

JOSÉ GONZÁLEZ ISIDORO

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS FUNCIONAL DE LOS DIFERENTES OBJETOS LITÚRGICOS EXISTENTES EN LA CIUDAD DE CARMONA: FINALIDAD Y USOS

Resumen. Este artículo aborda el estudio de las piezas litúrgicas conservadas en Carmona desde el punto de vista de la funcionalidad, es decir, atendiendo a la finalidad y el motivo de su creación. Parte de la reconstrucción del ritual tridentino y contrarreformista, para el que fueron creadas, sin olvidar sus raíces bajomedievales ni su proyección actual, y se organiza temáticamente. De este modo, se comprende y valora el amplísimo ajuar conservado, a cuyo interés artístico y material añade el ser parte importante de la memoria sentimental e histórica del pueblo, a niveles particulares y colectivos, por su vinculación a vivencias familiares o a destacados acontecimientos de índole social, religiosa, laboral o política.

Palabras clave. Acetre / aguamanil / alba / altar de aparato / arca eucarística / armonio / atril / atrilera / baldaquino / blandón / bula / cajoneras / cáliz / campana / candelabro / candelero / cantoral / capa pluvial / casulla / ciriales / cirio pascual / colgadura / completas / concha bautismal / confesonario / copón / crátula / credencia / crismas / Cristo de la reserva / Cristo de la venia / crucifijo de altar / cruz procesional / cruz velada / custodia / dalmática / demanda / enaguillas / escalera de púlpito / estola / evangeliario / facistol / farol de mano / frontalera / guión sacramental / hisopo / hostiario o viril / incensarios / jarra / jofaina o palangana / lábaro sacramental / lámpara de aceite / laudes / maitines / manguilla / manifestador / manipulo / matraca / monumento pascual / naveta / nona / órgano / ostensorio / palio eucarístico / palmatoria / paño de hombros / patena / pértiga / pila bautismal / pila de agua bendita / prima / portapaz / portacirial / portaviático / púlpito / relicario / retablo / roquete / sacras / sacristía / sexta / sillería de coro / sillones / simpecado / sobrepelliz / tenebrario / terciaria / tintinábulo / tornavoz / velo de altar / vinajeras y campanilla / vísperas.

Abstract. This article approaches the study of the liturgical pieces preserved in Carmona from the point of view of the functionality, that is to say, attending to the purpose and the motive of his creation. Part of the reconstruction of the ritual tridentino and contrarreformista, for that they were created, without his roots forget bajomedievales not even his current projection, and one organizes thematically. Thus, the most ample preserved apparel is understood and values, to whose artistic and material interest adds the being departs importantly from the sentimental and historical memory of the people, to particular and collective levels, for his entail to familiar experiences or to out-standing events of social, religious, labour or political nature.

Keywords. Altar of device / altarpiece / armchairs / atrilera / baldaquino / baptismal battery / baptismal shell / bar / basin or palangana / battery of blessed water / bell / bulla / cajoneras / candles / candlestick / cantoral / censers / chairs of choir / chalice / chandelier / chasuble / Christ of the permission / Christ of the reservation / ciborium / cloth of shoulders / compline / confessional / cratícula / credencia / crismas / cross procesional / crucifix of altar / dalmatian / dawn / demands / easel / easter candle / easter monument / enaguillas / eucharistic ark / eucharistic canopy / evangelario / frontalera / guards / hand lantern / hanging / harmonium / hostiario or virile / hyssop / lábaro sacramental / lamp of oil / large candle / lectern / lutes / manguilla / manifesting / manipulate / matins / medallion / odd / on eves / organ / ostensorio / pax / pitcher / portacirial / portaviático / prime / pulpit / rain cap / rattle / reliquary / roquete / sacramental sacred / sacristy / script / simpecado / sixth / small drawer / small pail / sounding board / stairs of pulpit / stole / surplice / terciaria / tintinábulo / veil of altar / vinajeras and small bell / watched cross / water-jug.

LAS CAMPANAS.

Y sin mayores preámbulos, abordamos el anunciado estudio, comenzando por este instrumento, dada su primordial misión de carácter cultural: la convocatoria de feligreses y demás fieles a misas, novenas, triduos, quinaros, octavas, horas litúrgicas, exposiciones y bendiciones eucarísticas.

A este aspecto consustancial e intrínseco, se unía otro, no menos destacado. Consistía en proporcionar al vecindario noticias de diversa índole. De ellas, las relacionadas con sucesos de tipo local, como el fallecimiento de algún vecino, o fundamentalmente los incendios, cobraban especial singularidad y relieve.

Pero no quedaba ahí su dimensión social, porque, aun sin necesidad de incorporar a las torres -en lugar inmediato al campanario- un **reloj** -a menudo provisto de campanadas para los cuartos- marcaban el cómputo del tiempo: el paso de las horas a través del ángelus o las ánimas, un fenómeno de amplia repercusión directa no sólo en el inmediato tráfico diario de la vida urbana, sino en el alejado quehacer cotidiano de las tareas agrícolas, estas últimas con sus momentos dedicados a la alimentación y al descanso de los labradores.

Llegados a este punto, se impone recordar que el desaparecido de uno de los cuerpos superiores de la llamada Giraldilla de San Pedro -estrenado en 1791 y cambiado en 1840 por el perteneciente al sevillano convento de San Felipe Neri, que aún exsiste- fue el único de Carmona en este género, pues el existente en la prioral de Santa María debe considerarse en parte prolongación del instalado en la antigua cárcel del concejo, porque su campana fue trasladada en 1893 desde la plaza de Arriba al emplazamiento actual, gracias a la generosidad de dos mecenas locales: las hermanas Carlota y Dolores Quintanilla, quienes, al parecer, corrieron con tales gastos, así como con los de la nueva esfera y maquinaria con el propósito de no permitir que la zona intramuros del casco urbano quedara sin este preciado ingenio público, una medida que contó con la aprobación del ayuntamiento.

Volviendo al hilo del relato, mencionaremos a continuación las de matiz oficial, en su doble vertiente de festivas y funerarias, las cuales por su propia condición resultaban bastante menos frecuentes que las anteriores. Entre las primeras cabe citar los nacimientos y bodas de reyes, príncipes e infantes, las coronaciones reales o pontificias, o los nombramientos, cardenalicios, archiepiscopales y episcopales de prelados destinados a la sede hispalense, los cuales contaban con las correspondientes ceremonias de confianza y agradecimiento a la Divinidad, mediante el llamado tedéum. Y entre las segundas, las muertes, con sus exequias y funerales,

de miembros de la realeza o de la jerarquía eclesiástica: papas, primados, cardenales, arzobispos y obispos, residentes en Sevilla o, al menos relacionados con la silla de San Isidoro, en el caso de las tres dignidades finales.

En este sentido, y referente a la precisión lograda por el aludido lenguaje sonoro -a semejanza de los militares de corneta- diremos que su código -por razones obvias- no era cuestión de minorías, sino algo de generalizado dominio ciudadano, al entenderse y asimilarse plenamente por la población, pese a la compleja variedad de los toques. Para distinguir las distintas situaciones, los había de diferente naturaleza: dobles, repiques, rebato, cada uno con sus rasgos característicos, con su multiplicidad de matices y peculiaridades en lo tocante a ritmos, cadencias, intervalos, etc.

La muestra más significativa de lo expuesto quizás la hallemos en el expresado caso del fuego, en el cual se llegaba incluso a indicar la feligresía del siniestro, siendo secundado de inmediato, a fin de obtener la máxima eficacia posible, no sólo por las restantes cabeceras parroquiales, sino por las demás iglesias, capillas y ermitas de la ciudad. De ahí la importancia del oficio de campanero en la sociedad del Antiguo Régimen.

En cuanto al nombre de este instrumento de metal, indicaremos que deriva de la región italiana de la Campania, donde se usó por vez primera. Tiene forma de copa invertida y suena mediante golpes de badajo, habiéndolas de distintos tamaños y sonoridades. No en vano, el volumen de su concavidad y la aleación elegida marcaban su timbre y su capacidad de resonancia.

En este sentido, quizás convenga indicar que la denominada Santa Bárbara, de considerables proporciones, era apodada “la repicadora”, por anunciar con alegría las grandes solemnidades que se celebran en la prioral, una misión compartida con dos más, una de ellas adaptada después para tocar a difuntos; que la Santa María y la San Pedro, de características semejantes a la primera, se reservaban para contadas ocasiones; que la conocida como “nona” se dedicaba a convocar a los fieles para las misas; o que los campanillos intitulados Santísimo Sacramento indicaban el momento de la consagración.

Referente al segundo de los aspectos reseñados, se dice que a veces -igual que en Écija, a fin de alargar las notas- se incluían metales preciosos, como la plata añadida -al parecer- a una de las llamadas “gordas” del propio templo, justo la adornada con caracteres góticos y la heráldica de Carmona, pues se considera obra de tiempos de Pedro I.

Sobre el particular se conserva una copiosa información relativa al mantenimiento de las mismas, circunstancia que refuerza lo argumentado con anterioridad, alcanzando especial amplitud la concerniente a la parroquia de San Pedro, quizás en base a la extremada extensión de su demarcación jurisdiccional y al hecho de que ésta se ubique extramuros, en el arrabal.

Prueba de ello supone el que en 1567 Bartolomé Morel trabajase en un par de ellas: una por valor de doscientos cincuenta y siete ducados -menos treinta maravedíes por gastos en materiales- otra, la mayor, por quince mil seiscientos noventa y un maravedíes; que en 1639 Francisco de Camporredondo fundiese una grande y otra pequeña, en cantidad de cuatro mil doscientos cuarenta y cuatro reales, pese al empleo del metal de una anterior de gran tamaño; que en 1726 Marcos de la Lastra, en precio de mil reales, hizo dos “de vuelta”; que en 1755, José de la Riva se encargase de la esquila, al estar quebrada la anterior, alcanzando un montante de seiscientos diez reales, pues a los cuatrocientos treinta y cinco de la obra se precisó sumar otros ciento setenta y cinco por treinta y cinco libras de metal aumentadas; que en agosto de 1668, Fernando de Velasco ejecutó la chica, llamada Santa Gertrudis por cuatro mil novecientos ochenta y cinco reales, la cual hubo de ser rehecha en 1781 por Vicente Falcó, costando dicha tarea dos mil trescientos treinta y cinco reales; y justo unos meses después de la primera de las indicadas fechas, en febrero de 1769, el también fundidor Juan Barales las cambió por las nuevas, en dos mil reales, incrementados en otros ciento quince por las veintitrés libras de bronce que se echaron a las de volteo.

Si atendemos a las pertenecientes a collaciones intramuros, sobresalen los datos alusivos a las de San Bartolomé. De ellas sabemos que en 1673 Juan Vélez de Palacios construyó la relativa a su campanario por dos mil cuatrocientos treinta y un reales; que en 1701, Francisco Solano y Bartolomé de la Vega, recibieron mil

ochenta y dos reales, por una “de vuelta”, costeada por los cofrades de Jesús Nazareno para su capilla; o que en 1784, Zacarías Dietrich, labró la pequeña de la propia iglesia, dedicada a San José, por mil seiscientos veinticinco reales y diecisiete maravedíes.

