Jerusalem
- Santa María Theresa de Jesús (Lám. nº 6)
- San Andrés Corsino, Obispo
- San Dionisio, Papa (Lám. nº 7)
- La Sagrada Familia, (sitial Prioral) (Lám. nº 8 y 9)
- N.P.S. Elías, Propheta
- San Simón Estoch Sestogenel (Lám. nº 10)
- San Cirilo tercer General, General
- Santa María Magdalena de Pazi, V. (Lám. nº 11)
- San Thelesphoro, Papa y Mártir
- San Alberto Confesor
- San Anastasio Mártir (rinconera)
- Santa Eufronia, V.
- Santa Eusebia, V.
- Santa Ángela de Bohemia
- Santa Anastasia, V. (Lám. nº 12)

Cada una de las representaciones pictóricas de santos y santas carmelitas son identificables gracias a las inscripciones que figuran a sus pies. Como podemos observar los sitiales de los lados del Evangelio y Epístola se destinan a las santas vírgenes y mártires de la orden, reservando los asientos del testero para los santos y mártires masculinos entre los que se inserta la Sagrada Familia, San Elías y el Éxtasis de Santa Teresa de Jesús. Cada respaldo se encuentra flanqueado por columnas salomónicas con capiteles corintios, éstas se apoyan en pedestales que surgen de los brazales superiores.

La parte superior de la sillería está recorrida por un a cornisa moldurada de 15 cm. de altura, decorada con pequeñas ménsulas vegetales a modo de canecillos. Por último se encuentra rematada por una crestería calada de 46 cm. de altura, flanqueada por copetes torneados. La crestería aparece sólo en sitiales alternos.

El sitial Prioral se diferencia de los restantes por presentar las molduras del cuadro del respaldo superior y el friso inferior dorados.

La altura total de la sillería desde el pavimento del coro es de 3,38 m.

En la actualidad la sillería de coro sigue ubicada en el coro alto de la iglesia del Carmen de Osuna.

Láminas

Lám. 1.
Frontal y rinconera del lado del Evangelio. Se observa la sillería baja.
Fotografía (Antonio Martín Pradas, (AMP)

Lám. 2.
Sillería alta, respaldos con pinturas sobre lienzo, en primer lugar el Éxtasis de Santa Teresa de Jesús, vista hacia el lado del Evangelio. (AMP)

Lám. 3.
Sillería alta, respaldos con pinturas de Santa Mártires carmelitas, pintura sobre lienzo. Lado de la Epístola. (AMP)

Lám. 4.
Rinconera y frontal del lado del Evangelio.

Lám. 5.
Lateral del lado de la Epístola.

Lám. 6.
Éxtasis de Santa Teresa de Jesús. Pintura sobre tabla.

Lám. 7.
San Dionisio, Papa.

Lám. 8.
Sagrada Familia,
Sitial prioral.

Lám. 9.
Vista de varios respaldos superiores con sus iconografías, el primero La Sagrada Familia.

Lám. 10.
San Simón Estoch Sestogenel.

Lám. 11.
Vista de varios respaldos al centro Santa María Magdalena de Pazi, V.

Lám. 12.
Lateral del lado del Evangelio.

ASOCIACIÓN
AMIGOS DE
ÉCIJA