

El antiguo uso litúrgico de la cubrición de imágenes y la gotera de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla

Pedro-Manuel FERNÁNDEZ MUÑOZ
Dedicado a D. José-Manuel Yuste Álvarez

- I. Introducción.**
- II. La velación de imágenes en el mundo antiguo y en Bizancio.**
- III. Ejemplos actuales de la velación de imágenes.**
- IV. La cubrición de imágenes en cuaresma.**
- V. Testimonios documentales y materiales de la velación de imágenes en Sevilla y la gotera de la Capilla Real.**
- VI. Transcendencia de la gotera de la Capilla Real en la iconografía procesional de la Mater Dolorosa en Sevilla.**
- VII. Conclusión.**

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata sobre el uso cultural de la velación de imágenes, una interesantísima práctica sobre la que no hemos encontrado publicaciones y a la que le llevamos prestando atención desde hace ya algunos años, sin prisa pero sin pausa, habiendo dedicado tiempo a investigar sobre esta cuestión y a buscar ejemplos vivos de ello o testimonios materiales y documentales de este uso litúrgico que en el pasado estuvo muy extendida en los templos católicos y que hoy prácticamente han desaparecido, sobre todo a partir de las reformas posteriores al Concilio Vaticano II.

La temática de esta monografía, “El Mundo de las Catedrales”, nos sirve para enlazar la velación de imágenes con su práctica en tiempos pretéritos en el interior de la Catedral hispalense, donde podemos encontrar aún piezas del mobiliario que testimonian la ocultación de las imágenes de culto, en concreto nos referimos a las goteras o galerías de cortinas que se utilizaban para tal finalidad. Y en particular trataremos de las dos Goteras que se fabrican sucesivamente para la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, conservándose la segunda de ellas que se encuentra en su sitio original sobre el retablo de la Virgen de los Reyes (Imagen 1).

Antes que nada debemos aclarar, para evitar confusiones, que han existido a lo largo de la Historia de la Iglesia dos razones por las que tradicionalmente se han ocultado las imágenes, el primer motivo al que nos vamos a referir es el que tiene por objetivo la preservación de las reliquias e imágenes por la sacralidad que esos objetos materiales poseen en sí mismos, más adelante veremos como ya existía esta práctica en el mundo bizantino teniendo a su vez su antecedente en la ocultación tras el velo de las Tablas de la Ley de Dios en el Santa Sanctorum del Templo de Jerusalén. Trataremos algunos ejemplos de ello en el pasado y aún en el presente.

La otra razón por la que se ocultaban las imágenes de culto en las iglesias católicas era por el tiempo litúrgico ocurriendo esto en la Cuaresma, de tal manera que el bien mueble de la Catedral de Sevilla del que nos vamos a ocupar en este artículo tuvo además del uso decorativo, que conserva hoy en día, también uso funcional hasta los años sesenta de siglo XX.

La gotera de la Capilla Real, (tanto la que se realizó en el siglo XVII como la actual que la imita en diseño y fue ejecutada en el siglo XVIII), tiene un enorme impacto visual y eso se tradujo en que su diseño fue imitado para otras obras de arte suntuario en el Reino de Sevilla, en este trabajo de manera breve también nos ocuparemos de esa cuestión.

II. LA VELACIÓN DE IMÁGENES EN EL MUNDO ANTIGUO Y EN BIZANCIO

En todas las culturas la sacralidad se protege de las miradas, así aun hoy en la milenaria monarquía japonesa en la que el Emperador es Dios vivo en la Tierra, (pese a la renuncia forzada y formal del Emperador Hirohito a su divinidad en 1945 tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial), los ritos sagrados shintoístas entorno a la Monarquía se mantienen. Las regalías imperiales consistentes en el espejo sagrado (Yata no Kagami), la espada sagrada (Kusanagi no Tsurugi) y la joya sagrada (Yasakani no Magatama) son entregados en la ceremonia de entronización a los emperadores como objetos transmisores del carisma y la divinidad del Emperador, pasados de emperador a emperador desde que hace 2600 años el primer Emperador nipón Jimmu los recibiera de su bisabuela la Diosa del Sol Amaterasu. Y nunca estos objetos son vistos por ojos humanos, ni siquiera por los del Emperador que los recibe guardados en estuches cada uno de ellos, no estándole permitido ni a Él mismo abrirlos ni verlos.

El cristianismo mantiene muchas tradiciones morales y ceremoniales herencia del judaísmo, una de ellas es precisamente el uso del velo como frontera que separa lo divino de lo humano. El Velo del Templo de Jerusalén es mucho más que un bien mueble mandado a hacer por el propio Dios siguiendo su diseño, es todo un símbolo dentro de la Historia de la Salvación y lo encontramos mencionado tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, significando la relación de Dios con los hombres presente en la constitución de las dos alianzas.

En el texto del Éxodo se contiene uno de los primeros tratados de arquitectura y de decoración o arquitectura de interiores como se llama ahora, siendo Yahvé el tratadista. Es pues uno de los testimonios escritos más antiguos que existen de nociones teóricas precisas con pesos y medidas de los materiales y elementos a emplear en la construcción así como de la funcionalidad del espacio creado. El Éxodo está escrito entre el año 1450 y el 1400 A.C. En Éxodo 26 se describe como era el Templo de tela, la tienda, que debía albergar el Arca de la Alianza, se dan las pautas de colores de las telas, medidas, presillas, broches, modos de colocar las telas y pieles teñidas, disposición del mobiliario en el

interior del Tabernáculo, descripción y situación de los velos que limitaban diferentes espacios, etc... En Éxodo 27,9-19; se detalla el atrio del Tabernáculo, delimitado y edificado por cortinas de lino fino torzal, Dios da detalles minuciosos de las dimensiones y disposición de las telas al colgarlas, así como de la orientación que deben tener ellas y el espacio resultante creado, que conformará el atrio del Templo. Con respecto al velo del Templo en el capítulo 26 del Éxodo leemos el encargo que le hace Dios a Moisés al respecto: “Harás un velo de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal; bordarás en él unos querubines. Lo colgarás de cuatro postes de acacia, revestidos de oro, provistos de ganchos de oro y de sus cuatro basas de plata. Colgarás el velo debajo de los broches; y allá detrás del velo, llevarás el Arca del Testimonio, y el velo os servirá para separar el Santo del Santo de los Santos. Pondrás el propiciatorio sobre el Arca del Testimonio, en el Santo de los Santos. Fuera del velo colocarás la mesa, y frente a la mesa, en el lado meridional de la Morada, el candelabro; pondrás la mesa en el lado norte.” (Ex 26, 31-35). El velo aislaba de los fieles el Sancta Sanctorum, la morada de Yahveh, sólo el Sumo Sacerdote podía penetrar en Él en la fiesta de la Expiación (Lv 16) y (Hb 9, 6-14). A continuación manda a hacer otra cortina esta vez para la entrada de la tienda (Ex 26, 36-37)¹.

En el Éxodo es el mismo Dios quien actúa como arquitecto y da a Moisés la descripción detallada de cómo debe ser su Templo, es pues una arquitectura más que sagrada la descrita, pues no solo sirve para albergar/ocultar la reliquia sagrada de Dios, sus leyes escritas por su propia mano, sino que el modo de guardarlas y ocultarlas es mandato de Dios.

El Tabernáculo del Éxodo formado por elementos metálicos de soporte, columnas, y las telas como muros y cubiertas, además de los dos velos que separaban uno el atrio del Templo y el otro ya dentro del Templo separaba el lugar santo, Hekal, del lugar santísimo, Debir.