Cuatro años después, en 1788, el aludido artista hizo la correspondiente a la torre de San Blas, en dos mil quinientos veinticinco reales y ocho maravedíes. Y en 1748, el referido Marcos de la Lastra creó una con destino al mirador del monasterio de Santa Clara en novecientos sesenta y cuatro reales, teniendo en cuenta que se aprovechó la materia de la anterior.

EL OFICIO DE CORO.

La jornada se iniciaba con los maitines. Tenían lugar antes de amanecer y poco después los laudes. Seguía el de prima, con las primeras luces, de acuerdo con la costumbre romana. Luego, se verificaba el de tercia, por tratarse de la segunda de las divisiones del día verificada por el expresado pueblo, iniciándose a tercera hora, sobre las nueve. A continuación, al mediodía, la sexta. A media tarde, sobre las tres, la nona. Al anochecer, las vísperas, ya que la civilización latina la fijaba en el crepúsculo. Las completas cerraban el rezo de las horas canónicas, coincidiendo con el final de las tareas laborales y el comienzo del descanso nocturno. Los dominicos sublimaron este momento al acentuar su contenido mariano. En las parroquias por lo general se reducían a tres: vísperas, maitines y laudes, concentrados al caer la tarde, por lo que los dos últimos mencionados se adelantaban unas horas.

Para ello se contaba con la correspondiente **sillería** o conjunto de asientos, situado en las iglesias parroquiales, colegiales y catedrales españolas en medio de la nave mayor, frente al presbiterio y comunicado con él mediante un pasillo delimitado por barandas, una compartimentación de espacios -en opinión del profesor Chueca Goitia- heredada de la presencia islámica en España, que de igual modo se seguía en los conventos, en donde se acostumbraba ubicarlos a los pies, a menudo desdoblado en alto y bajo, pues con frecuencia el acceso de los fieles desde la calle se hacía desde uno de los muros laterales.

En él se reunía el clero parroquial -integrado por los beneficiados de la misma, sean éstos presbíteros, diáconos, subdiáconos- o la



▲ Campana de san José. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

▼ Sillería. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).



comunidad de religiosos en cuestión -con sus padres, frailes legos y novicios- para el rezo de las horas canónicas. Los unos revestidos con sotanas y **roquete** o **sobrepelliz**, una prenda de color blanco, caracterizada por llegar hasta las rodillas y mostrar mangas: largas y ajustadas -en la segunda modalidad, indica dignidad: prelados- o anchas y un poco más cortas -en el primero- que sustituye al alba, mientras los regulares se limitaban a llevar el correspondiente hábito de la orden a la que estaban vinculados.

Volviendo a los mencionados asientos, señalaremos que contamos con ejemplos en San Pedro, donde se conserva un conjunto muy interesante de estilo Protobarroco, fechado a comienzos del siglo XVII, procedente -al parecer- de San Francisco, cenobio del que llegó para sustituir a la que en 1701 había ejecutado José de la Barrera, luego ampliada -o al menos reformada- por Tomás Guisado en 1769.

Igual sucede en San Blas, si bien con la particularidad de ubicarse a los pies de la nave principal -antaoño incomunicada del resto del templo, mediante una reja de hierro- la cual se dispone en tres de sus frentes y data de mediados del siglo XVII. En cambio, la de San Bartolomé, cuyos restos se ubican en el tramo central del testero de poniente, también presenta unas formas muy sobrias y sencillas, aunque no por ello identificable con la que hizo Bernabé de Aguilar en 1572. Mayor calidad se observa en los veintitrés sitials ubicados en medio de la nave de Santiago, debidos a Francisco de Ballesteros en 1680, en realidad sólo superados, si bien a considerable distancia, por la existente en Santa María, obra anónima de 1706, la cual muestra relieves de imaginería en los respaldares.

Pasando a los monasterios de religiosas, señalaremos que también hay una en el sotocoro de Santa Clara, esta vez caracterizada por una evidente simplicidad de líneas, acorde con el espíritu de la orden seráfica, la cual se fecha en la segunda mitad del siglo XVII. De parecidas características hallaremos otra en Madre de Dios, con bancas repartidas a ambos lados de idéntica estancia.

En el centro del recinto que analizamos, se situaba indefectiblemente el **facistol** o atril de gran tamaño. En San Pedro hay un ejemplar muy interesante del siglo XVIII, quizás el ejecutado



▲
 Roquete. Iglesia de san Pedro, vestimenta de san Cayetano (Foto: A. G. Baeza).

por José de la Barrera en 1701. Por eso, el de San Bartolomé se mantiene formando conjunto con las restantes piezas, pudiéndose afirmar solamente que ya en 1572 Bernabé de Aguilar hizo uno para este templo. En cambio, el de San Blas, ahora desplazado del lugar para el que se concibió, se encuentra próximo a la cabecera de la epístola, justo en la capilla de Fernando Caro. Superior calidad artística a la visible en todos los ejemplos anteriores se observa en el de Santa María, considerado a nivel general pieza del máximo interés. En cuanto a los conventos locales, consta que en los sotocoros de Concepción, Madre de Dios y las Descalzas también los hubo, mientras en el de Santa Clara permanece uno de la segunda mitad del XVII.

En él se ponían los **libros** para las lecturas del oficio divino, y sobre todo los relacionados con los *Salmos* e *Himnos* del coro. Supone el caso de los célebres cantorales. Sobre esta parcela artístico-litúrgica, se impone aclarar la generalizada ausencia de estudios acerca de tales textos, visible en toda la región, una cuestión que obviamente se necesita solventar, dado que a la conclusión de esas aportaciones, contaremos con bastante luz sobre distintos aspectos tratados en el mismo.

Esencial en el desarrollo del oficio de coro -igual que en misas y cultos solemnes- se consideraba el acompañamiento musical, casi siempre protagonizado por el **órgano**, un instrumento de viento, compuesto de muchos tubos de metal de diversa longitud, donde se produce el sonido mediante un sistema insuflador de aire a los tubos y diferentes teclados, uno de ellos de distintas características externas que los habituales, el cual se denomina pedal, y está situado delante de la consola bajo los pies del organista. Asimismo, como parte fundamental, posee varios registros ordenados. Su finalidad: modificar los timbres de las voces. También destaca por su carácter sintético, por producir sonidos evocadores de los demás instrumentos de una época concreta, excepto los de percusión y algunos de punteo.

En su construcción entraban tres elementos principales: la tubería, el mecanismo pulsador y el aparato propulsor del aire. Sólo los de pequeño tamaño pueden alimentarse a mano, frente a los de mayores proporciones que exigen la acción de un motor productor de aire.



▲
Facistol. Convento de santa Clara (Foto: A. G. Baeza).

▲
Cantoral. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

De los parroquiales, el de San Pedro resulta el mejor conocido. Estuvo a los pies del templo, en el trascoro, en cuya tribuna practicada en el muro de poniente se hallan los restos recientemente recuperados del mismo, como recuerdo omnipresente del incendio que se produjo en sus naves a mediodía del domingo 2 de diciembre de 1984.

De él y sus precedentes se sabe que en 1652, Claudio Osorio, se encargó de aderezarlo por siete mil reales, siendo afinado en 1744 por Francisco Ortíguez, que además lo compuso de nuevo por cinco mil quinientos cincuenta reales. Posteriormente, en 1771, Pedro de León aumentó el número de registros, lo que importó ocho mil quinientos reales. A tal fin, Miguel González Guisado inició en ese año la caja, cuya hechura aún continuaba realizándose en 1772 junto a las celosías de la tribuna, una tarea que contó con la supervisión del organero mayor de Sevilla, Francisco Pérez de Valladolid, por la que cobró ciento setenta y seis reales. Luego, en 1785, José Antonio Morón hubo de recomponerlo, alcanzando la operación otros nueve mil ochocientos diez reales.

Por su parte, el de San Blas, un hermoso ejemplar clasicista de caoba, ocupa idéntico lugar, si bien, ahora sobre el coro. Con destino a este templo se sabe que en 1647 el franciscano fray Antonio de Valladares, síndico del convento de Carmona, ejecutó uno por tres mil cuatrocientos diez reales.

En cuanto a San Felipe, dejaremos constancia del ejecutado en 1539 por el sevillano Cristóbal de León conforme al de la iglesia de Santiago, con un montante de quinientos cuarenta y cuatro reales. Posteriormente, en 1622, se sabe que el citado Pedro de Carranza lo arregló en precio de ciento setenta y ocho reales. Como no debió quedar bien del todo, en 1677, se optó por sustituirlo, labor encomendada al maestro hispalense Antonio Pérez Monge en tres mil seiscientos reales. Pasado un siglo, en 1751, el mencionado Francisco Pérez de Valladolid, lo rehizo por tres mil quinientos reales de vellón.

Dieciochescos son también los conservados en la prioral de Santa María, tan necesitados de restauración, los cuales muestran sendas cajas coetáneas de excelente factura, una de las cuales consta que la hizo Miguel de Gálvez en 1742 en precio de cinco mil reales de vellón con la obligación de tenerla concluida para



▲ Órgano. Convento de santa Clara (Foto: A. G. Baeza).

la fiesta de la Asunción. Mientras tanto, Domingo Lara Cochea hacía el instrumento, reconocido a su conclusión por el organista de la catedral metropolitana, José Blasco de Nebra.

Respecto a Madre de Dios se sabe que en 1609 sor Elvira Caro encargó uno a semejanza del existente en la capilla de la Antigua de la catedral sevillana -según se especifica en la escritura protocolada ante Alonso Sánchez de la Cruz el 10 de febrero de 1610- a Pedro de Carranza, el cual costó ciento cincuenta ducados y se conservó solamente unos cuantos años, porque no salió bueno y su conservación resultaba costosa. Y es que, poco después, durante el priorato de sor María Marmolejo, que ocupó de 1629 a 1632, se acabó por encargar otro de más empeño, cuyo importe duplicaba al del anterior. El 25 de abril de 1837, con motivo de la exclaustación de las dominicas de Santa Catalina, éstas trajeron el suyo, que se conserva actualmente en dicho lugar, por lo que las religiosas optaron por prestar el suyo a los frailes carmelitas de la antigua observancia, que carecían de este preciado instrumento.

Dentro de este apartado hemos de mencionar el papel del organista, pues por lo general su labor no sólo se limitaba a la interpretación y elección de las piezas musicales adecuadas para cada instante de la ceremonia celebrada en el templo -a veces procedentes de afamados autores europeos, a veces de maestros de capilla sevillanos- sino que a menudo abordaba el tema de la composición de piezas litúrgicas, las cuales se solían intercalar entre las mencionadas con anterioridad, por lo que con frecuencia sus partituras quedaban archivadas entre sus fondos documentales, máxime en aquellos casos en los cuales tenían la obligación de escribir un número determinado de temas concretos.

Cuando éste falta, se sustituye por el **armonio**, especie de órgano pequeño, parecido exteriormente al piano, al cual se facilita el aire por medio de un fuelle que se mueve con los pies. Ejemplo de cuanto decimos supone los existentes en los sotocoros de Madre de Dios y de las Descalzas, a los que hasta fechas recientes se unía el de Concepción.

No conviene olvidar que el coro, según Tomás de Kempis en su *Disciplina claustral* era el “lugar sagrado de Dios y de los santos ángeles”, donde debían interpretarse los himnos de reverencia y



▲ Armonio. Iglesia de santa María. Antonio García Baeza)

▼ Sacristía. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



devoción. De ahí que, con frecuencia, para los cultos de mayor solemnidad, se ampliase la gama de instrumentos con otros, preferentemente de cuerda y viento, de los cuales en el archivo de las dominicas existen bastantes referencias al respecto, en señal del interés que esta comunidad puso en el asunto.

En consecuencia, para un mejor conocimiento de la música sagrada en Carmona, convendría investigar al respecto en los restantes monasterios e iglesias de la localidad, de modo que de tales prospecciones salga un aquilatado estudio que supla las lagunas existentes acerca de esta desconocida parcela artístico-litúrgica.

Para ello, el clero secular solía acudir formado en procesión desde la sacristía, en la cual se habían revestido. Respecto a esta última estancia, hemos de señalar que por lo general comunica con la capilla mayor y con una de las naves laterales del templo. A menudo, en medio de ella encontraremos una mesa, casi siempre pétreo o marmórea. También un **aguamanil** o pequeña **pila** cuya finalidad es abastecer de agua las dependencias parroquiales al objeto de atender sus necesidades. En la de Santa María existe uno de mármol con alicatado de arista de fines del siglo XVI, y en la de San Blas otro de gran belleza, realizado en 1661.

Sin embargo, el elemento más característico es, sin duda, las **cajoneras** o conjunto de cajones creado para guardar las vestiduras sagradas y las ropas de altar: manteles, frontaleras. Así, las de Santa Clara contienen importantes enseres. Igual sucede con las de San Pedro, de enorme calidad e identificables con las ejecutadas -en madera de Flandes, con tiradores de bronce- el año de 1730 por el carpintero Miguel González Guisado -en precio de dos mil reales- para sustituir a otras anteriores, cuyas proporciones debía respetar, mientras las de Santiago, algo posteriores, fueron realizadas por Marcos Pérez Sarabia en 1748, frente a las de Santa María, del XVII, un templo que cuenta además con un segundo ejemplar -muy interesante- del propio siglo en su baptisterio, un caso análogo al de San Bartolomé, donde se conservan otras en la cabecera de la epístola.

Dicho mobiliario se completaba siempre con un número variable de **espejos**, destinados a favorecer el arreglo de los oficiantes en cada ceremonia. Eso explica la presencia de cuatro hermosas



▲ Aguamanil. Iglesia de san Blas (Foto: A. G. Baeza).

▼ Cajoneras. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

▼ Espejos. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



lunas en la correspondiente a la iglesia mayor prioral, provistas de excelentes marcos de rocallas, fechables hacia 1780.

LA MISA.

En lugar inmediato se encuentra el llamado **Cristo de la venia** o imagen de Jesús Crucificado a la que dirigen sus oraciones los presbíteros mientras se revisten para officiar. A tal fin se ponen el **amito** o lienzo fino de forma cuadrada, con una cruz en medio, que se coloca debajo del **alba**, la túnica de lienzo blanco sobre la que se ponen las restantes vestiduras.

Sigue la **estola**, un ornamento estrecho y alargado que algunos autores creen procedente del *orarium* o paño fino alrededor del cuello, a modo de corbata de grandes caídas, que servía para enjugar la boca. En cambio, otros estudiosos del tema la consideran heredera de la *stola* romana, un atavío femenino en su origen, luego llevado por el varón, que con el tiempo se convirtió en insignia de predicadores (*Ecli.*: I, 5). Se empezó a usar en Italia a fines del siglo VI y medio milenio después se había olvidado el término horario del que, como hemos visto, puede derivar. Poco a poco se fue acortando hasta llegar, a fines del medievo, a la forma actual de estirada charlina. Se utiliza para la confección y administración de los sacramentos. Simboliza la inmortalidad del alma perdida, por el pecado original, y recuperada, por la redención. En la sala I del tesoro de Santa María, las hay de distintos colores, vinculadas a los nueve ternos bordados allí expuestos.

Luego, va la **casulla**, vestidura sagrada abierta por los lados y por un hueco superior, concebido para entrar la cabeza, de modo que caiga por delante y por detrás desde los hombros hasta media pierna. Debe ser blanca en navidad, pascua de resurrección y fiestas de Jesús -Jueves Santo, Ascensión, Corpus, Transfiguración-, de María -Asunción y demás advocaciones- o de los santos, tanto en la solemnidad del 1 de noviembre como en su doble condición de vírgenes o confesores; verde por tiempo ordinario; morado en adviento y cuaresma, salvo la tercera dominica del primero y la cuarta del segundo, llamadas respectivamente de *gaudete* y de *laetare*, cuando se empleaba el rosa -a modo de relajación de la penitencia- en señal de esperanza por nacimiento de Cristo o por su resurrección, a lo que desde 1956 se sumaron las exequias y



▲
Cristo de la venia. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▲
Casulla y estola. Convento de santa Clara (Foto: A. G. Baeza).

oficios fúnebres; rojo, el Domingo de Ramos, Pentecostés, fiestas de la Cruz, bienaventurados mártires y en los últimos tiempos el Viernes Santo; azul celeste, por la Inmaculada; y negro -ahora eliminado- en las exequias y funerales, en la conmemoración de los fieles difuntos e, incluso, el Viernes Santo. De todas esas tonalidades hay buena porción en la mencionada dependencia de la prioral.

Y por último, se colocan el **manípulo**, una prenda litúrgica de la misma hechura que la estola, aunque más corta, el cual, por medio de un fiador, se sujeta al antebrazo izquierdo, sobre la manga del alba. De ellos también hallaremos cumplidos ejemplos en el expresado lugar.

Antes de salir al altar, con las manos juntas en oración, se inclinaban ante el citado crucifijo, en señal de reverencia y de petición de permiso o venia para celebrar el sacrificio de la **misa**, ya que sólo Él es el Sacerdote y la Víctima eterna del santo sacrificio; de ahí el nombre por el que comúnmente se le conoce. En la sacristía de San Pedro se guarda un altarito de rocallas con Cristo en la cruz, coetáneo. En la de Santiago hubo otro, con la Dolorosa a los pies de su Hijo, del primer tercio del siglo XVIII. Y en la de Santa María, hallamos uno manierista, al que luego se han sumado otros dos: uno premontañesino y otro de 1620.

En cuanto a los cenobios indicaremos que preside la de Santa Clara un retablo de la segunda mitad del XVII con una pintura del *Calvario* de idéntica cronología. Para la desaparecida del extinto convento de San José, de carmelitas descalzos, consta que se encargó en 1722 un retablito, sin duda destinado a dicha finalidad en el que trabajaron Hermenegildo Pérez y Sebastián González, vecinos de Fuentes de Andalucía, fijando los gastos en mil trescientos cincuenta reales de vellón. Por último, mencionaremos el correspondiente a la del hospital de la Caridad y Misericordia, donde hay una efigie de plomo, ejecutada en la centuria decimoséptima.

Cumplido el protocolario rito, el celebrante se encaminaba al altar en el cual debía officiar, pudiendo tratarse tanto del situado en el presbiterio como en una de las capillas o incluso en las naves laterales. Por lo general se hallaban adosados a la pared, en reta-



▲ Manipulo. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

blos, aunque también podían estar exentos, ante un **baldaquino** o **ciborio**, especie de dosel, pabellón o palio que cubre el trono o el altar, a menudo hecho con un tejido en numerosas ocasiones procedente de Bagdad, ciudad llamada Baldac en la Edad Media. De esta modalidad hallamos el existente en el presbiterio de San Pedro, de estilo Neoclásico, realizado en mármol blanco de Carrara el año de 1880.

A ellos cabe sumar otra modalidad: el **altar portátil de aparato** que con carácter efímero se levanta en los templos con motivo de los solemnes cultos: triduos, quinaros, septenarios, octavas o novenas, consagrados a imágenes de especial devoción, con independencia de que éstos fuesen ordinarios: diarios, semanales, mensuales, anuales, o extraordinarios. Hasta la reforma litúrgica de 1956 las misas sólo se decían en horas de mañana, pues con anterioridad a esa fecha las vespertinas estaban prohibidas, en base al ayuno exigido para recibir la comunión, el cual debía comenzar la medianoche anterior.

Por el número de cirios encendidos en el mismo se podía saber con claridad las características de la misa que se iba a celebrar. Así, si eran dos, ésta sería rezada, si aumentaban a cuatro sería cantada, si llegaban a seis sería solemne, y si alcanzaban los siete sería de pontifical, oficiada por el papa o por el obispo titular de la diócesis. A tal fin, se emplean los **candeleros**, un utensilio metálico o de madera tallada -dorada o plateada- que mantiene derecha la vela o candelá, mediante un cilindro hueco unido a un pie por la barreta o columnilla.

En Santa María hay cuatro manieristas, que corresponden al plan de altar labrado por Francisco de Alfaro en el trienio 1581-1584, caracterizados por la presencia de delfines atlantes, seis apóstoles y varios personajes alegóricos en cada uno, junto a la pareja barroca -de base triangular y jarrón en el astil-, los cuatro dieciochescos con nudo de pera, los dos de estilo Rocalla con pronunciadas aristas, sin olvidar los cuatro caracterizados por el mantenimiento de una estructura de estirpe Rococó, alternando con el clasicismo de la decoración, o el par de conjuntos, formado por igual número de piezas ejecutados por Palomino en pleno siglo XIX: el perteneciente al plan de altar Neoclásico -con columna estriada en el astil- y el de patas de garra con nudo cilíndrico.



▲ Baldaquino. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

▼ Altar de cultos. Hermandad de Jesús Nazareno, iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▼ Candelero. Iglesia de santa María. (Foto: A. G. Baeza).



A ellos se suman los seis de plata de comienzos del setecientos con nudo periforme gallonado de San Pedro, y la pareja -de fines del ochocientos, labrada en Christofle- de las Descalzas.

En medio de ellos aparecía siempre un **crucifijo de altar** de pequeño formato, realizado en madera, metal u otros materiales ricos. Para el tabernáculo de la Virgen de Guadalupe de la iglesia de San José, de los carmelitas descalzos, se encargó en 1717 uno de pino. En la sala del museo de Santa María hay seis de marfil: tres del siglo XVII y otros tantos dieciochescos hispano-filipinos, a los que se unen uno de pino, ¿el de los descalzos?, y otro de plata, obra de Francisco de Alfaro en 1584.

Mientras tanto, los fieles iban ocupando sus sitios en las bancas de la nave. Éstos, al entrar en el templo, debían dirigirse hacia la **pila de agua bendita** o recipiente situado en los pilares y muros de los templos, en lugares inmediatos a las puertas, a fin de santiguarse con ella. Para San Pedro, el cantero sevillano Mateo de Herrera hizo un par de ellas en 1694 en jaspe, en precio de ochocientos reales. En cambio, en Santa María son grandes conchas sobre pilares de mármol. Para alimentarlas, solía emplearse un **cutito**, a veces de plata, semejante al guardado en la prioral, hermosa pieza sevillana del setecientos, decorada con motivos vegetales, pabellón y los tres clavos de la crucifixión, dato éste que revela su carácter ritual.

Paralelamente, con la idea facilitar la participación de los asistentes a misa en el banquete eucarístico, otro sacerdote administraba el sacramento de la penitencia. A tal fin, debía ponerse encima de la sotana un sobrepelliz y una estola morada. Luego, se dirigía al **confesonario** o mueble dentro del cual se sienta para oír a los fieles, por lo que consta de un asiento entre dos tableros laterales con celosías y una contrapuerta delantera. Los varones se confiesan por la parte frontal, mientras que las mujeres lo hacen por uno de los costados. En Santa María los vemos cerca de las puertas de la sacristía y el sagrario, y en Madre de Dios entre el retablo de la Virgen de la Encarnación y el sotocoro.

Referente a la forma de llegada del ministro al altar, indicaremos que éste lo hacía bien acompañado de algún monaguillo, bien en procesión, esta última limitada a los casos de mayor solemnidad.



▲ Crucifijo de altar. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).



▲ Pila de agua bendita. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

▼ Confesonario. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



dad. Se iniciaba por la **cruz procesional**, provista de astil, lígneo o metálico, antaño parcialmente cubierto por **mangas o enaguas** tejidas con los colores litúrgicos y adornadas con galones, flecos y el escudo parroquial. Se disponía sobre una estructura de madera de forma cilíndrica, rematada por otra cónica, sobre la que se instalaba el signo de la salvación propiamente dicho. Podían ser parroquiales, conventuales o corporativas.

Entre las primeras mencionaremos las guardadas en las dependencias de San Pedro. Supone el caso de la dorada con manzana de estilo Gótico, labrada a comienzos del quinientos, mientras el resto corresponde a una estética bastante posterior, ya de fines de la referida centuria. Cronología menos avanzada que la última parte de la anterior, presenta la plateresca del propio templo, fechable en la segunda mitad del XVI. Allí también, otras tres bastante posteriores: una barroca, de comienzos del setecientos, otra -de Francisco Gámez en el comedio final de esa centuria- labrada de acuerdo con los patrones de la estética Rococó, mientras la restante, neogótica, data del segundo tercio del ochocientos.

De fines del siglo XVI hay en San Bartolomé una de Francisco de Alfaro, de plata dorada, con escenas pasionistas en la manzana -*Getsemaní, Flagelación, Coronación de espinas y Calle de la Amargura*- y los relieves de la *Asunción* y la *Transfiguración* en el crucero; del primer tercio del XVII está la sobredorada con esmaltes incrustados, procedente de San Blas, obra de Francisco de Vega y Vargas; de las postrimerías de la propia centuria otra muy pequeña; de la segunda mitad del setecientos una cuarta con brazos ondulados y remates rectos con florones; también de estilo Rococó, una quinta, quizás labrada en Córdoba, en 1804; y del primer cuarto del XIX, una sexta, neogótica con el *Tetramorfos* en cada extremo polilobulado, mientras el asta, debido a Juan Ruiz, se decora con motivos de rocalla tardía, mezclados con flores neoclásicas.

Por su parte, la sobredorada del Salvador, debida a Francisco de Alfaro -a fines del XVI- está en Santa María, donde llegó sin el Cristo, aunque conserva el resto de su imaginería: un relieve de la *Virgen con el Niño*, la *Magdalena*, *San Jerónimo* y los *Santos Juanes*. Del segundo tercio del XVII hay una, cuya manzana y vástago -de hacia 1500- presenta la siguiente leyenda: “SIENDO



▲ Cruz procesional. Iglesia de san Bartolomé, procedente de la iglesia de san Blas (Foto: A. G. Baeza).

MAYORDOMO CRISTÓBAL DE ORTEGA, REGIDOR JUAN RUIZ". Algo posterior parece la labrada por José Alexandre en torno a 1775 quizás para la iglesia de Santiago, dado que su figura ecuestre se encuentra en el reverso del crucero. Más tarde, en 1793, hizo José Guzmán otra, dorada, con rayos cortados a bisel en sus ángulos. Y ya de hacia 1800 parece la ornamentada con rombos y con un corazón llameante en el reverso y una flor estilizada en el anverso del encuentro de los brazos.

Llevada por un diácono revestido iba siempre -como mínimo- entre un par de **ciriales** o mechero alto, compuesto de astil y manzana sobre la que se sitúa el cirio, portado por los acólitos en las misas solemnes y en otras ceremonias que citaremos más adelante. En primer lugar indicaremos que estas piezas son propias, únicamente, de España y Portugal, así como de los territorios dominados en siglos pasados por ambos países. En las restantes naciones se usan simples candeleros, llevados por los servidores del altar.

En San Pedro hay una pareja de fines del setecientos con rocallas en el astil y macolla troncocónica invertida con querubines y guirnaldas. A ellos se suman los dos pares de San Bartolomé, de ellos, los más antiguos, de mediados del XVII, pertenecieron a los jesuitas del colegio de San Teodomiro, de donde pasaron a San Blas, no así los otros, hechos en el último tercio del XVIII, en estilo Rococó. Por su parte, en Santa María, están los manieristas de Alfaro, fechados hacia 1600, junto a los de templete, bastante tectónicos con sus columnas salomónicas, labrados a fines del XVII, mientras los de Santa Clara proceden de donación efectuada por doña Ana de la Milla en el primer cuarto del setecientos.

A ellos se sumaban los turiferarios con los correspondientes **incensarios** o braseros con cadenillas y tapa que sirven para incensar. En San Pedro hay uno de fines del siglo XVII -con gallones, *ces*, óvalos- y otro del tercer tercio de la siguiente centuria con rocallas; en San Bartolomé -procedente de San Felipe- un juego de mediados del seiscientos, otro de hacia 1700, un tercero del cordobés Martos en 1826, y un cuarto -de la segunda mitad del propio ochocientos- procedente de la madrileña Casa Meneses; en Santa María una pareja anterior a 1663, decorada con óvalos y *ces*, junto a otra de estirpe Rococó; y en Santa Clara, uno de Juan Ruiz a fines del setecientos.



▲
 Ciriales. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▼
 Incensario. Iglesia de san Bartolomé, procedente de la iglesia de san Felipe (Foto: A. G. Baeza).



Por lo general, todos iban revestidos con **dalmática**, un ropón abierto hasta media pierna que usaban los dálmatas y que en la Edad Media fue traído a occidente por los cruzados, siendo común su empleo por las clases altas y en las ceremonias litúrgicas por los diáconos o servidores del altar.

En San Francisco, la hermandad de las Angustias conserva unas dalmáticas del siglo XVII con los emblemas de San Jerónimo y de Nuestra Señora.

Sin embargo, a veces, el de en medio -portador de la cruz- se decanta por el uso de la sotana y el roquete, prenda esta última que con frecuencia se sustituye por la planeta -ceñida a los pectorales, con vuelo en el resto, y mangas abiertas- cuyas alas en situaciones penitenciales o de luto iban sueltas, y recogidas en los brazos en los demás casos.

A menudo, se incorporaba también un pertiguero, ataviado con el característico ropón, portando en su diestra la correspondiente **pértiga** o vara de metal, rematada en perilla, que es utilizada -mediante golpes en el suelo- para indicar marcha o parada al cuerpo de acólitos, monagos y demás celebrantes que formen en el cortejo en cuestión y luego, en el ofertorio, levantar a la asamblea de fieles durante el momento de incensarla.

En San Pedro hay un par de ellas, realizadas en la segunda mitad del siglo XVII con óvalos encerrando las armas del príncipe de los apóstoles. En San Bartolomé una pareja de estilo Rococó labrada por José Adrián Camacho para San Felipe en 1781, otras dos marcadas -en el tercer tercio del setecientos- por el punzón de José Alexandre, e incluso un tercer par con rocallas tardías y cabezas angélicas debido al platero Ruiz -a fines de la propia centuria- traído de San Blas. En Santa María, seiscentista, hay un juego de seis piezas con la vara entorchada y templete circular en el remate; de mediados de la propia centuria otra más baja con *ces* entrelazadas; y del segundo comedio otras cuatro con cardinas y flores; y por si no fuese suficiente, a las mencionadas se suma media docena de **macollas** o remates, labrados durante el segundo tercio del siglo XIX por Rafael Mazondo. Sólo resta citar un par de piezas completas, de estilo Barroco, existentes en Concepción.



▲
Dalmática. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▼
Pértiga. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



Cerraban el cortejo el celebrante o los concelebrantes con las **sagradas escrituras** y los **vasos sagrados**: el **cáliz** de oro o plata que sirve para transubstanciar el vino y el **copón** o copa grande de metal con baño de oro por dentro que sirve para repartir la sagrada comunión y guardar en el sagrario las formas consagradas sobrantes.

Ejemplo de las primeras deben considerarse las cubiertas de *Evangelios* labradas hacia 1400 en plata sobredorada con esmaltes translúcidos de Limoges: dos romboidales con el *Calvario* y el *Pantocrátor*, rodeados respectivamente por cuatro circulares: en el primer caso por el *Tetremorfos* y en el segundo por la *Virgen*, el *Bautista* y un par de ángeles turiferarios. Idéntica finalidad debieron tener unas pastas de estilo Rococó -salidas del taller de José Adrián Camacho- las cuales se conservan en las dependencias de San Bartolomé, aunque también hay quien estima que pudieran haber pertenecido al San Ignacio de la iglesia de San Blas. En cambio, bastante más numerosos son los relativos a los segundos en su doble variante, cuyo comentario abordaremos en el lugar adecuado.

El altar, aparte del crucifijo y candeleros citados, solía mostrar las **sacras**, placas o cuadros, por lo general metálicos, donde se incluyen los textos correspondientes a las distintas lecturas y oraciones de la Misa, a saber: en la situada a la izquierda aparecen las palabras iniciales del *Evangelio* de San Juan que se pronunciaban al final del santo sacrificio; en la colocada a la derecha: el *Lávabo* o *Salmo* (XXV, 6), porque no en vano, en esos instantes del ofertorio el celebrante se halla justo en el lado de la epístola; y en la de en medio: el *Canon* completo -desde el *Te igitur* al *Páter noster*- o, al menos, la consagración.

En San Pedro se conservan cuatro de plata, un par de marcos fechados en el primer cuarto del setecientos, y las sobrantes, neoclásicas: un juego decimonónico con sendos tondos para la *Alegoría de las uvas* y la *Alegoría de las espigas*, a las que se unen, en el tesoro de Santa María, otra cincelada por José Alexandre con la fórmula abreviada de la central, y una moldura cuadrangular ochocentista, enmarcando el aludido texto evangélico, impreso en latín.



▲
 Evangeliario. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▲
 Sacra. Museo de santa María.

Y junto a las anteriores, alternando con ellas se ubicaban los **atriles** u objeto mueble en forma de plano inclinado que sirve para sostener libros abiertos, con la finalidad de hacer las lecturas con la mayor comodidad. En San Pedro se guardan dos parejas: una barroca -labrada durante el segundo cuarto del setecientos- con adornos de bronce dorado: el titular y sus emblemas entre motivos vegetales muy carnosos, otra de la primera mitad del ochocientos con perfiles ondulados propios del Rococó y decoración neoclásica. En San Blas hubo uno realizado en 1630, realizado por el carpintero Alonso Benítez. En Santa María una pareja tardobarroca, repujada en 1738 por Antonio Luna. E incluso, para el retablo de la Virgen de Guadalupe del convento de San José se encargó en 1717 uno de talla.

Como podemos suponer, tampoco podía faltar el **sagrario**, a fin de guardar en él las formas consagradas sobrantes tras el reparto de la comunión, al cual se trasladaban instantes antes de la bendición final. Esta pieza, por lo general caracterizada por presentar una superior riqueza interior a la visible en el exterior, puede encontrarse tanto en el retablo mayor, cuanto en la capilla sacramental. En Santa María hay uno construido en pleno siglo XX por el sevillano Manuel Domínguez con placas argéneas con relieves de la *Cena* -en la puerta-, *Getsemaní*, la *Piedad* y la *Resurrección* labradas en las postrimerías del setecientos por Juan Ruiz con destino al monumento pascual, a las que se agregó una cúpula y un pavimento de mármol.

A modo de faldón delantero, tapando la mesa, se colocaba una **frontalera** o paramento de sedas, metal o talla que cubre el frente de la mesa con el color litúrgico correspondiente. De ellas se conserva una en la parroquia de San Pedro, realizada en brocado de color rojo, sin duda concebida para el Domingo de Ramos, Pentecostés, la fiesta de los santos mártires -como el titular o Santiago- el cual se fecha en el siglo XVIII. También se sabe que para el altar de la Virgen de Guadalupe, los carmelitas descalzos de San José contrataron en 1717 un marco destinado a tal fin.

A ambos lados del altar se ponen las **credencias**, especie de mesa o repisa, a modo de aparador, donde tener a mano lo necesario para la celebración de los divinos oficios, por lo que no deben utilizarse como vitrinas y expositores de otras piezas, según costumbre



▲ Atril. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▼ Sagrario. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



muy extendida en los últimos tiempos por aquellos que siempre se apuntan a rizar el rizo y a ser más papistas que el papa.

En San Pedro consta que las hubo en la capilla mayor, realizadas por Tomás Guisado en quinientos reales, el año 1769. En San Bartolomé también vemos un par de consolas de rocallas en el presbiterio, situada en la cabecera del evangelio, sin duda destinadas a la expresada finalidad, igual que la existente en la sacristía del Salvador, así mismo de estilo Rococó.

En una de ellas se deposita la **naveta**, vaso o cajita que con forma de navecilla sirve para ministrar el incienso en la ceremonia de incensar el altar. En San Pedro hay una de rocallas con el punzón de Ramírez, quizás procedente de México. En San Bartolomé, una a juego con incensarios de mediados del XVII -traída de San Felipe- junto a otra cordobesa del primer cuarto del XIX. En el Salvador, otra dieciochesca con la marca del platero cordobés Vega. Y en Santa María, dos: una manierista debida a Francisco de Alfaro -antes de 1588- con mascarón de proa, y otra, algo posterior, del primer cuarto del XVII, en forma de galeón, con óvalos, cintas y *ces* planas.

Lo mismo debe afirmarse de la **demanda** o bandeja con que se pide en el ofertorio una limosna para la iglesia en cuestión, para una imagen u obra pía concretas, la cual, a veces está provista de mango y asa central. Supone el caso de la perteneciente al Cristo de la Buena Muerte, guardada en San Pedro, la cual se realizó en 1798 dentro de la estética Rococó entonces imperante, corriendo a cargo del platero sevillano, Juan Ruiz, autor y fecha coincidentes con los de otra pieza análoga del propio estilo, personalizada por la siguiente inscripción: “SOY DE LA HERMANDAD DEL SEÑOR SAN JOSÉ EN LA PARROQUIAL DEL SEÑOR SAN PEDRO. CARMONA. AÑO 1798”, un templo en el que de igual manera hay otra de la hermandad de ánimas, datada en 1776, mientras la de San Bartolomé se fecha en torno a 1700 y la de Santa María, labrada con toda certeza en 1671, pertenece a la corporación homónima de la citada en último lugar al tratar de la parroquia del arrabal.

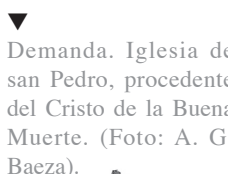
A ella se sumaban la **patena** y la **palmatoria**, llevadas por el monaguillo que acompaña al celebrante cuando éste reparte la



▲ Credencia. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▲ Naveta. Museo santa María (Foto: A. G. Baeza).



▼ Demanda. Iglesia de san Pedro, procedente del Cristo de la Buena Muerte. (Foto: A. G. Baeza).



comunión. La primera consiste en un pequeño plato con asa para evitar que la sagrada forma caiga al suelo, mientras la segunda es una especie de candelero bajo con mango y pie, generalmente en forma de platillo, cuya misión es iluminar en todo momento al Santísimo Sacramento. De la segunda existe en Santa María una del período Rococó, salida del taller de Juan Ruiz.

Para guardar las formas que se consagrarán durante la misa, estaban los **hostiarios** o cajas circulares de plata, como el de San Pedro, hecho en Madrid a fines del XIX. Superior número de ellos vemos en San Bartolomé, donde se conserva uno bastante deteriorado del último cuarto del XVI con ramilletes, frutas y mascarones; dos dieciochescos, uno de cada mitad; y un cuarto de hacia 1800 con motivos neoclásicos troquelados. En cambio, los de Santa María se reducen a tres: uno del siglo XVII en sus años finales -decorado con cintas planas- pues lo regaló Isabel de la Milla en 1694, mientras los restantes datan de la segunda mitad del XVIII, siendo anónimo el liso y de José Adrián Camacho el de líneas concéntricas. En Santa Clara, hay otro de 1708 con el anagrama de Jesús entre tallos y flores, donado por María de la Milla en 1710.

Igual sucede con el **portapaz** o plancha de plata con alguna imagen sagrada, provista de mango, que besaba el sacerdote tras el canto o rezo del *Agnus Dei*, dándolo luego a besar a los fieles: *osculum pacis*, para de ese modo evitar el contacto directo entre éstos, con independencia de sexos, pues eran momentos en que hombres y mujeres ocupaban espacios diferentes en el cuerpo de la iglesia: los varones, los bancos de la epístola, y las féminas, los del evangelio. De esa manera tan sutil y refinada se lograba mantener el clima de elevación espiritual sin romperlo, de recogimiento, necesario en los momentos previos a la comunión, siempre cargados de reflexiva intimidad.

En San Pedro se conservan dos parejas, la una de plata -con la *Apoteosis eucarística* bajo el escudo parroquial- debida a Baltasar de Moya en 1694, la otra dorada -a modo de retablo salomónico, centrado por el príncipe de los apóstoles revestido de pontifical- ejecutada por Juan de Riberola y Pineda en 1699.

A ellos se unen los de San Bartolomé: uno -procedente de San Felipe- labrado en Italia durante la primera mitad del siglo XVI -en



▲ Palmatoria. Museo de Santa María (Foto: A. G. Baeza).

cobre dorado con esmaltes blancos, rojos, azules y verdes- el cual muestra en su centro a la *Virgen con el Niño en los brazos*, otro de bronce dorado hecho a fines de la propia centuria -para la referida iglesia- con una *Asunción*, un tercero con *San Blas*, donado por el marqués del Saltillo en 1726 a ese templo, así como dos más de estilo Rococó con la efigie de San Bartolomé, labrados por Juan Bautista Zuloaga hacia 1785.

Por su parte, en Santa María hay una pareja de estilo Gótico -fechada en torno a 1500- con las efigies de Jesús flagelado y San Sebastián, respectivamente, enmarcados con tracerías, esmaltes y pedrería, que fue donada por un arcediano de Carmona llamado Juan; otro manierista -dorado- de las postrimerías del quinientos con la *Asunción*; una pareja de fines de la propia centuria -ahora con columnas salomónicas- enmarcando a la *Purísima* entre los mártires, *Bárbara* y *Sebastián*, y a la *Asunción* con *San Mateo* y *San Teodomiro*; a los que suman -ya de rocallas- los debidos a José Adrián Camacho con el referido mártir carmonense, y a Juan Ruiz otros dos con la *Apoteosis eucarística* -venidos del Salvador- donde los entregó su beneficiado Juan José Mejía en 1798.

También se colocaban en ellas un conjunto de cuatro piezas compuesto por la **salvilla** o bandeja, las **vinajeras** y la **campanilla**, en el que las segundas consisten en un par de jarritas, muy pequeñas, conteniendo el vino que se usará en la consagración y el agua que el oficiante utilizará durante el ofertorio para enjuagarse las manos mientras recita el aludido *Salmo* (XXV, 6): “Lavaré mis manos en la inocencia y andaré en derredor de tu altar, ¡Oh Yavé!” -si bien el prelado en el pontifical utiliza una **jarra** con su **jofaina**- y después para la doble purificación del cáliz: la una con vino, la otra con vino y agua, una mezcla a la que tras la comunión se unen los pequeños trozos desprendidos de las formas que quedan en el copón, siendo consumidos al final del sacrificio por el celebrante. Por su parte, la última se usa en el momento de la transubstanciación mientras se alzan las especies sacramentales, con el propósito de que los asistentes al acto mantengan la debida compostura.

Con esa finalidad, existe en San Pedro un juego de estilo Rococó -con el contraste del cordobés Damián de Castro- pese a proceder de Madrid, siendo su autor Juan de San Fauri en 1742,



▲
Portapaz. Iglesia de san Bartolomé, procedente de la Iglesia de san Blas (Foto: A. G. Baeza).

al que se suma otro del primer tercio del XIX con decoración troquelada de estilo Neoclásico, y otro de la segunda mitad de la propia centuria -con el contraste del platero sevillano R. Fernández- ornamentado con rosas abullonadas.

En San Bartolomé hay otro -sin campanillas- hecho en Guatemala en 1792, el cual pertenece a San Blas, igual que el ejecutado en Jaén por Andrés Guzmán y Sánchez en 1805, decorado con una caracola alusiva al agua y un racimo, relativo al vino; mientras que de San Felipe se trajo el labrado en Córdoba por Francisco de Paula Martos en 1823; en cambio sí son del propio templo las de inspiración barroca, labradas a mediados del XIX.

Referente a Santa María, añadiremos que cuenta con un par de juegos: uno dorado de la segunda mitad del setecientos, con ribetes de rocallas, y otro -con bandeja provista de cuatro patas y su propia esquila- fechable en los albores del XIX, siendo obra del platero sevillano J. Marín. Queda sólo citar los dos de Santa Clara: el neoclásico del primer cuarto del XIX, y el de Antonio Castejón Gómez en 1849.

Pero, a veces, las **campanillas** aparecen aisladas. Así ocurre tanto con la carente de ornamentación, guardada en San Bartolomé, que data del siglo XVIII, como con la existente en la prioral, salida del taller de Quesada en la segunda mitad de la propia centuria.

Sin embargo, en las credencias se consideran fundamentales las **bandejas**. Labradas en metal u otra materia, con formas: plana o algo cóncava, se identifican con el servicio, presentación o depósito de cosas; de ahí que aludan al banquete eucarístico, a la santa cena.

En la parroquia de San Pedro hay una de mediados del quinientos y origen flamenco con la frase: “*AUS NOT HIL GOT*” repetida cuatro veces alrededor de florón central; junto a otra del último cuarto del setecientos, de inspiración cortesana, ejecutada en Córdoba por el taller de Luque.

Por su parte, en San Bartolomé, de la segunda mitad del siglo XVI, hay una, de nuevo con la leyenda: “*AUS NOT HIL GOT*”, aunque ahora escrita en torno a una imagen de la *Virgen apocalíp-*



▲ Juego de vinajeras y campanilla. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).



▲ Bandeja. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

tica con el Niño, por lo que también se cree procedente de Flandes; junto a dos más del XIX: una adquirida en Madrid, a Meneses, y otra de la primera mitad, hecha en Barcelona.

En cambio, en Santa María, sólo hallamos una circular lisa de plata sobredorada, hecha en el siglo XVII, junto a otras dos decimonónicas ejecutadas en Madrid: la neoclásica de Carlos Marschal y la más reciente, de Meneses. A ellas se une la correspondiente al convento de Santa Clara, que data de 1700 aproximadamente, caracterizada por su ornamentación a base de tallos vegetales, flores o capullos carnosos en torno al emblema de la titular: el ciborio con la Eucaristía.

Idéntica interpretación quizás haya que otorgar a las **tembladeras** o tazas de plata con asas y cuerpo troncocónico -de diámetro bastante mayor que la altura- usadas en las casas para tomar el chocolate durante el período Barroco. Sobre ellas, con fecha 3 de diciembre de 1795 se dice en el *Libro de Inventarios* de San Pedro que “sirven para purificar en la Noche de Navidad”.

De ellas se conservan cuatro -del primer cuarto del XVIII- en la referida parroquia del arrabal, otras tantas en la prioral, ahora consideradas de fines del seiscientos, si bien las primeras referencias documentales sobre ellas se remontan a 1795. Por último, en Madre de Dios, mencionaremos otra, con grandes escamas, obra de Juan José San Juan, en el tercer cuarto del XVIII.

Llegada la procesión al altar, se depositaban en las credencias los mencionados vasos sagrados. De los **cálices** hay hermosas muestras repartidas por la ciudad. Así, de fines del quinientos se guarda uno en las dependencias parroquiales de San Pedro decorado con óvalos, cintas y frutas; de mediados del seiscientos hay tres lisos de base circular; un quinto dorado de Damián de Castro -en el último cuarto del setecientos- con estructura Rococó y guirnaldas neoclásicas; mientras los dos restantes son decimonónicos: de los albores y su primer tercio respectivamente, el uno realizado en Córdoba, el otro en Écija por Manuel Azcona Martínez.

En San Bartolomé, procedentes de San Blas, vemos uno de mediados del XVI con peana polilobulada, y otro madrileño -de la primera mitad del XVII- obra de Andrés Pedrera, caracterizado



▲ Cáliz. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

por su carencia absoluta de ornamentación y por su basamento circular; bastante posterior ya, de hacia 1700, se estima el de Cristóbal Moreno, con astil bulboso y copa lisa; del segundo tercio del XVIII están el de José Alexandre, muy moldurado, y el dorado con la *Alegoría de las uvas* y la *Alegoría de las espigas* entre rocallas, venido de San Felipe; del último tercio de la centuria hallamos otro traído de Zacatecas con subcopa abullonada; de los años finales del setecientos tenemos el de Antonio Méndez con nudo acampanado, y el dorado de peana abombada; de los primeros lustros del XIX uno a juego con vinajeras y campanillas labrado en Jaén -dentro de los cánones clasicistas- por Andrés de Guzmán y Sánchez en 1800 -trasladado desde San Blas-, tres más de los Espiau: uno con cenefa de palmetas, y los otros dos con rosarios de perlas, un quinto con cordoncillo troquelado, y un sexto de Palomino con ajedrezados. En el Salvador uno de rocallas realizado en México, y otro neoclásico con las marcas de Sevilla y García.

Es en Santa María donde se concentra mayor porción de ellos, de los cuales cabe mencionar el pie de uno de hacia 1500, otro del primer tercio del siglo XVI con la base redonda, gallones planos, el anagrama de Cristo y tallos vegetales en la subcopa. Plateresco hay uno con cartela en la que figura la cifra: “14.935”; otro par manierista: uno con anillo de granos o cascabeles y otro con base plana y esbelto astil. Del primer cuarto del XVII hay tres, dos de ellos cincelados y punteados -con decoración de rombos y óvalos- así como el de esmaltes donado por María de Escamilla a su capellán Esteban Caro Tamariz en 1623. Un poco posterior se considera el dorado con motivos vegetales protobarrocos. Ya de comienzos del setecientos se estima el de líneas ondulantes, querubes e instrumentos pasionistas; y de mediados de la expresada centuria está el de manzana periforme. Del segundo comedio encontramos el labrado por Juan Sánchez en 1771 y el contrastado por Nicolás de Cárdenas. De rocallas hallamos uno helicoidal, quizás de procedencia cordobesa, el correspondiente al juego integrado además por un copón -ambos con emblemas eucarísticos y pasionales- junto a otro con temas pasionistas alternados con querubes, o al madrileño de peana levemente lobulada y rígidas rocallas enmarcando medallones. Del primer tercio del XIX, con contraste de Flores, tenemos dos neoclásicos: con orlas de perlas y cenefas de palmetas; el dorado con peana circular bastante abombada; el de Espiau, con tiras de cordoncillo; cuatro

de González muy parecidos, de los cuales uno se distingue por la moldura horizontal que separa la subcopa y el otro por los motivos troquelados; sin olvidar el atribuido a Juan Ruiz con guirnalda de flores de ocho pétalos muy estilizados. Algo más tardíos resultan el de Méndez -con base cilíndrica y nudo troncocónico invertido-, el de Vicente Franco, liso, de inspiración barroca; los madrileños de Casa Meneses, con nudo piriforme, e inspiración goticista propia del Romanticismo, el cual se enriquece con brillantes; o finalmente, el ejecutado con elementos de diversas épocas: peana gallonada y nudo ovoide con acantos.

Pasando a los conventos de religiosas, comenzaremos por Santa Clara donde hay seis: uno con base y astil góticos de hacia 1500 y copa de rocallas, otro liso del primer cuarto del XVII, un tercero -de las décadas iniciales del setecientos- con querubines y ornamentación repujada sobrepuesta, un cuarto de Damián de Castro con aristas entorchadas, un quinto de los años finales del expresado siglo con los instrumentos de la pasión en el nudo y en la subcopa, más el *Padre Eterno*, la *Virgen* y *San José* en la peana, mientras el último -de idéntica cronología- se distingue por la estructura Rococó y los elementos decorativos neoclásicos, siendo dorados los tres primeros y el sexto. En el monasterio de Madre de Dios hallamos un nuevo par: el plateresco dorado -del último cuarto del XVI- con la base estrellada y el Rococó de fines del siglo XVIII. Y en las Descalzas uno manierista de comienzos del XVII. Sólo queda indicar que, en San Francisco, la hermandad de las Angustias posee uno liso de José Alexandre en el segundo tercio del XVIII.

De los **copones** hallamos en San Pedro uno de estilo gótico, en plata sobredorada, con pie octogonal, vástago prismático, cabujones para esmaltes en el nudo y un *Calvario*, mientras por detrás presenta la inscripción: “*IONNES CASTELLUS. A. XIMÉNEZ*”, un castillo y tres *lises*, el cual se labró en Amberes en los albores del XVI; a él se suman otros dos manieristas dorados: el de hacia 1570 -con la marca de la ciudad de Augsburgo y una “S” dentro de una “M.”- y el de inicios del XVII con recipiente cilíndrico y tapa coronada por un crucifijo; también igual número de piezas de la primera mitad del XIX -uno decorado con palmas y rosario de bolitas, otro con hojas lanceoladas y de acanto- junto a un juego liso -de las postrimerías de la aludida centuria- hecho en Madrid.



▲ Copón. Museo de santa María, procedente de la Iglesia del salvador (Foto: A. G. Baeza).

De hacia 1600 hay uno en San Bartolomé, dorado, con decoración grabada, al que se unen dos lisos: el de Cristóbal Moreno, a fines del seiscientos, y otro anónimo de la primera mitad del XVIII; un cuarto sobredorado con peana polilobulada; un quinto, venido de San Felipe, obra de José Alexandre en 1779; un sexto, de rocallas, ejecutado durante el último tercio del XVIII en Zacatecas; un séptimo tardorrococó, de fines de la expresada centuria, con los instrumentos pasionistas; y un octavo neoclásico, del segundo tercio del XIX, con guirnalda de capullos, rosas, palmas y rosario de perlas. Por su parte, en el Salvador también hay uno de estilo Rococó.

En Santa María, de la segunda mitad del siglo XVIII -aunque dentro de la tradición barroca- mencionaremos uno de José Alexandre, carente de ornamentación, muy parecido a dos más, de los cuales uno es anónimo y el otro de Miguel Palomino. De idéntica cronología, si bien de estilo Rococó, tenemos el argénteo con emblemas eucarísticos, y el -traído de Santiago- bañado en oro de 1781, donado por su beneficiado Diego Fernández y Medrano. Del XIX, está el madrileño de 1815 con guardillas troqueladas en la peana y en la tapa, el dorado, de 1816, procedente de Córdoba -con hojas lanceoladas, cenefas de bolitas y motivos geométricos-, el de Joaquín González con gruesas estrías en la mitad superior del astil, o el de Rojas, con nudo arcaizante, a base de elementos cilíndricos y ovals.

En Santa Clara hay cuatro: uno de rocallas labrado durante la segunda mitad del setecientos; otro de fines de la propia centuria -también de estilo Rococó- salido del taller de Antonio Agustín Méndez; y una pareja de José Guzmán el mozo hacia 1800 con motivos clasicistas. En Madre de Dios, tres: uno liso del padre del platero anterior, otro -madrileño de Meneses- de mediados del XIX, y el tercero neogótico de fines del ochocientos. En las Descalzas uno manierista de fines del siglo XVI.

Delimitan el presbiterio o el espacio inmediato al altar, reservado a los ministros y demás ayudantes, los **blandones** o candeleros grandes en los que se coloca un hacha de cera de un solo pabito. Recordemos que el término procede del francés *brandon*, y éste a su vez del alemán *brand*, que se traducen por “cosa encendida”.



▲ Blandón. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



▼ Atril. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

En Santa María, en el baptisterio, se conservan seis grandes, del siglo XVIII, pertenecientes al aparato del Corpus. Se sabe que el altar de la Virgen de Guadalupe de los carmelitas descalzos de San José, tenía cuatro pequeños, concertados -junto con su retablo- con José Maestre en 1717.

Con ellos suelen intercalarse sendos **atriles** de pie, por lo general de madera tallada y dorada, los cuales se emplean para el canto o las lecturas respectivas de la *Epístola* y el *Evangelio*. Con frecuencia se adornan con las llamadas **atrileras** o cubiertas textiles con los distintos colores litúrgicos. En la sacristía del sagrario de San Pedro se guarda uno de seda verde, para tiempo ordinario, guarnecido de encajes.

Pero no queda ahí la cosa, porque a menudo también podemos encontrar los **portaciriales** o peanas con entrada en la parte superior para introducir el asta del aludido objeto. En Santa María hubo uno relacionado con el entallador Juan de Oviedo y el pintor Álvaro de Ovalle.

En un plano más próximo al altar se sitúa el **candelero** del **cirio pascual**. Para San Bartolomé, hizo uno el ensamblador sevillano Diego de Mendoza en 1584. En este sentido conviene recordar que estas piezas de cera se pintaban y decoraban por conocidos artistas. Así consta que Juan de Zamora cobró seis ducados el 3 de diciembre de 1574 por decorar el de dicho templo.

En lugar próximo -antaoño casi siempre en el lado de la epístola- se ubican los **sillones** o asientos. En ellos se sientan el celebrante y servidores del altar en determinados momentos del oficio. En San Bartolomé, en la capilla sacramental, se contemplan tres sillones destinados a tal fin, los cuales en las ocasiones solemnes se trasladan al presbiterio. Algo parecido sucede con los visibles la capilla de San José de la iglesia de Santa María, los cuales son dieciochescos, estando dorados y tapizados en rojo.

Cuando la misa se decía en el presbiterio se usaba para la homilía el **púlpito** o sitial elevado desde el cual el orador sagrado se dirigía a los fieles. Dominan los de hierro. Supone el caso de los existentes en San Blas, San Felipe, Santiago, Santa María, Concepción, Madre de Dios, las Descalzas y Santa Clara. De



▲ Portacirial. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



▲ Candelero de cirio pascual. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▼ Sillones. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

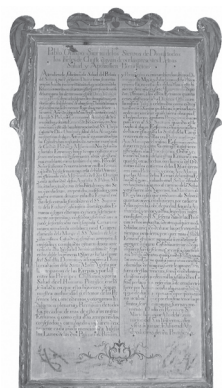


la pareja visible en el tercer templo se sabe que la hizo Pedro Fernández en 1668, seis años después que la correspondiente al mencionado a continuación. Respecto del quinto señalar que lo donó en 1674 doña Isabel Alfaro, mientras del último consta que lo ejecutó Alfredo de Miranda, maestro cerrajero, en 1696 por valor de mil cuatrocientos treinta y tres reales, siendo dieciochesco el penúltimo. Pero también los hay de otros materiales, caso de la madera: San Pedro; o de la piedra: el Salvador. En lo tocante a la localización, en San Pedro, Santiago y Santa María destacaremos el hecho de la duplicidad, uno para cada lado del crucero o del arco de triunfo de la capilla mayor, si bien en las restantes iglesias sólo se instaló el del lado del evangelio, frente al pético que se halla en el de la epístola. Con independencia de los casos comentados, mostraban en la totalidad de ellos un crucifijo colgado: bien en el pilar, bien en el muro.

En las ocasiones de máxima solemnidad -sobre todo los de hierro- se cubrían con **colgaduras** o paños ricos, a veces adornados bien con un escudo -parroquial, regular o corporativo- bien con una bula relacionada con el acto o festividad que se conmemora. Entre las piezas bordadas en oro existentes en Madre de Dios, destacan las realizadas sobre tisú con motivos de rocalla decadente en labores de canutillo y hojilla, por lo que se destinarían a festividades relacionadas con Cristo -no pasionistas- con María o con los santos: confesores o vírgenes.

En este sentido, parece conveniente recordar que la **bula** es un documento pontificio relativo a materia de fe o de interés general, concesión de gracias y privilegios o asuntos judiciales o administrativos, expedido por la cancillería apostólica y autorizado con el sello de su nombre u otro parecido estampado con tinta roja, como el enmarcado, existente en San Bartolomé junto al cancel meridional, fechado en 1616.

Con la idea de facilitar el acceso al orador sagrado cuentan con **escaleras**, a menudo provistas de bellos barandales tallados, casi siempre a juego con el **tornavoz** o **sombrero**, que permite, tal cual indica su nombre, una mejor audición. Así en San Pedro se sabe que se tallaron entre 1715 y 1717 por José Pérez y Sebastián de Soto. El de San Bartolomé consta que tuvo remate de Tomás Guisado, quien lo labró en 1762 en precio de 500 reales de vellón.



▲ Bula. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▲ Púlpito. Convento de Santa Clara (Foto: A. G. Baeza).

En cambio, por anónimos se tienen los de Santiago -coronado por la figura de la Fe-, el Salvador, San Felipe -muy sencillo-, Santa Clara y San Blas, los cinco dorados y setecentistas, si bien el último, de estilo Rococó -igual que el de las clarisas- sustituye al realizado por el carpintero Alonso Benítez en 1630. En Madre de Dios, ambas piezas de gusto Rocalla: la segunda con la figura del *Doctor Angélico* en la parte superior, fueron costeadas entre 1780 y 1782, alcanzando un montante total de mil cuatrocientos cuarenta y cinco reales y medio, cantidad a la que sumaremos los dos mil reales más de su dorado en 1788, diez años antes que las correspondientes a Concepción.

El carácter sacro del lugar se reforzaba mediante las **colgaduras de iglesia**, conjunto de telas que antaño cubrían y adornaban las paredes interiores de los templos, evocando lo prescrito en el libro del *Éxodo* para el espacio destinado a albergar el tabernáculo y el arca de la alianza. Las hubo en Santa María, a imitación de las antaño también existentes en la catedral hispalense. Igual que aquellas, resistieron los vientos del Vaticano II, pero no los de fechas más recientes.

Idéntica misión -en especial cuando se acompañan de ángeles de talla- presentan las **lámparas** o plato metálico, pendiente mediante cadenas, en el que se depositaban el aceite y las mechas con sus correspondientes corchos. Se sitúan en torno a los altares, con un carácter más votivo que funcional.

En la parroquia de San Pedro colgaron de sus naves seis hermosos ejemplares en su mayoría dieciochescos y decimonónicos, caso de la labrada a fines del setecientos con tornapuntas y rocallas tardías, a las que se unen tres pertenecientes a la hermandad de ánimas -una setecentista, de la primera mitad del siglo, repujada con motivos vegetales muy naturalistas- y un par de arañas -de José Guzmán en el tercer tercio del XVIII- de la Humildad y Paciencia, por lo que colgaban delante de sus respectivos altares.

En San Bartolomé hay tres: una tardobarroca de San Blas -quizás la que colgaba del florón de talla del presbiterio- otra de 1669 y una tercera Rococó con gallones, mientras a la hermandad de Jesús Nazareno pertenece igual número, caso de las donadas por Juan Bordás Hinestrosa el 28 de enero de 1614 y el padre



▲ Lámpara. Hermandad de Jesús Nazareno, iglesia de San Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

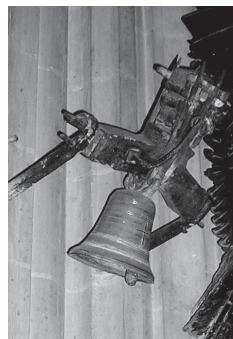
Bartolomé Ximénez del Hierro en 1761, respectivamente, o la de fines del setecientos aunando las rocallas con las guirnaldas de rosas clasicistas.

En Santa María, repartidas por diversos puntos encontramos entre las del siglo XVII: una del segundo tercio con óvalos y tallos vegetales; otra de la segunda mitad con gallones y óvalos alternados; una tercera de los años finales con gruesos tallos; y una cuarta, de 1698, donada al convento de Santa Catalina por doña Isabel Fernández de Córdoba, señora del Saltillo. Más numerosas son las dieciochescas, entre las cuales se contabilizan: la de 1724, obsequio del regidor don Fabricio Tizón a San Teodomiro; otra de la primera mitad de la centuria con flores de cinco pétalos y cartelas con el anagrama de Cristo; la -del segundo comedio- con veneras muy planas y el escudo de los Quintanilla; la de rocallas tardías y elementos vegetales de inspiración barroca, hecha en las postrimerías del siglo; y dos más, de 1800, labradas por Vicente Gargallo por encargo de don Bartolomé de Quintanilla para culto de dicho apóstol y de San José, respectivamente. Por último, entre las decimonónicas, de los inicios del período tenemos dos, ambas de estilo Imperio; cinco más del primer tercio, todas ellas debidas a Francisco de Paula Palomino, si bien tres llevan estrías y hojas lanceoladas, mientras las restantes se caracterizan por sus mayores proporciones.

Por su parte, en el sotocoro de las Descalzas cuatro ángeles lampareros sostienen sus correspondientes aceiteras de plata, dos de las cuales se encuadran dentro de la estética Rococó. Sólo queda citar el par que se conserva en la iglesia del hospital de la Caridad y Misericordia, con decoración de rocallas, y marcas de Ruiz.

Otro elemento a destacar son los **tintinábulos** o conjuntos de campanillas, situadas en los laterales de los coros y de algunas capillas mayores, las cuales se hacían repicar en el momento de alzar. También en la Nochebuena, al entonar el *Credo*, momento en el cual los fieles arrodillados reverencian al Niño recién nacido. Igual ocurre en el *Gloria* de la vigilia pascual, al objeto de rememorar la resurrección de Jesús. Con esa función hallamos las existentes en las rejas dieciochescas del coro de Santa María.

Para administrar la sagrada comunión a las religiosas de clausura, las cuales -hasta fechas muy recientes- asistían a los cultos



▲
Tintineábulo. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).

desde el coro bajo, tras las rejas que las comunicaban del cuerpo de la iglesia, contaban con la **cratícula**, un reducido espacio practicado en el muro de los pies, junto a las rejas del coro bajo.

Por lo general se concibieron a modo de camarines para la sagrada forma, dada la rica ornamentación que cubre sus paramentos, con ángeles, serafines, alegorías eucarísticas, personajes del *Antiguo Testamento* y santos, entre reliquias embutidas en las doradas rocallas.

Solían permanecer cerrados mediante las correspondientes puertas de doble hoja, convenientemente talladas. Uno de los monaguillos participantes en la celebración de la misa se encargaba de abrirlas momentos antes de que el sacerdote se acercase a dicho lugar con el propósito de cumplir su misión.

Contaron con ellas todos los monasterios locales de las distintas ramas femeninas, destacando las de Santa Clara y Madre de Dios, únicas conservadas en la actualidad, porque los vanos destinados a semejante finalidad en la iglesia de la Santísima Trinidad, de agustinas descalzas están cegados.

TEATRALIDAD POR CUARESMA Y SEMANA DE PASIÓN.

Este tiempo penitencial se inicia con la ceremonia de la imposición de la ceniza, propia de la primera jornada, que de hecho ha acabado apellidándose de esa manera. A tal efecto, durante las jornadas anteriores, el sacristán se encargaba de preparar lo necesario, quemando primero las ramas de olivo sobrantes de la procesión de las palmas del año anterior, para luego recoger el resultado de dicha incineración en un recipiente. Llegado el día, se depositan en una cajita de plata o en una **bandeja**, en la cual se procede a la bendición con agua bendita, mediante el uso del **hisopo** y el **acetre**. Tras la homilía, el sacerdote -con ornamentos morados- baja las gradas del altar y los fieles se acercan a recibirlas en su frente, donde marca la señal de la cruz, al tiempo que pronuncia la frase: “polvo eres y en polvo te convertirás”, mediante la cual insta al arrepentimiento. Hasta la reforma litúrgica de 1956, se hacía también fuera de la misa. Entonces el ministro aparecía revestido con **sobrepelliz**, **estola** y **capa pluvial**, de la expresada tonalidad.



▲ Cratícula. Convento de santa Clara (Foto: A. G. Baeza).

Luego, el Domingo de Pasión, cuando el diácono cantaba la frase del *Evangelio* de San Juan (X, 39): “Jesús se escondió”, tenía lugar un ritual de raíz medieval en recuerdo de las humillaciones del Redentor, del desvanecimiento de su gloria, que conmemoraba la iglesia tras su salida del templo de Jerusalén; de ahí que la quinta dominica de cuaresma recibiese el nombre de *repositus*, equivalente a *absconditus*. En ese momento se tapaban con velo morado todos los retablos e imágenes de las iglesias, incluidas las cruces -estas últimas con una fimbria de crespón- que de ese modo encontraban su prefigura bíblica en la tienda del arca de la alianza quedando visibles solamente las efigies de Jesús y María, relacionadas con la pasión.

Esta medida afectaba incluso a las que remataban las insignias de las corporaciones penitenciales de la ciudad. Supone el caso las tres conservadas en San Bartolomé por los cofrades de Jesús Nazareno: la del guión -a imitación de la quíntuple de Jerusalén- obra de Antonio Cansino en 1725, la del estandarte -de parecida cronología y características- aunque con decoración floral, y la correspondiente a la bandera -de hacia 1800- con alcachofas en sus extremos. Igual puede afirmarse de la situada en el simpecado de la hermandad de la Humildad y Paciencia, fechada en 1730. Por último, indicaremos que los hermanos de la Angustias, en San Francisco, conservan sendos ejemplares, setecentista -del segundo comedio- con haces de rayos en la intersección de los brazos, y ochocentista -del primero- con motivos clasicistas -palmetas, hojas lanceoladas- y elementos simbólicos pasionistas.

Especial relieve se otorgaba antaño a la ostensión de la sagrada bandera o santa seña, que se celebraba en la prioral dentro del oficio de vísperas del período que analizamos. Consistía en tremolar un pendón de tafetán negro con el signo de la cruz en rojo, atravesándola de lado a lado, para simbolizar la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado, una forma peculiar de exaltación de la cruz.

Consta que en el cuatrocientos ya se hacía -entre el Sábado de Pasión y el Miércoles Santo- en la catedral hispalense, de donde pasó a otros templos importantes del arzobispado. Algunos estudiosos del tema que publicaron trabajos al respecto durante los siglos XVIII y XIX convienen en relacionarla con la adoración de

la cruz que hace la iglesia griega al mediar la cuaresma y con la ceremonia de la dominica mediana del *Breviario* gótico español.

Tenía origen castrense. De hecho, cuando un militar romano de probada reputación moría en duros combates, pese a haber triunfado frente al enemigo demostrando su valor, las huestes que le habían acompañado en vida protagonizaban un acto mediante el cual uno de sus mandos más dignos tremolaba el estandarte de dicho caudillo en señal de tristeza, mientras los restantes soldados se mantenían postrados en tierra.

Además, por si no fuese suficiente lo expuesto, el término *seña* reafirma tales connotaciones. Alude al nombre la población que junto con el *santo* comunicaba diariamente el jefe superior de cada plaza con los de puesto, sirviéndoles para reconocer las rondas y las fuerzas amigas, o para darse a conocer a las rondas mayores. También equivale a la insignia portada por cada batallón o compañía.

En Alemania se empleaba la palabra *gundfano* para denominar a la enseña de la que se servían los príncipes y señores medievales a la hora de conducir a sus huestes. De ella deriva la voz italiana *gonfalone*, que generó la corporación de Confalón, en un principio asociada a la Virgen -en calidad de *Socia belli*, protectora de las tropas cristianas: *Madonna nikopeia*- y luego, con mayor propiedad al Redentor. Clemente IV la fundó en el siglo XIII con la finalidad de liberar a los cristianos cautivos. Por todo lo cual resulta evidente la analogía de dicha institución con la misión salvadora de Cristo, fruto de la batalla que verificó en el Calvario, según se canta en las vísperas de Semana Santa: “¡Victoria tú reinarás! ¡Oh Cruz tú nos salvarás!”, o reza en el prefacio de la misa en tiempo de pasión: “Y el que en un árbol vencía en otro árbol sería vencido”.

Y es que en este sentido, conviene recordar al respecto, que desde fechas muy anteriores, esa idea era moneda corriente en la cristiandad. No en vano, así se expresan con claridad el *Pange lingua proelium*: “Canta lengua, la victoria del glorioso combate, y, frente al trofeo de la Cruz, relata el modo en que el Redentor del mundo vence al ser sacrificado”, y el *Cruz mundi benedictio*: “Sobre tí fue alzada la Víctima que atrajo hacia Sí todas las cosas

sobre las que se abalanzó el príncipe del mundo, contra el que no pudo nada”. El uno lo escribió Venancio Fortunato para el oficio de lecturas de los días santos, y el otro San Pedro Damián en el siglo XI con destino a la hora sexta del Viernes y del Sábado Santo. En consecuencia, no extraña que la iglesia concediese la dignidad de confaloniero, portador del citado estandarte, a elevados personajes.

Se iniciaba con el llamado cabildo de “Venia y Perdón”, a cuya conclusión se rezaban las vísperas, y a su himno se hacía la ostensión con la sagrada bandera, que contaba con asta de junco indiano, colocándola después en el presbiterio, delante del sagrario. En ese momento, los beneficiados -con hábito coral- salían del coro cubiertos desde la cabeza a los pies, entre los cuales venía así mismo el signífero, que bajaba el estandarte al canto del *Vexilla Regis*, mientras los asistentes hincaban sus rodillas en el suelo, como signo de reverencia. El de mayor dignidad tocaba con la enseña el ara del altar, seguida de los costados del evangelio y la epístola de la propia mesa, y a continuación volvía a ondearla al objeto de que rozase sus hombros. Luego, mirando al pueblo, la batía de nuevo, antes de pasarla sobre las espaldas de los demás asistentes, que permanecían arrodillados, una actitud que se identificaba con la obediencia con que los pueblos aceptaron la Ley Divina.

En semejante contexto, no extraña que los cultos de Semana Santa tuviesen especial relieve. Se iniciaban el Domingo de Ramos con la procesión de las palmas, en los instantes previos a la misa mayor. Para ella se empleaban ternos y pluviales rojos. Los días siguientes se limitaban al canto de la pasión: *San Mateo*, el lunes; *San Marcos*, el martes; *San Lucas*, el miércoles.

Este último día por la noche se encendía el **tenebrario** o candelabro triangular de quince luces, color ocre amarillento, dentro del llamado oficio de tinieblas, consistente en ir apagándolas una a una por cada *Salmo* de los nueve correspondientes a los maitines -entre los cuales, cada tres, se intercalaba el canto de las *Lamentaciones* de Jeremías- y los cinco restantes con los correspondientes a laudes, de modo que quedaba sólo el central, que por representar a Cristo permanecía ardiendo, si bien se ocultaba mientras se hacía la ceremonia del rompimiento del velo, con lanzamiento de fuegos artificiales, golpes en el teclado del órgano y de misales en los ban-



Tenebrario. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



cos, al tiempo que los niños tocaban carrañacas, a fin de imitar no sólo el terremoto, sino los truenos y relámpagos que hubo al expirar el Salvador. Una vez finalizada, en torno a las nueve, se reponía dicho cirio mientras se interpretaba el *Miserere* y el *Benedictus*. Así se hizo hasta que la reforma litúrgica de 1956 lo suprimió. El entallador Juan de Figueroa hizo uno para la iglesia de San Blas en 1569, en precio de seis mil maravedíes. Otro tallista, Miguel de Gálvez, realizó en 1754 -en precio de doscientos catorce reales- el correspondiente a San Bartolomé.

Igualmente, hasta los referidos cambios, operados durante el pontificado de Pío XII, los oficios del Jueves Santo se iniciaban a las diez de la mañana con el santo sacrificio, al objeto de rememorar la cena escatológica, tras cuyo *Gloria* las campanas enmudecían, siendo sustituidas por la **matraca**, instrumento de madera con mazos interiores. A su conclusión se organizaba el cortejo para trasladar *per longiorem* a Su Divina Majestad al **monumento**, mientras se entonaba el *Pange lingua*.

Encabezaba la procesión, de acuerdo con la costumbre, el **guión** metálico o blanco, aunque puede que en siglos pasados también fuese rojo, una tonalidad cuyo empleo antaño no ha quedado suficientemente claro, mas el uso en esa ocasión de la *umbrella*, especie de sombrilla púrpura -en sustitución del palio- parece confirmarlo.

Rojo se conserva uno en San Bartolomé -provisto de argénteas asta dieciochesca, adornada con motivos barrocos- el cual -bordado a comienzos del siglo XVII- se caracteriza por otra singularidad: su traza, con un par de picos de los que cuelgan sendas campanillas.

Con frecuencia aparecía escoltado por los doce niños de doctrina con sus hachetas de cera encarnada -particularidad española, en recuerdo de la sangre derramada por el Salvador- a quienes seguían los fieles, asociaciones piadosas y hermandades establecidas en el parroquia, presididas por la sacramental -organizadora del acto por imperativos de su instituto fundacional- cuyos miembros, de nuevo con cirios rojos -por las razones antes expuestas- anteceden al pertiguero con las reglas y a los dos alcaldes -con sus respectivas varas- escoltando el **estandarte** en forma de banderola con las ar-

▼
 Guión sacramental. Iglesia de San Bartolomé
 (Foto: A. G. Baeza).



mas corporativas: la *Apoteosis Eucarística*, a menudo acompañada de las correspondientes al templo en el que se encuentra establecida, de las ánimas benditas del purgatorio, o de las *Alegorías de las uvas y las espigas*. La de San Pedro posee uno de tisú blanco bordado en oro con motivos de rocalla decadente, realizados con labores de canutillo y hojilla.

Cerraba la **cruz parroquial**, cubierta desde el Domingo de Pasión por velo morado, entre **ciriales**, los turiferarios y el sacerdote con la Eucaristía bajo palio, en medio de **faroles** de mano, llevados por seglares. La sacramental de San Pedro posee un juego dieciochesco, mientras los de Santa María -en número de cuatro- los hizo José de Olavide.

En cuanto al **monumento pascual**, conviene aclarar que se trata de un altar efímero de aparato, concebido a modo de túmulo, del tipo de los alzados con motivo de las exequias reales. