

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

APROXIMACIÓN A LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA SEMANA SANTA DE OSUNA DESDE FINALES DEL SIGLO XIX

Antonio Morón Carmona

Licenciado en Historia

La Semana Santa en la villa ducal de Osuna hunde sus raíces en el siglo XVI pero, entre finales del XIX y comienzos del siglo XX, experimentará una interesante transformación que le proporcionará su configuración actual. El movimiento historicista imperante en esos años, se plasmará con la reorganización de antiguas hermandades como las del Cristo de la Vera Cruz y del Cristo de la Paz. Para sus desfiles procesionales se construirán unos tronos que seguirán la estética neogótica vigente. Al contrario de lo que sucedió con las imágenes cristíferas, que se mantuvieron como signo de dicha antigüedad, las de la Virgen Dolorosa se renovaron. Entonces, la imaginería procesional ursoense se enriqueció con las obras del escultor valenciano Vicente Tena, quien aportó un nuevo tipo procedente del levante español, las llamadas “*cap i pota*”, con las imágenes de Nuestra Señora de la Esperanza, en 1901, y de María Santísima del Mayor Dolor hacia 1913. A la Virgen de la Esperanza se le adquirirá un singularísimo trono del mismo autor de estilo oriental, único en Andalucía, pues copia los elementos del arte egipcio. Por su parte, las artes suntuarias producirán piezas importantes para la configuración de los ajuares de ambas imágenes, sobresaliendo el manto bordado y la diadema de plata de la Virgen Mayor Dolor, realizadas por las monjas clarisas de la localidad y por el orfebre Manuel Román Seco en Sevilla respectivamente. Además, hay que sumar el comienzo de las artes decorativas, elemento inexistente hasta ahora, en concreto la decoración floral. Se desarrollarán unos exornos novedosos que irán evolucionando y adquiriendo un gran protagonismo desde el segundo tercio del siglo XX hasta la actualidad.

Palabras claves: Osuna, Hermandad de la Vera Cruz, Hermandad de la Paz, historicismo, artes suntuarias.

The Holy Week in the ducal village of Osuna dates back to the 16th century. However, between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, it will undergo a most interesting transformation that resulted in its present configuration. The influence of the historicist movement prevailing in those years surfaced in the revival of ancient brotherhoods, such as those of the Vera-Cruz and the Crucifix of the Peace. For their processions new floats were made according to the neo-gothic aesthetics. As opposed to what happened to the sculptures representing Christ, which were preserved as a sign of the age of those brotherhoods, the sculptures representing Our Lady were renovated. Osuna's processional imagery was then enriched with works by Valencian sculptor Vicente Tena, who introduced a new type of sculptures coming from the Spanish Levant –the so-called 'cap i pota'– by means of the sculptures of Our Lady of the Hope (1901) and Our Lady of the Greatest Sorrow (circa 1913). A most remarkable float in Oriental style by this sculptor was also purchased for Our Lady of the Hope; it is unique in Andalusia because it copies characteristic patterns of Egyptian art. Furthermore, sumptuary arts will produce important works for the clothing of these two sculptures, among which stand out the embroidered cape and the silver diadem for Our Lady of the Greatest Sorrow, made by the nuns of the Order of St. Clare in Osuna and by Sevillian metalsmith Manuel Román Seco, respectively. Finally, regarding decorative arts, non-existent elements or elements with little relevance until then were also introduced, among which is floral embellishment. This will evolve and acquire a great importance from the second third of the 20th century until now.

Keywords: *Osuna, brotherhood of the Vera-Cruz, brotherhood of the Crucifix of the Peace, historicist movement, sumptuary arts.*

La villa ducal de Osuna cuenta actualmente con diez hermandades de penitencia, ocho de las cuales surgieron a partir del siglo XVI, en el contexto contrarreformista resultado del Concilio de Trento. Sus dilatadas trayectorias históricas se vieron truncadas en el siglo XIX, pues la exclaustración de las órdenes religiosas provocó que los frailes fueran expulsados de los conventos donde habían sido fundadas, por lo que las devociones languidieron o se extinguieron. A la par, la desamortización causó la pérdida de una parte importante de su patrimonio artístico. Sin embargo, el final de la centuria y el comienzo del novecientos será un tiempo propicio para el resurgir de las antiguas devociones dentro del espíritu del Romanticismo en pos de la recuperación de formas y costumbres del pasado, amparado por la restauración monárquica de Alfonso XIII, un periodo político conservador y el auge social de la burguesía. Las líneas que a continuación se desarrollarán, pretenden concretar el periodo de renovación artística de las hermandades penitenciales de Osuna tomando como ejemplos sendas corporaciones: la Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, fundada en 1545 en el convento franciscano de Madre de Dios, y la del Santo Cristo de la Paz, de 1653 en el convento de franciscanos terceros de Nuestra Señora de Consolación.

La Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, la más antigua de Osuna, fue reorganizada el 2 de abril de 1894 por los hermanos Antonio y Manuel Lafarque Bujel, herrero uno y propietario de un bar otro, reunidos en el Café Imperial para darle culto al antiguo Crucificado y establecer la caridad entre los cofrades¹. Sus reglas fueron aprobadas en 1897 por el arzobispo Marcelo Spínola. Por su parte, en 1907 se redactaron nuevas reglas para la Hermandad del Santo Cristo de la Paz y al año siguiente fue reorganizada, siendo nombrado hermano mayor Eduardo Torrejón Cadaval². En 1909 acogió en su seno el culto a Nuestra Señora de Consolación, que también había sido reorganizada y el arzobispo Joaquín Lluch y Garriga aprobó sus nuevas reglas en 1881. En esta reactivación de las devociones del Cristo de la Paz y de la Virgen de Consolación jugó un importante papel el sacerdote Francisco Javier Govantes.

Significativo es el hecho de que ambos crucificados, para la reanudación de sus estaciones de penitencia, reutilizasen sus antiguas andas que habían permanecido, más o menos deterioradas, desde los años de su extinción. De este modo, el Viernes Santo de 1895, el Cristo de la Vera Cruz utilizó una cruz de plata³ que se completaría

1. RODRÍGUEZ BUZÓN, M. (1969).

2. Archivo de la Hermandad Cristo de la Paz de Osuna (A.H.C.P.O.). *Libro de actas 1908-1941*. s/p.

3. Diario *El Popular*, nº 101, 17 marzo, 1895, s/p.

con una peana y cuatro candelabros⁴. Para la primera estación de penitencia del Cristo de la Paz en 1909 y 1910, también el Viernes Santo, se aprovecharon las viejas andas que se restauraron. No se conoce su aspecto pero al tratarse de un Crucificado, pudo compartir características con la que poseyó la Vera Cruz, es decir, la cruz se alzaría sobre una peana e iría sustentada por horquillas. En consecuencia, se tratan de estética única e irrepetible pues, por última vez, vuelve a estar vigente el modelo procesional barroco en los albores del siglo XX. Para dilucidar el aspecto que debieron tener, se pueden considerar dos ejemplares vigentes en la provincia de Sevilla: la peana del Cristo del Confalón de Écija y la denominada piña del Cristo de la Vera Cruz de Marchena.

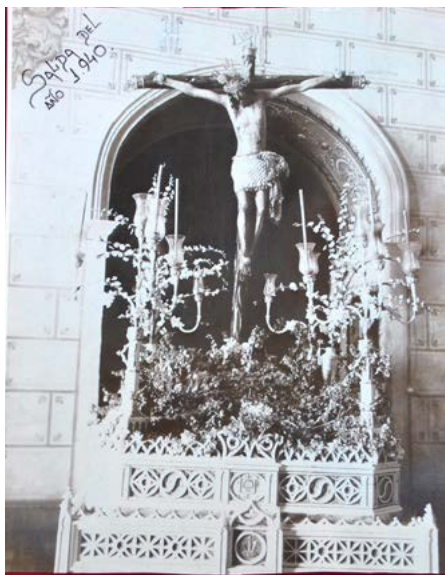
Sin embargo, la reorganización de estas hermandades irá aparejada a la aparición de unos tronos procesionales novedosos por varios aspectos. En un acta de 28 de julio de 1895 de la Hermandad de la Vera Cruz se recoge: “Que viendo la necesidad que tiene la venerada Imagen del Señor de un trono decente para la procesión y habiendo estado en esta D. Hipólito Rossi, tallista y dorador de Sevilla, se reunió la Junta de Gobierno con las atribuciones que le competen y habiendo citado a dicho Sr. Rossi para tratar del asunto antedicho, se le expuso que se quería un trono tallado y dorado, estilo gótico puro todo del mejor gusto y solidez; por lo cual pedía el precio de 2.500 Ptas y viendo la Junta que el precio estaba conforme con lo que se le pedía se mandó proceder a su construcción”⁵. (Fig. 1) Su estreno se produjo al año siguiente. Desde el punto de vista formal, se tratan de unas andas rectangulares de grandes dimensiones que toman como base una mesa. Dicha forma está relacionada con la estructura y con el modo de portarlas: los cargadores abandonarán su posición externa para introducirse bajo la



1. Trono del Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Hipólito Rossi. 1895. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

4. Archivo de la Hermandad Cristo de la Vera Cruz de Osuna (A.H.V.C.O.). *Inventario 1895-1903*. s/p.

5. A.H.V.C.O. *Libro de actas 1894-1950*. s/p.



2. Trono del Santísimo Cristo de la Paz. Pedro Calvo Durán. 1911. Osuna. Fotografía: Archivo de la Hermandad.

mesa, manteniendo el apoyo sobre un hombro bajo trabajaderas transversales que aumentan en número, quedando en desuso las horquillas con las que se sostenían anteriormente. Para suavizar el peso sobre el hombro se emplearán unas almohadillas de tela. La nueva ubicación de los costaleros propiciará la aparición de respiraderos, que permitirán la entrada de aire y luz al interior de la mesa, y una canastilla que sustituirá a las antiguas peanas, más bajas en altura pero con una extensión mayor que abarca casi todo el perímetro del trono o paso. Desde el punto de vista artístico, los respiraderos y la canastilla serán el espacio donde se desarrolle una decoración de tipo historicista de estilo neogótico, en consonancia con la

imagen devocional que serviría para remarcar su antigüedad. En consecuencia, estos aspectos introducen plenamente la nueva estética procesional de la Semana Santa de Osuna del siglo XX.

El trono o paso del Santísimo Cristo de la Vera Cruz está realizado en madera tallada y dorada sobre paneles de color verde. Sus respiraderos tienen perfil recto rematado por cresterías, con capillas en sus esquinas cerradas por cupulillas con pináculos donde aparecen los evangelistas y, al frente de cada respiradero, otras capillas rectangulares que reproducen algunas escenas del Vía Crucis: Jesús camino del Calvario, Jesús Caído, la Crucifixión y el entierro de Cristo. El resto del espacio se completa con formas geométricas. La canastilla se articula en motivos arquitectónicos: ventanales bíforos, gabletes y pináculos entre los que aparecen atributos pasionistas como la cruz con el sudario y las escaleras o la columna con los flagelos, tenaza y martillo. Actualmente, este trono junto al paso del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, tallado por Juan Rossi en 1880, son de los pocos en estilo neogótico que se conservan de la familia de tallistas.

Años más tarde, en 1911, se estrenó el nuevo paso o trono del Santísimo Cristo de la Paz, obra del “decorador” sevillano Pedro Calvo Durán⁶. (Fig. 2) Comparte las características formales y estructurales del anterior e, igualmente, el estilo neogótico aunque su ornamentación es más simple y no aparecen esculturas. Su principal característica es que estaba pintado en color blanco, aludiendo a la advocación del titular. Consta de respiraderos de perfil recto rematados con cresterías y adornado en sus equinas con unos escuetos pináculos. La canastilla, por su parte, tenía las esquinas achaflanadas. Ambos pasos hay que ponerlos en relación con el templete del Dulce Nombre de Jesús, con el paso de Nuestra Señora de los Desamparados, estrenados en 1894⁷, y con el de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la primera década del siglo XX, todos neogóticos por lo que queda patente la proliferación de este estilo unido al resurgir de la Semana Santa de Osuna.

En la primera salida procesional del Cristo de la Vera Cruz, como se ha referido, iba acompañado por cuatro candelabros. En efecto, la iluminación no es un elemento nuevo pero, con los tronos estrenados en 1896 y 1911, adquiere un mayor desarrollo. El primero contaba con “candelabros dorados para 32 luces”⁸. Dicha iluminación ha ido modificándose, conservándose en uso los cuatro candelabros de las esquinas, de madera tallada y dorada con forma de palma, para cinco luces protegidas por tulipas de cristal. Se completan con un adorno peculiar como son lágrimas de cristal que penden de la base de las tulipas, lo que enriquece al conjunto por el tintineo que se produce cuando el trono anda y por la luz que refleja el cristal. Años más tarde, los candelabros laterales fueron sustituidos por otros de iguales características pero de tres luces. En el del Cristo de la Paz, son cuatro los candelabros colocados en sus esquinas, de forma cónica para cinco luces con tulipas de cristal. En ellos se usarán unas altas y delgadas velas sobresaliendo de las tulipas que, en la segunda mitad del siglo XX, serán sustituidas por bombillas eléctricas, para recuperar los cirios de cera en el último tercio del siglo. El uso de la iluminación eléctrica se hará extensivo a casi todos los tronos ursanenses, permaneciendo hasta la actualidad en pequeños focos camuflados entre el exorno floral dirigidos hacia el rostro del titular.

La aparición de las canastillas hará que surja un nuevo y amplio espacio donde se eleva la cruz, pues con las anteriores peanas no existía. Será propicio para recrear el

6. A.H.C.P.O. *Ibidem*.

7. RAMIREZ, J.M. (1999), pp. 760-765.

8. A.H.V.C.O. *Inventario 1895-1903*. s/p.

propio monte Calvario, por lo que se cubrirá imitando un aspecto rocoso, bien mediante madera tallada bien mediante corcho. La colocación de los corchos nos introduce en un asunto novedoso como son las artes decorativas, en concreto se trata del exorno floral. La conformación de sus montes se convertirá en un añadido que cada año provocará nuevos matices en cuanto a su diferente colocación y renovará el aspecto del conjunto procesional.

En el caso de la Vera Cruz, tomando como referencias las fotografías que se conservan datadas a mediados del siglo XX, se desarrolla un monte combinando una base de lentisco con claveles rojos que dejan al descubierto una parte de sus tallos. A partir de la incorporación de un tercer paso en la cofradía, el antiguo Cristo del Portal actualmente titulado Nuestro Padre Jesús Cautivo en 1984, se añadirán unos lirios morados al pie de la cruz, dejando ver sus tallos verdes colocados a diferentes alturas. Esta combinación de flores y colores se debe al intercambio que se produce entre ambos pasos, de manera que se apartaban algunos lirios de uno para enriquecer el exorno del otro. En la última década del siglo XX, algunos años el monte de claveles rojos se sustituirá por otro de lirios morados, sin combinarse con otras variedades, pero el verdadero cambio en el exorno floral comenzó en 2006. A partir de entonces y hasta la actualidad, el mayordomo David García García ideó un monte de los denominados silvestres o naturalistas. Su colocación supone incorporarse a la tendencia que, desde años antes, se venía realizando en Sevilla en pos de recuperar los exornos que surgieron desde finales del siglo XIX, cuando no se compraban flores sino que se usaban las de temporada de macetas o del campo. Para ello, se vuelve a utilizar como base el corcho sobre el que se mezclan ramas de hiedra, esparraguera, hojas de magnolio y salpicados a diferentes alturas sin un orden aparente, cardos, calas blancas, magnolias, lirios morados o rosas rojas. El añadido de un acertado monte rocoso al pie de la cruz en 2012, fabricado en porexpan y pintado por Sara Moreno de Soto, lo perfeccionará. El resultado de este exorno floral enriquece el conjunto procesional en tres aspectos: por el carácter historicista con que se realiza en consonancia con la época del trono, por la riqueza cromática de las flores unidas al del propio trono y por el movimiento de los largos tallos de las flores al andar de los costaleros.

Del trono del Cristo de la Paz se comprueba una evolución en el exorno floral más compleja. Desde la década de los cuarenta, el monte se formaba sobre la base de un profuso follaje verde con margaritas blancas salpicadas. Llama la atención la incorporación de sendas jarras a los lados del crucificado. Dichas jarras son un elemento

externo al trono pues por su material y color, metal plateado, nada tienen que ver con su diseño. Son un tipo de ánforas prácticamente lisas con pequeñas asas, provenientes de cualquier retablo del templo, por lo que cada año podría variar las jarras usadas o, incluso, su colocación. Estas servían para sostener unos ramos con varios tallos alargados y finos, abiertos en forma de abanico, con diminutas flores blancas de papel o de tela. Se trata de un tipo de flor artificial cuyo uso también se comprueba en otros tronos de Osuna como los dos de la Hermandad de Jesús Caído, el de Nuestra Madre y Señora de los Dolores y en el del Santo Entierro. Andando los años, se mantienen las jarras de orfebrería plateada pero con flor natural, calas o lirios blancos con largos tallos, apareciendo algunas también sobre el monte. El uso del clavel rojo comenzará en la década los ochenta, tanto en las jarras en forma de piñas como en el monte que cada vez se hará más tupido y compacto.

En ambos tronos existe una correlación entre la iluminación y el exorno floral. En el del Cristo de la Vera Cruz, en la segunda mitad del siglo XX, los candelabros de guardabrisas fueron sustituidos por cuatro hachones, de estilo neogótico a juego con el trono. Por su parte, en 1961 el Cristo de la Paz compró el trono neobarroco de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, por 18.000 pesetas, obra anónima sevillana de 1922. En este, en la década de los ochenta, también se sustituyeron los candelabros de guardabrisas por hachones. A la par, a ambos lados de los crucificados se colocaron sendas jarras, de madera dorada y forma acanalada realizadas por José María Rueda para la Vera Cruz y de metal plateado para la Paz como se ha descrito. La estética de combinar hachones y jarras resulta de imitar el modelo del paso del Cristo del Calvario de Sevilla, estrenado en 1909 y diseñado por Francisco Farfán Ramos. En Osuna, también compartió esta combinación el tercer crucificado que procesiona en Semana Santa, el de la Misericordia. En 1985 se recuperaron los candelabros de guardabrisas en la Vera Cruz y, años más tarde, en la Paz, suprimiéndose entonces las jarras.

Con la reanudación de la estación de penitencia de la Hermandad de la Vera Cruz, en 1895 procesionó la titular mariana cuyo título era Nuestra Señora de la Soledad. Entonces se destacó la calidad de la talla⁹, sin embargo, dicha calidad no sería tal, la escultura no pertenecería a la Hermandad o simplemente no era del agrado de los cofrades puesto que el 10 de abril de 1901 aparece un documento en el que Vicente Tena reconoce haber recibido “390 Ptas., por valor de las Imágenes de la Santísima Virgen y de san

9. Diario *El Popular*, nº 101, 17 marzo, 1895, s/p.



3. Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista. Vicente Tena. 1901. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

Juan Evangelista y 20 Ptas. de embalaje”. De junio de 1902 a junio de 1903, se registraron dos pagos, uno de 1500 pesetas por la adquisición de las imágenes y otro de 37 pesetas abonado en concepto de portes. La efigie de la Virgen recibió una nueva advocación, de la Esperanza, rompiendo con el recuerdo de la anterior. (Fig. 3)

En cuanto a la del Santo Cristo de la Paz, con la exclaustación de los frailes terceros del convento de Nuestra Señora de Consolación, en 1835 se realizó un inventario de los bienes que existían en el templo por orden del Comisionado de Rentas y Arbitrios de Amortización de la provincia¹⁰. En este documento, se citan dos imágenes de la Virgen dolorosa. Por una parte, hay una capilla dedicada a la “Virgen de los Dolores”, propia de doña Leonor Casillas. Se dice que tiene un “retablo dorado con una imagen de bulto,

dos ángeles a los lados y dos macetas con flores contrahechas a los costados de la Virgen”. Por otra parte, se cita el “altar de la Virgen de la Soledad” que era una “imagen de vestir”. Alguna de estas dos formó parte de la Hermandad, probablemente la referida de la Soledad. En cualquier caso, la llegada de una nueva escultura, titulada como María Santísima del Mayor Dolor, se produjo entre 1913 y 1914. La autoría de su ejecución no es clara aunque tradicionalmente se ha relacionado con la producción de Vicente Tena. (Fig. 4)

La reorganización de las hermandades de penitencia generó una nueva actividad escultórica que se caracterizará por la formación de artistas en las Escuelas de Bellas Artes y en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, pero también se encargarán obras a artistas de Madrid, Valencia, Barcelona o a los talleres de arte religioso

10. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.). Sección Administración General. Serie inventario. Leg. 14569. *Convento de Consolación de Osuna. 1835. s/f.*

que ahora surgen como el de Olot. En este contexto se encuadra a Vicente Tena, de quién aún se desconocen algunos datos sobre su vida y formación artística¹¹. Su producción en Andalucía hay que rastrearla en la provincia de Cádiz: en 1892 realizó las imágenes del Ecce Homo, Pilatos y un sayón para Jerez de la Frontera¹². En la basílica del Carmen de la misma ciudad, un pastor de su Belén guarda un gran parecido con el citado Pilatos, puesto que las imágenes de los pastores son del escultor Vicente Tena fechadas en 1905. Para la gaditana localidad de San Fernando, repitió un modelo parecido con el Señor de la Columna en 1893 y, cinco años después, ejecutó la Virgen de las Lágrimas.

En paralelo a su producción en la provincia de Cádiz, comienzan sus trabajos para hermandades de localidades sevillanas. Posiblemente su vinculación con Osuna surgiría desde los carmelitas calzados de Jerez, mediante los cuales pudo contactar con los del convento de Osuna; de ahí, la atribución de su colosal imagen de San José. En 1904 ejecutó la imagen de Simón de Cirene de la Hermandad de Jesús Nazareno de Estepa¹³. En ese mismo año, realizó la imagen de San Juan Evangelista para la Hermandad de Jesús del Dulce Nombre de Marchena y, hacia 1905, se le atribuye la hechura de la Virgen de la Piedad de la misma corporación¹⁴. También de 1904 es una María Magdalena de la Hermandad de la Vera Cruz de Osuna, hecha en papelón para acompañar al Crucificado, que dejó de procesionar por la desproporción existente entre ambas esculturas.

Al poner en relación las dos dolorosas de autoría cierta de Tena, las Lágrimas de San Fernando y la Esperanza de Osuna, se concluyen varios rasgos comunes. La expre-



4. María Santísima del Mayor Dolor en una de sus primeras salidas procesionales. Atribuida a Vicente Tena. 1913-1914. Osuna. Fotografía: colección particular.

11. MÓSIG, F. (2005), pp. 200-237.

12. GARCÍA, F. A. (2009).

13. CALDERÓN, M.C. (2007), p. 275.

14. RAMÍREZ, S. (1996), p. 10 y RAMÍREZ, S. (1997).

sión de su rostro muestra un gesto sereno al transmitir la pena y el sufrimiento, por lo que se puede identificar una inspiración del romanticismo, cuyas dolorosas quedaban impregnadas de un marcado carácter sosegado, uniendo con acierto el dolor y dulzura. En concreto, la Virgen de las Lágrimas y la Virgen de la Esperanza comparten la posición de la cabeza, inclinada hacia la derecha y el gesto fruncido de la frente. Dicho frunce y los grandes ojos y nariz del Mayor Dolor provocan que la atención del devoto se centre en la parte superior de sus rostros. A la vez, la Virgen de las Lágrimas y la del Mayor Dolor comparten la redondez de sus mejillas y la forma triangular de la barbilla, el dibujado de las cejas, el entornado de los párpados y la boca entreabierta que permite ver parte de la lengua y los dientes superiores. Las tres dirigen sus miradas hacia abajo, con cinco lágrimas distribuidas en sus mejillas. Mientras que la Virgen de la Esperanza presenta una expresión avejentada y las manos orantes entrelazadas, las otras dos parecen más juveniles y sus manos están sueltas. La posición que adoptaron las manos de María Santísima del Mayor Dolor, una sobre otra encima del pecho, muestra un lenguaje sugestivo como queriendo sostener el gravísimo sufrimiento que le asaltaría en su corazón durante la pasión y muerte de Jesucristo. En lo que respecta a la escultura de San Juan Evangelista que acompaña a la Virgen de la Esperanza en su lado derecho, comparte el rasgo de los ojos grandes. Se representa en edad joven, con suave barba y bigote, inclinando su cabeza al lado izquierdo para confluir en diálogo con la postura de María. Su rostro tiene expresión de tribulación y muestra las manos extendidas, elegantes y muy detalladas en su anatomía tensa.

Vicente Tena participa de un tipo de producción denominada de "*cap i pota*", que en catalán significa de "cabeza y pies". Este tipo proliferará a finales del siglo XIX y comienzos del XX en las regiones catalana y valenciana. Constituye un rasgo definitorio de la imaginería levantina en consonancia con la corriente historicista, pues el escultor pretende captar la realidad que quiere representar de manera muy fidedigna. Si bien son esculturas para vestir, no cuentan con candelero sino con un cuerpo a medio desbastar, estilizado, de cintura estrecha y pintado en color llamativo. Las partes visibles se completan con otras ocultas pero también perfectamente talladas. En este sentido, las vírgenes de la Esperanza y el Mayor Dolor tienen el pelo tallado con un peinado ondulado, la raya al centro y recogido en un moño, dejando entrever las aurículas. El color del de la primera es más oscuro mientras que el de la segunda es casi rubio. Cuentan con piernas y pies, estando calzados por unas sandalias pintadas atadas al tobillo. La Esperanza mantiene las piernas en paralelo mientras el Mayor Dolor aparece

en actitud itinerante, flexionando el pie derecho y apoyando el peso de su cuerpo en el contrario. Esta cuenta con una peana que imita el mármol verde, fileteada en dorado, similar a la del san Juan Evangelista de Marchena.

Los trabajos de Vicente Tena para la Hermandad de la Vera Cruz continuaron con la adquisición de un trono para la titular mariana, el 15 de marzo de 1903. Se recoge “que estando en ésta las nuevas imágenes de la Santísima Virgen y la de san Juan que se habían construido en Valencia en los talleres de Vicente Tena y habiendo acordado la Junta que se construya el trono a las mismas, antes que las ropas, se pone en conocimiento de la Junta para tomar acuerdo”. Su diseño vanguardista lo convierte en el más original de toda la Semana Santa sevillana. Este modelo aparece en dos versiones en el Catálogo Ilustrado del taller del escultor, recogido en la tesis doctoral titulada *Elemento Plásticos, Socioeconómicos e Ideológicos en la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, realizada por Enrique Tamarit en 1987 en la Universidad Politécnica de Valencia. La singularidad del trono de Nuestra Señora de la Esperanza se la otorga su ornamentación de inspiración oriental, a caballo entre el ocaso del historicismo y el comienzo del modernismo, con cierto aire de escenografía teatral. No en vano, en la difusión del arte egipcio en que se inspira, hay que considerar los decorados de óperas como el *Nabucco* de Giuseppe Verdi, estrenada en 1842 y basada en el Antiguo Testamento, y años más tarde el cine, con películas como *El monstruo* y *El oráculo de Delfos*, ambas de 1903.

Constan de respiraderos y canastilla achaflanada donde se diseminan una rica variedad de motivos egipcios como palmas, papiros, flores de loto, caracteres de escritura, cruz de Osiris o figuras humanas. Lo más llamativo son cuatro figuras que reproducen los toros alados asirios que custodiaban la puerta de entrada del palacio de Sargón II en Knorsabad, en Irak, conservadas en el museo del Louvre. Estas singularísimas esculturas copian con gran fidelidad los originales, unas figuras fantásticas con cuerpo de animal, alas hacia atrás y cabeza humana barbadas, en este caso cubiertas por el tocado egipcio Nemes. Se apoyan sobre otras tantas águilas y sirven de base a los candelabros de guardabrisas. Los toros son sostenidos por ángeles con cadenas que aparecen vestidos con ropas de reminiscencia egipcia. La popularidad que adquieren estas llamativas esculturas antropomorfas hace que, popularmente en Osuna se le denominen “perritos” y a la titular mariana, por ende, “la Virgen de los perritos”. La iluminación se completa por una hilera de cinco tulipas en la delantera de la canastilla, adornados todas con lágrimas de cristal. Contaba, también, con otros candelabros de



5. Detalle del trono de Nuestra Señora de la Esperanza. Diseño de Vicente Tena. 1903. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

varios brazos y tulipas de cristal que, antes de mediados de siglo, fueron suprimidos (Fig. 5). Un ejemplo posterior en el empleo del estilo asirio en una cofradía penitencial aparece en Zaragoza, en concreto en el palio del Cristo de la Cama de la procesión del Santo Entierro, proyectado por José Nasarre Larruga y Mariano Oliver Aznar en 1910¹⁵.

El conjunto procesional de Nuestra Señora de la Esperanza se completó con la compra de un manto, contratado en mayo de 1904 con la casa de Leonor Torres viuda de Aranda de Zaragoza. Se trata de una pieza confeccionada sobre tisú verde bordada en hilo de oro y su coste ascendió a 1.765 pesetas. Su diseño se conforma mediante franjas verticales onduladas de tipo floral entre los que aparecen ramos abigarrados en forma de piña. Un terno litúrgico de seda blanca del monasterio de Nuestra Señora de Trapani de Osuna, de mercedarias descalzas, posee idéntico diseño floral bordado y procede del mismo establecimiento.

En la Hermandad del Santo Cristo de la Paz, se preparó la primera salida procesional de María Santísima del Mayor Dolor para 1915. No pudo efectuarse por causa de la lluvia y se destinó el dinero a la adquisición de nuevos enseres. En 1917 se estrenó un trono realizado por el carpintero y hermano de la corporación Aurelio Bueno¹⁶. Es de tamaño reducido, de forma casi cuadrada, con una gran peana cuya planta ocupa casi toda la mesa. Tiene forma abombada y se decora con sencillas hojarascas, guirnaldas y cabezas de ángeles aladas doradas sobre un fondo de color claro. De sus ángulos subían unos escuetos candeleros con tres brazos (como se observa en la Fig. 4). En esta ocasión, se reprodujo un modelo neobarroco similar al usado por otras

15. GARCÍA DE PASO, A. & RINCÓN, W. (2011), pp. 34-38.

16. A.H.C.P.O. *Mayordomía, cuentas del manto, 1915-1942*, f. 1 r.

dolorosas de Osuna. Las fotografías conservadas permiten visualizar su aspecto interior, como se ha descrito más arriba en el trono de la Vera Cruz.

Sin embargo, el año de 1917 va a destacar por el estreno del manto de María Santísima del Mayor Dolor. Esta pieza nos introduce en un campo de las artes suntuarias, en este caso del bordado, que alcanzará un gran esplendor en Osuna hasta la década de los cuarenta. Los diseños del Arcipreste de Osuna Francisco Javier Govantes y la ejecución de las franciscanas clarisas de la ciudad producirán los textiles más destacados del patrimonio cofrade ursaonés del siglo XX. Su confección fue dirigida por la abadesa Sor Carmen de la Santísima Trinidad durante dos años, el coste ascendió a 6.821 pesetas y su pago se prolongó hasta 1942¹⁷.

Este magnífico manto morado es de estilo neobarroco de ascendencia romántica y fue bordado en hilo de plata dorado y sedas de colores, con una rica iconografía, rasgo que lo singulariza y diferencia del resto de mantos de las dolorosas de Osuna. Representa a cuatro ángeles en las vistas frontales con filacterias en las que se lee: “*attendite et videte / si est dolor / sicut dolor / meus*”, “Mirad si hay dolor como mi dolor”, cita procedente de las Lamentaciones de Jeremías 1.12. Este breve texto no fue aleatorio ya que concuerda con la advocación de la Virgen que, con gran probabilidad, sería propuesta por el propio Arcipreste Govantes. En una gran greca perimetral, se reparten cartelas circulares con los atributos de la Pasión: bolsa con monedas, corona de espinas y clavos, cruz y escaleras, jofaina y jarra, gallo, el paño de la Verónica, martillo y tenazas, columna, dados y túnica. Estos motivos parecen tomados del intradós del retablo del Santísimo Cristo de la Paz. Por último, se reprodujo el escudo de la corporación en el



6. Manto de María Santísima del Mayor Dolor. Diseño de Francisco Javier Govantes y ejecución de las monjas clarisas. 1917. Osuna. Fotografía: Antonio Morón.

17. A.H.C.P.O. Íbidem.

centro y en la cola el corazón traspasado por los siete puñales. En la lectura del manto se resume la Pasión y Muerte de Jesús aludiendo al gran dolor que le produjo a María, tal y como se lee en las filacterias delanteras y que tiene su correspondencia en la cartela trasera con dicho corazón traspasado. (Fig. 6)

Su confección coincidió, en el tiempo y en el espacio, con el manto azul pavo de Nuestra Madre y Señora de los Dolores de los Servitas, que lo venían realizando las mismas monjas desde 1915. Por eso, comparten algunas similitudes: la decoración a base de carnosas hojas de acantos (algunas exactamente iguales), unidas mediante largos tallos que se entrelazan, su perímetro decorado con esferas y líneas y, la más llamativa, la cartela en el extremo de la cola que acoge el corazón atravesado por los siete puñales. Desafortunadamente, ninguno de los dos conserva sus encajes originales que fueron sustituidos por otros de escasa calidad.

Unos años después, en 1925, se estrenó la saya costeada por su camarera Teresa Puerta de Oriol¹⁸. En las fotografías del trono de Aurelio Bueno, la Virgen aparece con un vestido blanco con unos sencillos bordados en la parte baja, teniendo como motivo principal el anagrama del Ave María. Esta prenda no se identifica con ninguna de las sayas actuales del ajuar de la Virgen. En fotografías posteriores, la Virgen lleva otra que, aunque también cuenta con el anagrama del Ave María, no es posible identificarla con la referida de 1925. De ésta se dice que fue bordada por Esperanza Elena Caro en 1975¹⁹, sin embargo es posible que en ese año fuese pasada a un nuevo soporte, tisú de plata, y se modificase parcialmente su diseño.

Continuando con las artes suntuarias, los ajuares de Nuestra Señora de la Esperanza y de María Santísima del Mayor Dolor se completaron con unas coronas muy modestas. La primera, usó una de plata de Meneses con canasto reducido, decorado con esferas y rombos, de donde emergen nueve potentes imperiales con decoración neobarroca de tipo floral. Se rodea por una ráfaga con toscas nubes y rayos plisados terminados en estrellas. La obra adquiriría un gran cromatismo por el aderezo de múltiples piedras de diversos colores, a juego con la estética del trono. La segunda Dolorosa, contó con una presea neobarroca de latón en paradero desconocido. Pronto fue sustituida por la corona y la media luna prestadas de Nuestra Señora de Consolación, muy similar a la de la Esperanza. Entre las manos apoyadas sobre el pecho del Mayor

18. Diario *El Paleta*, 1072, 8 de Abril de 1925, s/p.

19. Catálogo General *Munarco '99. III Muestra Nacional de Artesanía Cofrade*, p. 144.

Dolor, sobresalía un puñal acorde con su advocación: alude a la profecía del anciano Simeón y guarda una estrecha relación con la lamentación de Jeremías bordada en la delantera del manto. El empleo de la media luna alude a la visión apocalíptica de San Juan, lo que unido a los referidos textos del manto y la posición de las manos, acercan la iconografía de la Virgen Dolorosa al misterio de la Inmaculada Concepción, de manera que parece una Inmaculada Dolorosa, enaltecendo su papel como corredentora de la Pasión.

El enriquecimiento de sus piezas de platería vendría años más tarde. María Santísima del Mayor Dolor estrenaría una espléndida diadema de plata, labrada por el orfebre sevillano Manuel Román Seco en 1949. Se trata de una pieza ultrasemicircular de estilo neobarroco con decoración a base de elementos florales, vegetales, formas en C y cabezas de ángeles aladas (unos con las alas desplegadas y otros recogidas), entre cartelas con símbolos que aluden a las virtudes de la Virgen: estrella, flores, fuente, pozo y luna, además del escudo de la Hermandad y el anagrama del Ave María. Se rodea de rayos biselados que se rematan en pequeñas estrellas. En 1967 el orfebre Manuel Pérez Barrios realizó una nueva corona para la Virgen de la Esperanza. Está ejecutada en plata sobredorada, tiene forma de gorro invertido con ornamentación neobarroca con seis óvalos lisos entre cabezas de ángeles aladas plateadas en su canasto, sobresaliendo cuatro pequeños conos entorchados. Se rodea por una ráfaga calada destacando al centro el escudo de la Hermandad, también en plata, cuenta con haces de rayos combinados plisados y ondulados decorados con piedras alternas verdes y rojas, rematados por estrellas.

La aparición y evolución del exorno floral en los tronos o pasos de las dos dolorosas será igual al desarrollado en los crucificados. La transformación de los tronos de vírgenes abre una nueva vía de investigación con la supresión del modelo característicos de Osuna, que no contaban con palio y no se diferenciaban de los de Cristo, y la importación del modelo de paso de palio sevillano a partir de los años sesenta, lo que provocará un empobrecimiento del patrimonio artístico cofrade al adquirir piezas de platería de tipo industrial o seriadas.

Para concluir, hay que valorar la reorganización de antiguas hermandades penitenciales en la configuración actual de la Semana Santa de Osuna. La recuperación de devociones surgidas en el siglo XVI y XVII, la Vera Cruz y la Paz, se hará con unos criterios historicistas que pretenden remarcar su antigüedad mediante la contratación de tronos de estilo neogótico. Sin embargo, la realización de nuevas esculturas para

sus titulares marianas, admitirá una mayor libertad a la hora de ataviarlas y procesionarlas. Como resultado, Nuestra Señora de la Esperanza aparecerá enmarcada dentro de las tendencias modernistas mediante la combinación de los estilos egipcio y asirio, amparándose esta sorprendente innovación en una clase social industrial media y emprendedora. María Santísima del Mayor Dolor, en su caso, recuperará una estética barroca que la enlaza directamente con Nuestra Madre y Señora de los Dolores de los Servitas. Este hecho cuenta con una doble motivación: por un lado la devoción servita estaba vinculada a la nobleza local, entre los que se encontraban los Govantes, a cuya familia pertenecía el arcipreste Francisco Javier Govantes; por otro lado, la sede de la Hermandad de la Paz se ubica a mitad de la calle Antequera y en sus casas aledañas vivían las familias terratenientes enriquecidas con la compra de las propiedades de la Casa de Osuna con la muerte del XII duque don Mariano Téllez-Girón en 1882, que buscarían equipararse a la antigua nobleza afianzando su posición social mediante el culto a su nueva dolorosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA LLORENTE, F. J. (2006). “La evolución histórica de las andas procesionales en Sevilla”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza V* (pp. 35-107). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- CALDERÓN BERROCAL, M. C. (1997). “Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores”. En J. SÁNCHEZ; J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Nazarenos de Sevilla III* (p. 275). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- FLORIDO DEL CORRAL, D. (2006). “Lo efímero y lo intangible”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 8-27). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (2011). *Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum. El proyecto para la reforma de la procesión del Santo Entierro de Zaragoza en 1910*. Zaragoza: Asociación para el Estudio de la Semana Santa.
- GARCÍA ROMERO, F. A. (2009). “Vicente Tena, autor del misterio del Ecce-Homo”. *Diario de Jerez*, 13 de enero.

- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. & RODA PEÑA, J (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2003). “Lo efímero y lo intangible”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 66-83); Sevilla: Ediciones Tartessos.
- JIMÉNEZ BARRERAS, S. & MUÑOZ LORA, M. M. (2006). “Lo efímero y lo intangible”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 8-27); Sevilla: Ediciones Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A. (2009). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena 1879-1900*. Sevilla: Girones de Azul.
- LUQUE TERUEL, A. (2011). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena 1900-1930*. Sevilla: Editorial Girones de Azul.
- MAÑES MANAUTE, A. (2000). “Bordado II. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el siglo XVI al XIX”. En *Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla* (pp. 78-100). Sevilla: El Correo de Andalucía.
- MAÑES MANAUTE, A. (2000). “Bordado III. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el siglo XVI al XIX”. En *Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla* (pp. 110-118). Sevilla: El Correo de Andalucía.
- MORÓN CARMONA, A. (2013). “Una aproximación a los diseños para bordados realizados por el Arcipreste Govantes”. *Semana Santa de Osuna 2003* (pp. 30-34).
- MÓSIG PÉREZ, F. (2005). *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas*. San Fernando.
- PASTOR TORRES, A. (1997). “Antigua y Humilde Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Nuestro Padre Jesús Cautivo y Nuestra Señora de la Esperanza”. En J. SÁNCHEZ, J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Crucificados de Sevilla IV*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- PASTOR TORRES, A. (1997). “Hermandad del Santísimo Cristo de la Paz y María Santísima del Mayor Dolor”. En J. SÁNCHEZ, J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Crucificados de Sevilla IV*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, S. (1996). “La imagen de Nuestra Señora de la Piedad de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús”. *Boletín de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús*, nº 1 (p. 10).
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, S. (1997). “La imagen de San Juan Evangelista y la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús”. *Boletín de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús*, nº 2, s/p.

- RAMÍREZ OLID, J. M. (1999). *Osuna durante la restauración 1875-1931*. Osuna: Ayuntamiento de Osuna.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1969). “Lo que pretendieron mis hermanos cuando fundaron la Vera-Cruz”. *Semana Santa de Osuna 1969*, s/p.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1983). Semana Santa en Osuna. En DELGADO ALBA J. (coord.). *Semana Santa en Sevilla. Horizontes del duelo y la fiesta II* (pp. 117-156); Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas.
- ROMERO TORRES, J.L. & TORREJÓN DÍAZ, A. (2006). “La imagería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza II*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. (2006). “Simbolismo, ritual y puesta en escena de la escultura procesional en Andalucía”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza II* (pp. 44-63). Sevilla: Ediciones Tartessos.

SUMARIO

Presentación	9
Inmaculada Vidal Bernabé	
I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales	
La Semana Santa y su significación artística	17
Jesús Rivas Carmona	
I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana	43
Valeriano Venneri	
<i>"A joy for ever":</i> Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla	59
Carlos Enrique Navarro Rico	
Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante	83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado	
Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística	105
Carlos Salas González	
II. Escultura	
La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León	119
José Ignacio Hernández Redondo	
La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado	145
Wifredo Rincón García	
Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla	179
Andrés Luque Teruel	
La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo	215
José Alberto Fernández Sánchez	
Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina	233
Antonio Bonet Salamanca	
La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo	261
Ignacio José García Zapata	

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX	281
Sergio Lledó Mas	
José Capuz Mamano: la verdad sin adornos	295
Laura Sánchez Rosique	
El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila	313
David Sánchez Sánchez	
Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería	327
Antonio Zambudio Moreno	
III. Artes decorativas y suntuarias	
Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante	347
Alejandro Cañestro Donoso	
Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca	373
Cristina Gómez López	
El valor de una tradición.	
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba	395
Sarai Herrera Pérez	
Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX	409
Antonio Morón Carmona	
De capa a manto; de casulla a saya.	
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet	429
Carlos Serralvo Galán	
Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga	447
José Manuel Torres Ponce	
IV. Gestión del patrimonio	
Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades	467
Javier Prieto Prieto	
Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla	489
María Soriano Prats	