Cuando Salomón construya el Templo de Jerusalén encontramos cierta controversia con respecto a la forma en la que estaba oculto y cerrado el Sancta Sanctorum, en la descripción que encontramos del Templo construido por Rey Sabio en el Primer Libro de los Reyes el cerramiento era con unas puertas de madera talladas con querubines, (1 R 6, 31-32)², sin embargo

¹ “Harás para la entrada de la Tienda una cortina de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal, labor de bordadores. Para la cortina harás cinco postes de acacia, que revestirás de oro; sus ganchos serán también de oro, fundirás para ellos cinco basas de bronce” (Ex 26, 36-37).

² “Hizo la puerta del Debir con batientes de madera de acebuche, y el dintel y las jambas ocupaban la quinta parte; los dos batientes eran de madera de acebuche;

según el Segundo Libro de Crónicas el velo se mantendrán y tendrán la misma función que en la Tienda, (2 Cro 3, 14)³, con toda probabilidad fuera cerrado con las puertas que describe el Libro de los Reyes.

Por el Nuevo Testamento sabemos que igualmente en el segundo Templo, el reconstruido por Herodes también estará el velo, en nuestra opinión quizás este cerramiento se deba más a una cuestión económica que a enlazar con la tradición de la Tienda del Éxodo, sea como fuere, la cuestión que a nosotros nos interesa es la de el Sancta Sanctorum se encontraba oculto. Encontramos testimonios de este Velo del Templo en los Evangelios: “En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron” (Mt 27, 51), “Pero Jesús lanzando un fuerte grito, expiró. Y el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo” (Mc 15,37-38), “El velo del Santuario se rasgó por medio y Jesús, dando un fuerte grito, dijo: “Padre, en tus manos pongo mi espíritu” y, dicho esto, expiró.” (Lc 23, 45-46).

La tradición cristiana ha visto en este desgarramiento del Velo del Templo el comienzo de una nueva relación del género humano con Dios que implica la supresión del antiguo culto del pueblo de Israel sustituido por el culto nuevo que trae la Nueva Alianza instituida por Cristo⁴, en adelante todos los creyentes tienen acceso a por Jesús.

En el cristianismo la actitud conductual de dar culto, considerando al receptor del culto por encima de nosotros, la cubrición o velación de una imagen o reliquia es, como hemos venido diciendo hasta ahora, propio del culto de adoración y veneración como expresión de devoción. En las definiciones con respecto al culto la doctrina oficial de la Iglesia establece una jerarquía; la Latría, adoración, es el culto tributado a Dios, pudiéndose distinguir entre latría absoluta, el dado a las especies de la Eucaristía y latría relativa, el culto otorgado a las imágenes y reliquias de Cristo, es un culto que incluye cuidado de la imagen o reliquia, respeto y devoción en cuanto a mantenerla segura, protegida y exponerla al culto popular. La imagen o reliquia no merece el culto por sí misma, y por eso el culto es relativo. Merece el culto por Cristo, quien en sí

esculpió en ellos esculturas de querubines, palmas y capullos abiertos, y los revistió de oro, poniendo láminas de oro sobre los querubines y las palmeras” (1 R 6, 31-32).

³ “Hizo también el velo de púrpura violeta, púrpura escarlata, carmesí y lino fino, y en él hizo poner querubines” (2 Cro 3, 14).

⁴ La lectura del capítulo 9 de la Epístola a los Hebreos de San Pablo que lleva por título “Cristo penetra en el Santuario Celestial” y el capítulo 10 de la misma Epístola, en la que comenta como el sacrificio de Cristo es superior a los sacrificios mosaicos nos dan una clara idea de esto. Biblia de Jerusalén. Bilbao 1975.

merece y recibe culto absoluto en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, es por ello que la Sagrada Forma se guarda o reserva en los sagrarios y que se usa el palio o la umbela para cubrir a Jesús Sacramentado y que existen muchas imágenes de Cristo que procesionan bajo palio, como expresión del culto de latría, o en el pasado permanecían ocultas y sólo era descubiertas para recibir culto.

Conceptualmente inferior al culto de adoración, está el culto de hiperdulía, que es el culto de homenaje o “veneración especial”, de reconocimiento, que se tributa a la Santísima Virgen. Desde los primeros siglos del cristianismo María va adquiriendo importancia y peso dentro de la Iglesia, a partir del Concilio de Éfeso, el año 431, adquiere estatus oficial con el dogma de María Theotokos y su imagen se expande para el culto. Con las disputas acerca de la naturaleza de Cristo que se producirán entre los años 726-843, el papel de María en la historia de la salvación se pondrá en tela de juicio así como su representación icónica y su culto. Es a partir del Triunfo de la Ortodoxia y el fin de la querrela iconoclasta el año 843 cuando el culto de María triunfará plenamente, no siendo de nuevo cuestionado hasta el surgimiento del protestantismo en el siglo XVI. Fue propio del culto mariano la práctica de la velación de imágenes de la Virgen, así como lo es el uso del palio, válido pues no sólo para el culto de latría dispensado a Cristo, sino también para el de veneración especial que se le rinde a su Santa Madre. La definición conceptual del culto de hiperdulía es la misma que la del culto de dulía absoluta, (que significa veneración y es el culto tributado a los santos) pero es una dulía en mayor grado por su especial gracia ante Dios. El culto de veneración a María lo enseña el Arcángel de San Gabriel en (Lucas 1, 28), y del mismo modo lo confirma Santa Isabel (Lucas 1, 42-43). Tomas de Aquino nos dice que la Virgen “se sitúa en los confines de la Divinidad” en referencia al culto de hiperdulía.

Con respecto al culto de dulía es necesario señalar que es muy frecuente que las reliquias de los santos como expresión de veneración se encuentren ocultas y sean “manifestadas” durante las celebraciones correspondientes a estos, ejemplo de ellos tenemos muchísimos por toda la geografía católica. Como nos estamos ocupando de la gotera de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla en este artículo voy a referirme a otro artilugio que se conserva en esta capilla, la urna de plata realizada por el orfebre Juan Laureano de Pina entre 1690 y 1719, Donde se guarda el cuerpo incorrupto del Rey San Fernando, (Fernando III de Castilla 1201-1252), este relicario permanece cerrado todo el año abriéndose en las festividades propias del Santo para la veneración de los fieles: el 14 de Mayo, el 30 de Mayo que es su día, el 22 de Mayo al finalizar las festividades en la Capilla Real por la Virgen de los Reyes, y el 23 de Noviembre día de San Clemente en que Sevilla fue reconquistada al Islam.

En Bizancio encontramos numerosos testimonios de velación de imágenes de culto y reliquias, desde una perspectiva cristiana debemos poner este uso cultural en relación con el culto de latría en el caso de las reliquias de Cristo como la Sabana Santa o su imagen y de hiperdulía en los casos de reliquias marianas o iconos que representasen a la Madre de Dios.

En Constantinopla existía el milagro de la cortina del icono de la Virgen de las Blaquernas. Este icono, de una enorme devoción en la Ciudad, se encontraba situado en el muro del lado derecho de la Iglesia en la capilla donde se veneraban las reliquias del velo de la Virgen, los sábados a la caída del sol sucedía el milagro que consistía en que tras la celebración de la Misa ante el icono, el velo se movía sólo y descubría la imagen de la Virgen a la gente que se agolpaba para presenciar este hecho sobrenatural⁵, cuando el milagro no sucedía se consideraba tan fatídico como un eclipse, sintomático de alguna calamidad que pudiera acontecer⁶. El relato de Miguel Psellos sobre este milagro de la Cortina nos indica la existencia de la costumbre de veneración en Bizancio velando lo que se consideraba sagrado en continuidad cultural con los usos hebraicos.

En el catálogo latino de reliquias e iconos de la Capilla Palatina, la Iglesia de Santa Sofía y otras iglesias marianas de Constantinopla del siglo XII también se cita la Iglesia de la Virgen de Blaquernas, “donde la cortina (pallium) que hay delante del icono de la Virgen no se levanta por mano humana sino por gracia divina (divina gratia)⁷. Vemos pues como en el mundo antiguo en diferentes sistemas de creencias, que van desde la mitología shintoísta al judaísmo, lo sagrado permanece velado.

⁵ “La cortina (peplos) que hay delante del icono, como movida por un soplo de viento (pneuma), se levanta súbitamente. Aquellos que nunca lo vieron, puede que no crean este hecho. Todos los que estaban allí, ven en este hecho un milagro (paradoxon) y en verdad el descenso del Espíritu Santo (pneuma). Mientras sucede este fenómeno, se transforma el aspecto de la imagen del cielo [la hechura del cielo, theo-pais], y recibe, creo yo, su [de María] visita (epidemia) viva, haciendo visible, lo que, por lo general, permanece invisible. [Al igual que el velo del Templo se rasgó a la Muerte de Cristo, así] se levanta de manera misteriosa (aporretos) la santa cortina (peplos) que hay delante de la Madre de Dios, para que acoja en ella a la multitud que acude en tropel, como en nuevo e inviolable (adytos) refugio y asilo”. Extracto de los Discursos de Miguel Psellos (1075), extraído del apéndice documental de BELTING, H. *Imagen y Culto*. Akal/Arte y estética. Madrid 2009, pp. 671-672.

⁶ IBIDEM, 2009, p. 672.

⁷ IBIDEM, 2009, p. 690.

III. EJEMPLOS ACTUALES DE LA VELACIÓN DE IMÁGENES

A continuación vamos de manera breve a mencionar algunos ejemplos de imágenes que debido a la especial veneración que se les tiene son veladas para ser descubiertas solemnemente en sus fiestas. Hemos de remarcar que nos encontramos ante una práctica cultural de veneración cercana al culto de proskynesis, de Adoración, pero que debemos encuadrar en el caso de imágenes de la Santísima Virgen en el culto de hiperdulía y en los casos de algunas reliquias de santos a los que nos vamos a referir al de dulía.

En Sicilia, parte de lo que en su día fue la Magna Grecia y no sólo en lo geográfico, sino en lo cultural y cultural también muy próximo al mundo bizantino, llama la atención el gran número de ceremonias que existen en muchas localidades en las que son descubiertos los relicarios de los santos patronos de estas localidades con motivo de la celebración de su fiesta, estos relicarios se encuentran ocultos durante todo el año, velados en sus capilla, recibiendo culto con una cortina o puerta de por medio que imposibilita la visión directa del objeto hacia quien se ejerce la adoración, (hablamos de Adoración y no de dulía o veneración, por el grado de intensidad que tienen estas manifestaciones de religiosidad popular, que claramente exceden por su fuerza la modestia veneración que canónicamente impone la modalidad del culto de dulía).

Podemos citar como ejemplos a Santa Ágata la patrona de Catania, Santa Lucía la patrona de Siracusa o los Santos Martines Alfio, Filadelfo y Cirino venerados en la localidad de Trecastagni... pero por supuestos son muchas más las localidades que tienen velados a sus Santos y son desvelados con alegría exultante y júbilo delirante. En la misma isla de Sicilia nos encontramos también ejemplos de esta misma práctica con imágenes de la Virgen María como en la Fiesta de la Madonna della Visitazione en Enna.

En Valencia con igual alborozo se celebra la “Descoberta de la Mare de Deu”, la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia es aclamada cuando pasa de estar descubierta tras el periodo de velación. Al otro lado del Atlántico se celebra por ejemplo la “Subida del telón” de la Patrona Nacional de Nicaragua, La Virgen de la Concepción.

IV. LA CUBRICIÓN DE IMÁGENES EN CUARESMA

Antes de comenzar a hablar sobre la velación de imágenes en el tiempo de Cuaresma, debemos insistir en diferenciar los motivos de este tipo de cubrición de imágenes, que como veremos se harán de acuerdo a lo prescrito

en la liturgia penitencial como preparación para la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, de la cubrición de imágenes y reliquias como las bizantinas, o como las de Sicilia o la Virgen de los Desamparados de Valencia, cuyo motivo es puramente devocional y con la intención de subrayar la veneración especial o proskynesis que se le tributa a una imagen determinada como forma de culto. La Virgen del Amparo de la Parroquia de la Magdalena de Sevilla y la Virgen de los Reyes de la Capilla Real de la Catedral eran cubiertas por doble motivo, como forma de culto de especial veneración, (hiperdulía), y en Cuaresma siguiendo la liturgia establecida para ese Tiempo.

Desde el siglo XI hay noticias sobre la práctica de la velación de los altares en Cuaresma relacionando su origen con la práctica de la Penitencia, así como en la Edad Media a los penitentes públicos se les expulsaba del Templo privándoles de la presencia y compañía de lo Sagrado, los fieles que voluntariamente aceptaban hacer penitencia, tras recibir la imposición de las cenizas, en tiempo cuaresmal se veían privados de la contemplación de lo Santo, del altar, con el velo⁸.

Gomá y Tomás consideraba que la cubrición de altares “es señal de las humillaciones que deberá sufrir el Hijo de Dios”⁹, que comenzaban con la salida del Templo que se conmemora el Domingo de Pasión. Otra de las interpretaciones que hay en referencia al porqué de este rito y que viene a complementar a las anteriores es la que nos ofrecen Díez y Pérez de Urbel en su Misal: “La Iglesia no quiere distraer su mirada con las bellas esculturas, con los esplendores del arte, ni siquiera con los metales que adornan el signo de la Cruz”¹⁰, y “que de esta manera no nos distraigan del pensamiento de la Pasión de Cristo”¹¹.

La normativa litúrgica tradicional con respecto a la cubrición de imágenes anterior a las reformas derivadas del Concilio Vaticano II viene muy claramente explicada en el Manual de Liturgia Sagrada de Martínez de Antoñana, que reproducimos a continuación:

⁸ EISENHOFER, L., *Compendio de Liturgia Católica*. Ed. Heder. Barcelona 1947, p. 110.

⁹ GOMÁ Y TOMÁS, I., *El valor educativo de la liturgia católica*. Editor Rafael Casulleros. Barcelona 1940, p. 511.

¹⁰ DÍEZ, E., y PÉREZ DE URDEL, J., *Misal con devocionario y ritual*. Ed. Científico M.E.. Madrid-Barcelona 1943, p. 578.

¹¹ PARSCH, P., *El Año Litúrgico*. Ed. Heder- d. Litúrgica Española. Barcelona 1957, p. 255.

“Antes de la primeras Vísperas de la dominica de Pasión, deben cubrirse con velo morado las cruces e imágenes; y continuarán así cubiertas: las cruces, hasta que en la función del Viernes Santo el Preste haya descubierto la cruz del altar; y las imágenes, hasta el *gloria in excelsis* del sábado siguiente. Acerca de estas rubricas debe notarse: Se han de cubrir: a) antes de las primeras Vísperas de la dominica de Pasión, aunque éstas sean de una fiesta, no en el mismo domingo; b) todas las cruces que hay en los altares y sirven para la celebración de la Misa, como también las que fuera de los altares están en la iglesia para el culto y veneración, v. gr., a la entrada del Coro, las que se llevan en procesión; pero no hay obligación de cubrir las del Vía Crucis, las esculpidas en las paredes en testimonio de la dedicación, para ornamento o por otro motivo que no sea el del culto o veneración, ni la pequeña en que remata el sagrario, a no ser que supla a la del Sacrificio; c) las imágenes de los Santos que para el culto están expuestas en los altares, no las que sin ese objeto se hallan fuera de ellos, ni las pintadas para decoración en las paredes de la iglesia; e) con velo morado no trasparente, que cubra toda la cruz e imagen e impida verlas al trasluz; en él no puede haber figuras e imágenes, ni aun las de Pasión; f) hasta el Viernes o el Sábado Santo (ut supra), sin que puedan descubrirse antes por ninguna causa, v. gr., por ocurrir en tal tiempo la fiesta titular o la del Patrón, ni la imagen del Crucifijo con ocasión de Ejercicios espirituales. Con todo, se tolera llevar las imágenes descubiertas en las procesiones que se hagan durante este tiempo, y exponer en la iglesia y llevar en procesión la Virgen Dolorosa con su Hijo muerto en los brazos el Jueves Santo por la noche y el Viernes siguiente, y aun (en virtud de antigua costumbre) que en el altar pueda estar descubierta la misma Madre Dolorosa el viernes de Dolores. La Sagrada Congregación urge que se cumplan estas leyes según el uso aprobado de la Iglesia y que se eliminen como abusos y corruptelas las costumbres contrarias”¹².

Estas normativas continúan teóricamente en vigencia, pues los documentos publicados desde entonces hasta nuestros días con respecto al tiempo de Cuaresma en nada afectan a esta práctica. Al respecto, en 1951 y 1955 S.S. Pío XII lleva a cabo reformas litúrgicas para la preparación de la Pascua¹³. Y el 16 de Enero de 1988 se publica la “Paschalis Sollemnitatis”, Carta Circular de la Congregación

¹² MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G., *Manual de Liturgia Sagrada*, Trat. IV, sec. 2ª, capítulo III. Ed. Cculsa. Madrid 1943, pp. 986-987.

¹³ DECRETO DOMINICAE RESURRECTIONIS de la Santa Congregación de Ritos, dado el 9 de febrero de 1951, pp. 128-137, y DECRETO MAXIMA REDEMPTIONIS NOSTRAE MYSTERIA, dado el 16 de noviembre de 1955, pp. 838-847.

para el Culto Divino sobre la preparación y celebración de las fiestas pascuales, en ella se especifica lo siguiente: “La costumbre de cubrir las cruces y las imágenes de las iglesias desde el quinto domingo de Cuaresma puede ser útilmente conservada según el juicio de la Conferencia Episcopal. Las cruces permanecen cubiertas hasta el final de la celebración de la Pasión del Señor el Viernes Santo; las imágenes hasta el inicio de la Vigilia Pascual”¹⁴.

V. TESTIMONIOS DOCUMENTALES Y MATERIALES DE LA VELACIÓN DE IMÁGENES EN SEVILLA Y LA GOTERA DE LA CAPILLA REAL

Existen numerosos testimonios gráficos de la cubrición de altares gracias a la enorme cantidad de grabados que en los siglos XVII y XVIII se imprimieron en Sevilla teniendo como tema las muchas imágenes devocionales de la Ciudad¹⁵, usadas por la piedad popular a modo de estampas que acercaban al ámbito doméstico y privado la imagen sagrada fuente de tal devoción.

En estos grabados podemos ver las galerías o goteras sobre las hornacinas de los altares, en algún caso en estos grabados podemos observar también los cortinajes, las patas de cortinas replegadas a ambos lados de las imágenes. Constituyen estas obras un excelente testimonio de la práctica cultural de la que nos estamos ocupando. A continuación hago una relación de algunos de estos grabados y de su descripción.

De autor desconocido es el grabado de Jesús Nazareno, (El Cristo de la Fatiga), que lo reproduce en su capilla de la antigua Real Parroquia de Sta. María Magdalena de Sevilla, donde se observan los cortinajes y la galería aparentemente también de tela, lisa, de corte recto y con un galón en el borde de la parte inferior. A los pies del grabado puede leerse “Verdadero retrato del Smo. Christo dela Magdalena”.

¹⁴ CARTA “PASCHALIS SOLLEMNITATIS”, I. *El tiempo de Cuaresma*, punto 26. En [aica.org/aica/documentos_files/.../doc_santa_Sede_Congreg_Culto_Divino1.html]. www.aicaold.com.ar//index2.php?pag=CultoDivino880116. Consultado la última vez el 3 de Mayo de 2019.

¹⁵ La obra del Abad Gordillo da cuenta en su obra escrita hacia 1630 de la enorme cantidad de devociones con las que contaba ya en esos tiempos la ciudad de Sevilla. SANCHEZ GORDILLO A., *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana*. Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla 1982.

En el grabado de Ntra. Sra. Del Subterráneo de la Parroquia de San Nicolás, firmado por Andrés de Medina en 1663, aparece la gotera con el lema “CONCEBIDA SIN PECADO ORIGINAL” escrito a lo largo de este artefacto, así mismo se distinguen perfectamente los flecos que cuelgan de la galería y a ambos lados de la hornacina o altar donde se encuentra la Virgen se ven los cortinajes recogidos con un galón que ribetea el borde.

El grabado de Ntra. Sra. de Belén, (del desaparecido Convento de Belén en la zona de la Alameda de Hércules), cuyo autor es Domingo Hernández, (sin Fecha), presenta sólo la gotera sobre el altar, de arquitectura muy clasicista, sin cortinajes. En la galería se puede leer “NRA. SEÑORA DE BELEN”, teniendo flecaje en el borde inferior de la misma. A los pies del grabado junto a la firma del grabador se puede leer “Venturoso es el Portal, Que en suerte vino a caber, A la que merescio ser Templo de la Trinidad”.

Lucas Valdés realizó en 1681 el grabado de Ntra. Sra. de la Hiniesta (Imagen 2), en el podemos ver la gotera con una inscripción a lo largo con lema inmaculista: “Inmaculada primero antes de su Ser”, la gotera está rematada en su parte inferior por unas caídas en forma de puntas o merlones invertidos muy elegantes. A ambos lados del altar aparecen recogidas las patas de cortinas observándose que en su borde llevan un rico galón. A los pies del grabado una inscripción dice: “Verdadero retrato de la milagrosa imagen de la Madre de Dios de la Yniesta Patrona de la Ciudad de Sevilla en S. Julián”, con la firma y la fecha del autor del grabado.

En el grabado de Nuestra Señora de la Estrella, (anónimo probablemente del siglo XVIII), del desaparecido Hospital de San Roque en las cercanías de la Puerta de San Juan, se observa la gotera con el lema escrito: “CONCEBIDA SIN PECADO ORIGINAL”. La parte inferior de la gotera tiene flecos y no presenta el grabado cortinajes.

Aunque de la Virgen del Amparo nos vamos a ocupar un poco más adelante por la riqueza de testimonios documentales que hay con referencia a la velación de su Imagen, existe también un documento gráfico de esta práctica con Ella, se trata de un grabado de la Virgen del Amparo en su altar realizado por Juan Fernández sobre diseño de Pedro Tortolero, fechado hacia 1750, donde si bien no podemos ver cortinajes si aparece una galería o gotera de cortina de madera, ricamente tallada de estilo barroco, sobre la hornacina que alberga a la Imagen.

Sabemos que la Virgen del Amparo de la Real Parroquia de Sta. María Magdalena de Sevilla, como otras muchas imágenes marinas de la Ciudad, en el pasado estaba velada tras un cortinaje que se descorría todas las noches

con motivo de la celebración del rezo del Santo Rosario público que a diario efectuaba su Hermandad, pues tenía esta un eminente carisma rosariano, desde la fecha de su fundación en 1735¹⁶. Así mismo la Virgen estaba descubierta durante sus cultos anuales consistentes en una Novena y su Función Principal¹⁷.

En el manuscrito del que fuera Párroco de la Magdalena Antonio González Cantero, (Transcrito y publicado por Roda Peña)¹⁸, vemos como en 1754 en el marco de ciertos arreglos llevados a cargo el entorno de la Virgen se reparó el velo que servía para cubrir a la Virgen del Amparo¹⁹. Más adelante se menciona: “El sábado 26 de Marzo de 1757 (que se taparon los altares)...”²⁰ debe referirse a la cubrición efectuada con motivo del tiempo cuaresmal, aprovechándose tal circunstancia para llevar a cabo unos arreglos en la Imagen. A principios de Marzo de 1758 hay cambios con respecto a la ubicación del velo para cubrir a la Imagen, poniéndose este por dentro del vidrio en el camarín y quitándose la gotera, en abril de ese mismo año de 1758 se hacen dos llaves para el velo que estaba tras el vidrio²¹, debe entenderse con ello que ya no bastaba con descorrer el cortinaje sino que para descubrir a la imagen a partir de entonces habría que abrir esa puerta de cristal que había delante del velo.

¹⁶ Con respecto a los rosarios públicos diarios que celebraba la Hermandad: “Cada cofrade habría de dirigirse a la Parroquia, y una vez juntos, al sonido de una campanilla tañida por el Hermano Mayor o el Capellán, se reunirían ante el altar de la Virgen del Amparo, que debía estar descubierta y con cuatro luces encendidas al menos”, RODA PEÑA, J., “La imagen y la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo antes del Terremoto de Lisboa de 1755”, en *Actas del X Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Fundación Cruzcampo. Sevilla 2009. p. 271.

¹⁷ “Pendiente de una gotera, un velo permitía que la imagen mariana estuviese oculta o descubierta a la vista de los fieles, y aún existía otro amplio cortinaje exterior de lienzo teñido que podía llegar a cubrir enteramente el altar en las fechas prescritas por la liturgia de Cuaresma y Semana Santa”, IBIDEM, 2009, p. 285.

¹⁸ RODA PEÑA, J., *Noticias sevillanas del siglo XVIII. La Virgen del Amparo y el Terremoto de Lisboa de 1755*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla 2005.

¹⁹ “El velo de Nuestra Señora se aseguró en la gotera con dos hierros y quatro tornillos, a costa de la Hermandad, para que no se caiga”. “El velo de lienzo teñido para tapar nuestro Altar se añadió de ancho y compuso; y se tiñó y pintó, y se le pusieron cordeles nuevos, todo a costa de nuestra Hermandad”. IBIDEM, 2005, p. 108.

²⁰ IBIDEM, 2005, p. 112.

²¹ “En virtud de determinación de la Hermandad se puso el velo por dentro del vidrio en el principio del mes de Marzo de 1758: se levantó el camarín de Nuestra Señora y se entró adentro; se quitó la gotera del Altar, y todo a costa de nuestra Hermandad”. Así mismo: “Por Abril de 1758 se puso el velo de la Virgen por dentro del vidrio; se subió el nicho, y se empujó adentro como media cuarta, a costa de nuestra Hermandad; y se hicieron dos llaves para el velo”. IBIDEM, 2005, pp. 112-113.

Otro dato curioso que nos ofrece esta misma obra referida a la velación del Simulacro de Nuestra Señora es del siglo XVII y se refiere a la devoción que le tenía a la Virgen del Amparo el Arzobispo de Sevilla Don Jaime Palafox y Cardona (1642-1701), quien solía acudir con frecuencia a orar ante la Imagen de la Virgen, solicitando para ello que le fuese descubierta²².

Con respecto a la obra que nos sirve de ejemplo para la desaparecida práctica cultural de la velación de imágenes en Sevilla, la gotera de la Capilla Real de la Catedral, contamos tanto con testimonios gráficos como documentales al respecto, sobre la hechura de la obra además de sobre su uso.

La gotera del altar mayor de la Capilla Real de la Catedral hispalense, que no es la actual pero que ocupa su espacio y repite diseño (Imagen 1). Obra donada por el trianero Don Mateo Vázquez de Leca, sobrino del Secretario particular de Felipe II del mismo nombre, que lo antecedió en la canonjía de Sevilla y en el arcedianato de Carmona.

En diciembre de 1643 el Arcediano de Carmona dona una cortina carmesí “agallonado” para preservar el altar y su correspondiente galería o gotera para dicha cortina, “...la zenefa sobre puesta del Simpecado matizado con letras bordadas de oro...”. Tenemos pues la gotera rectangular de terciopelo carmesí con una decoración bordada en la que se leía “Concebida sin pecado original en el primer instante de su ser”, toda orlada por una cenefa igualmente bordada.

Hay un testimonio gráfico de ello en una pintura de Francisco Meneses Osorio de 1696, titulada “Pintura del Tabernáculo de la Virgen de los Reyes”, que se encuentra en el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (Imagen 3).

Palomero y Gámez Martín estudiaron los Inventarios de Joyas de 1761 y 1791 del Archivo de la Capilla Real²³, aportando datos sobre la actual gotera

²² “Ha sido el embeleso de sujetos mui virtuosos, y aun en tiempo del Señor D. Jayme de Palafox, Arzobispo que fue de Sevilla, todas las tardes que dicho Señor no tenía ocupación grave, se describía a dicho Señor Arzobispo, quien la veneraba y adoraba, y después permanecía largo tiempo sentado contemplando sus perfecciones, hermosura y gracia”. IBIDEM, 2005, p. 152.

²³ PALOMERO PARAMO, J., “La platería de la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla 1991, pp. 575-642; GÁMEZ MARTÍN, J., “El Mecenazgo artístico de Mateo Vázquez de Leca en la Capilla Real de Sevilla”, en *Boletín de las Cofradías*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, nº 618 (2010) 656-662.

que podemos admirar en la Capilla Real y que en nuestra opinión está directamente inspirada estilísticamente en la donada por Vázquez de Leca y que sería sustituida con toda seguridad, una por otra, en 1716 cuando se realizó otra cortina de características similares.

Del inventario de 1761 Gámez recoge lo siguiente: “La gotera o simpecado el qual tiene un rótulo en letras de plata que dice per me reges regnant y pesa la punta vuelta noventa y dos marcos y siete onzas que dio el señor Juan de Illanes capellán que fue de esta real capilla obra que está en las cuentas que obran en esta real capilla” (Extraído por Gámez del Inventario de Joyas, año 1761, fol. 28rto)²⁴.

Para la ejecución de la gotera en 1716 había dos modelos el del Capellán Mayor que quería las letras de plata sobre fondo de cobre o latón dorado y el del capellán Juan de Illanes consistente en letras de plata sobre terciopelo carmesí, que es el que se realiza justificándose en ser un proyecto más económico. El 1 de Octubre de 1716 ya estuvo instalada siendo restaurada en 1770 para rebajar su peso en plata quitándole unas columnitas que tabicaban cada letra.

Ambas goteras de la Capilla Real han ejercido una influencia enorme en el diseño de muchas bambalinas de palios algunas ya desaparecidas como los palios de la O ó de la Soledad y otros aún en uso.

El uso de cortinajes para cubrir los retablos según las necesidades litúrgicas fue bastante común, y esas cortinas estaban sujetas a una barra que a su vez estaba oculta tras una gotera o galería que en los inventarios también recibe el nombre a veces de frontispicio y otras de simpecado por llevar escrito algún texto alusivo a la Inmaculada Concepción de María, tal fue el caso de la primera gotera de la Capilla Real (Imagen 3), con el tiempo el repertorio literario mariano se ampliará. En la Catedral de Sevilla se conservan otras dos goteras de plata de idéntico diseño a la actual de la Capilla Real, se tratan de la que se encuentra sobre los retablos de la Capilla de la Inmaculada con texto concepcionista y la de la Capilla de la Encarnación con el versículo *Caro Verbum Factum Est* de San Juan, , 14.

Así mismo tenemos constancia documental por el estudio de los inventarios de que en otras capillas como en la de la Virgen de la Antigua también la hubo, dos para ser exactos, una de plata con letras doradas obra de Juan Laureano de Pina de finales del siglo XVII y otra posterior de tiempos de la reforma del

²⁴ IBIDEM, 2010, p. 660.

Cardenal Salcedo, hacia 1738, de cobre dorado con aplicaciones de dieciséis piezas de plata²⁵.

VI. TRANSCENDENCIA DE LA GOTERA DE LA CAPILLA REAL EN LA ICONOGRAFÍA PROCESIONAL DE LA MATER DOLOROSA EN SEVILLA

La Gotera de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla ejerció influencia en el diseño de las bambalinas de los pasos de palio realizadas pocos años después en el Reino de Sevilla (Imagen 1). Debemos recordar antes que nada que el siglo XVII es en el que se comienza a cobijar bajo palio a la Mater Dolorosa, es también cuando al crearse una nueva tipología procesional, el paso de palio, se crean los primeros modelos de palio.

La imagen de la Soledad de San Lorenzo es la primera en innovar en su salida procesional saliendo bajo palio. Debemos puntualizar que en esos momentos la Soledad es una de las hermandades más ricas y aristocráticas de la Ciudad. Suponiendo ello no solo una expresión de estética barroca sino también la aplicación del concepto sobre el culto a las imágenes que había emanado del Concilio de Trento.

El Viernes Santo de 1606 salía del convento Casa Grande del Carmen, situado en la actual calle Baños, por primera vez en la Semana Santa de Sevilla una Virgen bajo palio. La Soledad de San Lorenzo estrena este primer palio el 24 de Marzo de 1606, era de terciopelo negro bordado en oro, plata y sedas de colores²⁶.

En 1692 estrena la Soledad un nuevo palio, que será de plata y que constituirá todo un referente en la tipología procesional de las dolorosas siendo imitado. Este palio sería enriquecido con el tiempo y lo conservaría la Hermandad hasta su última salida de la Casa Grande del Carmen en 1804²⁷.

²⁵ SANZ SERRANO, M.J., “Vicisitudes del ajuar de plata de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla, 2010, pp. 185-215.

²⁶ CAÑIZARES JAPÓN, R., y PASTOR TORRES, A., “El primer palio de la Soledad”, en ABC de Sevilla, 5 de abril de 1996, p. 38; CAÑIZARES JAPÓN, R., y PASTOR TORRES, A., “IV Centenario del primer palio de la Soledad”, en ABC de Sevilla, 24 de Marzo de 2006, p. 35.

²⁷ DELGADO ABOZA, F.M., “El último palio de la Soledad: de San Lorenzo a San Isidoro”, en *Boletín de las Cofradías*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, nº 584 (2007) 801-804.

Ante la llegada de las tropas francesas y por temor al saqueo el palio sería desmontado, perdiéndose esta joya del barroco. La Hermandad tardaría 56 años en volver a salir una Semana Santa. Por el Abad Sánchez Gordillo conocemos como hacia 1630 en la Hermandad del Silencio quien procesionaba bajo palio, para escándalo del Abad, era la imagen del Cristo, no habiendo referencia alguna a las andas de la Virgen de la Concepción por lo que debemos suponer que no hacía uso en esa época de ello²⁸.

Conserva la Hermandad del Silencio una aguada sepia de la Virgen de la Concepción bajo un sencillo palio de cuatro varales sobre las andas, fechable en la primera mitad del siglo XVII, es este el primer testimonio del uso del palio por parte de la dolorosa de esta Hermandad. Posee la Hermandad un óleo sobre lienzo del último tercio del siglo XVII de la Concepción bajo palio, muy interesante, en el que la Virgen se muestra bajo una especie de rico dosel, no se distingue bien si labrado en plata repujada o bordado, sostenido por seis varales.

Ya por esas fechas procesionaba la Soledad de San Lorenzo bajo su palio de plata con ocho varales, como podemos contemplar en un dibujo de Lucas Valdés, con lo que vemos como el número de este elemento sustentante se va incrementando con el tiempo hasta alcanzar los doce varales actuales. Finalmente en otro lienzo de principios del siglo XVIII se ve a la Virgen del Silencio bajo un palio de cajón de 12 varales.

Por su traza podemos poner como primer ejemplo de ello las bambalinas de la Virgen del Valle que pertenecieron en su día a la extinguida cofradía nobiliaria de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, siendo adquiridas por la Hermandad del Valle en 1805. Se trata de una obra anónima del último cuarto del siglo XVII. Realizadas en hojilla de plata sobre terciopelo carmesí, los bordados presentan un diseño de corte mudejar a base de motivos vegetales estilizados. El corte de estas bambalinas es el de un palio de cajón con la parte inferior recortada al aire por una franja de bordados que hace la función de rodapié o blonda perimetral.

Consideramos pues como el claro antecedente de las actuales caídas de palios como el del Valle de Sevilla o el de la Hermandad de Nuestro Padre de Carmona, a esta primera gotera patrocinada por Vázquez de Leca (Imagen 3) y a la actual gotera de 1716 (Imagen 1), que repite diseño pero con uso de la plata repujada.

²⁸ SÁNCHEZ GORDILLO A., *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana*. Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 1982, pp. 157-160.

En el Libro de Reglas de la Hermandad de la O de 1566 hay una vitela insertada en el siglo XVIII con una pintura de esa misma época, que representa a la imagen de la Virgen de la O bajo palio sostenido por varales. Se trata de un palio de trazas rectilíneas, de cajón con elementos vegetales bordados sobre fondo textil negro, decorado con pasamanería bordada recortada al aire la parte inferior. La Virgen aparece vestida de sacerdotisa con las ropas y tocas de dama noble viuda, siguiendo el modelo de la Condesa Viuda de Ureña, que fue lo apropiado para ataviar dolorosas hasta el siglo XVIII.

En la segunda mitad del siglo XVIII la Hermandad estrena un riquísimo palio de plata, en las caídas el texto del Stabat Mater Dolorosa (San Juan, 25,19), podían leerse por todo el perímetro del palio, estas letras iban repujadas en plata y montadas a su vez sobre las placas de plata que configuraban las bambalinas²⁹ A medida que se fueron labrando las letras se fueron pagando teniendo en cuenta el gran tamaño que tenían.

El aspecto del conjunto era monumental, siendo obra del orfebre José Palomino y Arrieta del año 1765. Había una comisión de cofrades para llevar a cabo la obra, conservándose un cuadernillo en el que se consigna la primera fase del trabajo³⁰.

En 1776 las cuatro goteras o bambalinas del palio estaban concluidas, no se completó el techo de palio en su día por gravitar en el momento de la ejecución del proyecto una ordenanza de Carlos III para prohibir las cofradías, quedándose en terciopelo raso. Este palio se perdió a lo largo del primer tercio del siglo XIX, probablemente como consecuencia de la invasión francesa.

En Cantillana (Sevilla), tenemos otro ejemplo de palio, datado de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, que responde al esquema compositivo de las goteras de la Catedral, es decir bambalina de corte rectangular con orla o cenefa en forma de marco perimetral de estilo neoclásico, dejando un espacio central de tela en el que se sitúan las letras de plata repujada y recortadas con el texto del Stabat Mater. Posee además crestería.

En Carmona como en otras localidades del Reino de Sevilla, la evolución de las tipologías procesionales se paró, manteniéndose intactos, hasta finales del siglo XX, muchos pasos tal y como procesionaron en centurias pasadas.

²⁹ DÍAZ DÍAZ, R., “El esplendor de la plata en Triana”, en *Boletín de las cofradías*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, nº 580 (2007) 501-502.

³⁰ IBIDEM, 2007, p. 501.

En Sevilla capital las dimensiones de los pasos no pararon de aumentar sobre los modelos barrocos iniciales, teniendo que cambiar consecuentemente junto con las parihuelas el resto de elementos que componían estos, (a este respecto nos encontramos ahora mismo en la situación, no exenta de polémica, sobre qué hacer con las bambalinas de la Virgen de Valle, a las que nos hemos referido antes, pues precisan restauración además de haberse quedado pequeñas como consecuencia de haber recrecido la parihuela del paso). Sin embargo en Carmona y en otras poblaciones de la provincia se mantienen los modelos procesionales mucho más que en la Capital.

Ejemplo de ello es el palio de la Hermandad de Nuestro Padre, siendo el palio que cobija a la Virgen de los Dolores de esta Hermandad uno de los palios más antiguos que procesionan de España. Con un diseño como comentábamos muy similar al de las goteras existentes en la Catedral de Sevilla, originariamente tuvo ocho varales en plata obra de Simón López Navarro de 1695, siendo al parecer del mismo autor las caídas. Los varales se ampliaron a diez a principios del siglo XX, reformándolos Eduardo Seco en los años cincuenta y restaurados en 1995 por Orfebrería Villareal.

Las bambalinas que también fueron ampliadas en el siglo XX, muestran sobre terciopelo negro, letras de plata con un texto que recorre el palio extraído del Evangelio de San Lucas, de la profecía del anciano Simeón: “TVAM IPSIUS ANIMAM PERTRANSIBIT GLAVDIVS Lucae Cap 2”, (A ti una espada de dolor te atravesará el alma Lucas 2). El techo de palio es de Antonio de Luna, realizado entre 1725 y 1726, restaurado por Seco en 1931 y por Villareal en 1984³¹. Este palio es fiel reflejo en su cuidada concepción de los orígenes sacerdotales de esta Hermandad fundada en 1564 por sacerdotes carmonenses en la Ermita de Nuestra Señora del Real, con reglas redactadas por el propio Mateo Alemán.

En 2007 el paso de la Virgen de los Dolores se pudo contemplar montado entero con manto incluido, salvo la imagen de la dolorosa, en un espacio expositivo habilitado, a tal efecto, en el interior del recinto del Estadio Olímpico de Sevilla durante la celebración de la Munarco y en Enero de 2016 ha sido expuesta la bambalina en el Real Círculo de Labradores de Sevilla, en la exposición “Los pasos de la O”.

Así mismo se conservan, como parte de un manifestador de su Parroquia, restos del primitivo palio de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de

³¹ *Catálogo General de la XI Muestra Nacional de Artesanía Cofrade*. Munarco. Sevilla 2007, pp. 20-23.

Humildad y Paciencia de la Iglesia de San Pedro, muy parecidos a los de la Hermandad del Nazareno también del siglo XVII y en plata de ley. Este paso de palio inicio sus transformaciones en 1963 con la ampliación de las parihuelas³², la modificación del tamaño de las parihuelas ha sido casi siempre el motor inicial de los cambios de tipología procesional tanto en Sevilla como fuera de ella. Así al agrandar la parihuela en 1963 hubo que hacer un nuevo baquetón, y unos nuevos respiraderos y varales en 1971 en metal plateado obra de los Talleres de Hijos de Juan Fernández. El palio por su parte sigue el modelo de los palios de cajón con crestería de plata y gotera de paño rectangular con orla bordada en todo su perímetro, flecos y borlones. Sigue pues el modelo del seiscientos usado por los Servitas de Carmona y por la Hermandad de Nuestro Padre. Fueron terminadas en los años noventa y la inspiración de los motivos bordados procede de los de un paño funerario del dieciocho perteneciente a la Hermandad de Ánimas con quien están fusionados, estando realizados por Antonio López Ortiz. Como vemos la repercusión estética de la gotera de la Capilla Real fue muy importante en el pasado.

El impulso innovador se mantiene en el mundo cofrade sevillano, presentamos como ejemplo de ello el palio que actualmente, en pleno siglo XXI, se ha realizado insuflado de espíritu romántico, devocional y con profundo fundamento teológico/mariológico, la Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de Carmona.

El autor del proyecto es el orfebre Juan González, comenzándose a ejecutar en diciembre del 2009. Ese mismo año en febrero la imagen procesionó en salida extraordinaria bajo el palio prestado por la Hermandad de la Soledad de Alcalá del Río, se trataba del antiguo paso procesional de la citada corporación alcalaíense conocido como el de las “bajadas y subidas”, obra del siglo XIX muy parecido en su diseño al desaparecido palio de los Servitas de Carmona, desecho en los años ochenta para transformar sus elementos en una mesa de altar para la Prioral de Santa María de Carmona.

El programa iconográfico del palio se debe a Fernando de la Maza y viene perfectamente detallado en el ensayo titulado “Mutans Evae nomen. Prototipos femeninos del Antiguo Testamento como prefiguradas de María” obra del mismo autor³³. Se compone el diseño de este palio de amplio baquetón de 20 cm. de

³² LÓPEZ GUTIÉRREZ, A.J., *Misterios de Sevilla*, Ed. Tartessos, Sevilla 2003, vol. III, pp. 323-333.

³³ DE LA MAZA FERNÁNDEZ, F., *Mutans Evae nomen. Prototipos femeninos del Antiguo Testamento como prefiguradas de María*. Proyecto iconográfico a la luz del Vaticano II en el nuevo palio de la Virgen servita de Carmona. Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa. DVD. Carmona 2016, pp. 485-504.

ancho de cuya cornisa parten los varales, la estructura interior en madera del baquetón fue realizada por el tallista Manuel Montañez. Teniendo forma el citado baquetón de marco invertido en estilo manierista, de él penden las bambalinas de terciopelo burdeos tinto oscuro, sobre las que se desarrolla una elegante decoración de motivos igualmente manieristas. Todo el conjunto va coronado por una crestería inspirada en las rejas renacentistas. Completando el conjunto ocho grandes cráteras, igualmente de estilo filipino, que tienen la función de jarras.

Las pinturas de los tondos y tarjas de las bambalinas exteriores realizadas sobre metal son obra de Luís Maqueda Toro. Los plateados han sido realizados por Orfebrería Domínguez y la pasamanería ha sido hecha por Monforte en Hospitalet de Llobregar en hilo de plata y sedas. Nada es por casualidad en este proyecto donde hasta el número de los varales que sustentan el palio, ocho, tiene significación al ser el ocho el número de la Resurrección. Ocho son también las cartelas y los tondos que desarrollan el programa iconográfico de la obra. Una de las aportaciones más importantes de este nuevo palio viene dada por su programa iconográfico, absolutamente vanguardista pues este está basado en el Capítulo VIII de la *Lumen Gentium*, así como en otros documentos mariológicos posteriores al Concilio Vaticano II, como la Exhortación apostólica *Mariális cultus* de Pablo VI y la Encíclica *Redemptoris Mater* escrita en 1987 por Juan Pablo II. Adquiriendo especial interés las prefiguraciones marianas en los tipos femeninos del Antiguo Testamento.

En el exterior de las bambalinas a cada título otorgado a María en la *Lumen Gentium* le corresponde la representación, dentro de tondos y tarjas, de tres mujeres del Antiguo Testamento, con su emblema correspondiente, que personifican la prefiguración de la virtud mariana: María como Abogada, está representada por Esther (Est 5,6), Hulda (II Reyes, 22,19) y Ana (I Sam 1,20). María como Socorro por Ruth (Rut 2,22), Jael (Jue 4,9) y Judhit (Jdt.13,18). María como Auxiliadora por Abigail (I Sam 25,32), Miriam (Miq.6,4) y Rahab (Heb 11,31). María como Mediadora por Betsabé (I Re 1,30), Séfora (Jer 15, 19) y Débora (Juc 5,7). Son sostenidos estos tondos y tarjas por animales monstruosos fantásticos que aluden a la bestia vencida tomados del Libro de Isaías y ejecutados dentro del aludido estilo neomanierista del conjunto.

El interior presenta las caídas costeladas de estrellas, con base en Gn 12,4, describiendo la promesa hecha a Abraham de ser padre de un pueblo numeroso. Entre ellas cuatro cartelas rectangulares dedicadas a la maternidad como obra de la Gracia divina frente a la esterilidad. Las representadas son Eva, Sara, Raquel y Rebeca, prefigurando la maternidad de María Virgen y Madre.

En el techo de palio, en el centro dentro de la gloria, aparece el nombre de Dios revelado a Moisés, estando rodeado por cuatro representaciones alusivas a la Virgen: Arbusto que arde sin consumirse, Vellón húmedo por el rocío de la mañana mientras todo permanece seco, Arca de la Alianza y Jardín cerrado.

Constituye esta obra un ejemplo de revitalización del repertorio iconológico mariano, aportando una notable nota de renovación en la ejecución del palio como elemento de culto externo de las cofradías, además de constituir el último eslabón de toda una secuela de obras inspiradas a partir de las dos goteras realizadas para la Capilla Real de Sevilla.

La Gotera de la Capilla Real fue magníficamente reproducida por el diseñador sevillano Javier Sánchez de los Reyes (Imagen 4) quien en 2011 dibujó la convocatoria de cultos para la Patrona de Sevilla y su Archidiócesis al no contar, sorprendentemente hasta entonces tan importante icono, de ningún formato propio que realizará la labor informativa de sus cultos anuales. Debemos aclarar a quienes nos lean que es una convocatoria de cultos, se trata de un cartel editado por las propias hermandades que publican anualmente informando de las fechas de sus cultos, existiendo la antigua costumbre aún en práctica de que son pegados en las puertas de los templos sevillanos dando cuenta a la ciudadanía de estos eventos.

Es esta convocatoria de cultos (Imagen 4), junto con la que este mismo Sánchez de los Reyes diseñara para la Virgen del Amparo, el ejemplo más bello de cartel para cultos anuales de toda Sevilla. Vemos pues como la gotera sigue ejerciendo poder de atracción e inspiración en pleno siglo XXI.

VII. CONCLUSIONES

En estas líneas hemos ido viendo como desde la Antigüedad se cubría aquello que se consideraba sagrado, el Arca, las reliquias, los iconos,... como el uso se va adaptando a los tiempos y como un artificio ideado para tapar la barra de los cortinajes en una importante capilla catedralicia influye en el diseño de otros artíficios que tienen también, aunque de una manera diferente, la misión de cubrir.

En el texto hemos hecho un viaje geográfico a través del tiempo, no sólo nos quedamos en Sevilla, fuimos a Japón, a Jerusalén, a Constantinopla, a Sicilia, a Valencia, a Cantillana, a Carmona... (podríamos haber citado ejemplos de más sitios), y volvimos a Sevilla. Pero hemos hecho otro viaje también, con un concepto, el de la adoración, al que hemos acompañado viendo como se ha ido adaptando, según los tiempos y las latitudes, a otras formas.

A donde quiero llegar es que en este trabajo hemos tratado de velos y hemos hablado de palios y que creemos que ambas manifestaciones, que en muchas ocasiones se complementan incluso simultáneamente, forman parte de la expresión del concepto de proskynesis o Adoración. Es decir, pensamos que tanto en el uso del palio como en la acción de velar imágenes se manifiesta el concepto transversal de la proskynesis, es la acción de dar adoración, (en el ámbito cristiano ya sea bajo la forma de latría o hiperdulía), la que nos hace cubrir lo adorado, con un velo o con un palio, en este sentido hasta la semántica corrobora nuestra idea, pues velo en latín es pallium, las formas y maneras de efectuar la cubrición evolucionan.

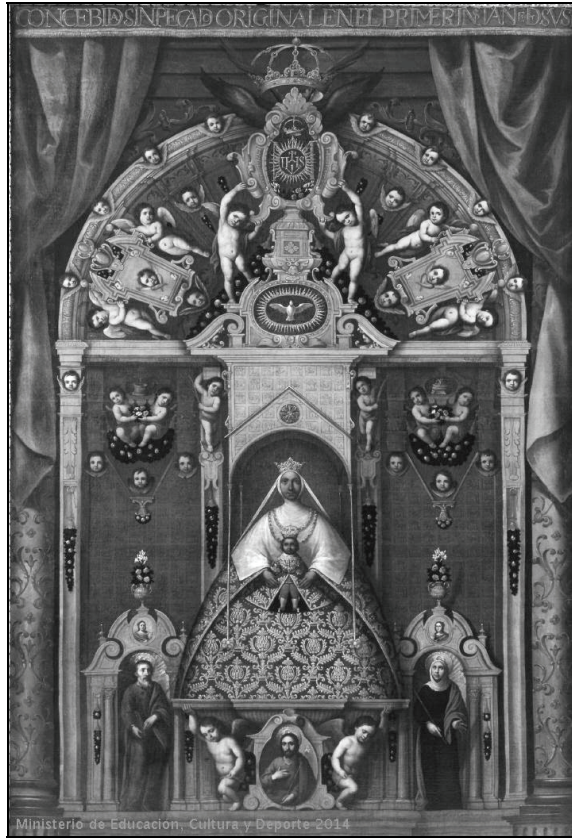
Y quizás la génesis de este concepto resida en algo bastante sencillo, cubrir, tapar... es proteger, vemos pues como se adora protegiendo lo adorado, se preserva y protege lo amado. Abstracciones apartes con mayor o menor justificación sobre el palio o el velo y lo que representan, quizás la razón del misterio que envuelve a la sacralidad, del rito para ocultarlo, para cubrirlo, para aislarlo, para protegerlo... sea puro Amor, Amor a la idea que se materializa en ese objeto, Amor al orden cósmico que ese objeto material representa, Amor.



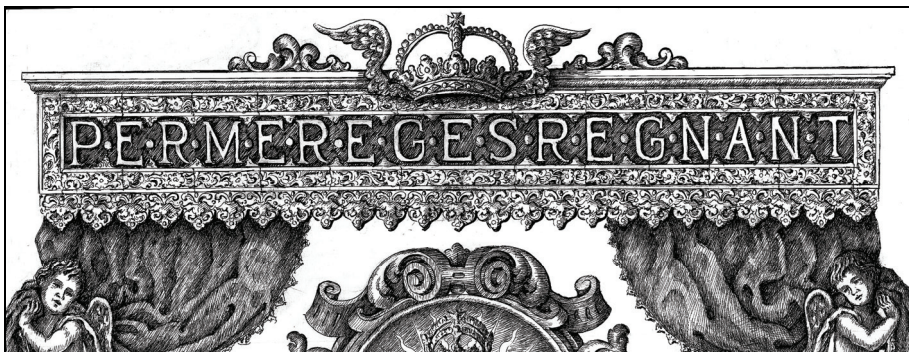
1. Gotera del S. XVIII de la Capilla Real de Sevilla.



2. Nuestra Señora de la Hiniesta. Dibujo grabado de Lucas de Valdés. 1681.



3. Pintura de la Virgen de los Reyes en su altar de la Capilla Real, pintado por Francisco Meneses Osorio en 1696.



4. Convocatoria de cultos de la Virgen de los Reyes de Javier Sánchez de los Reyes.

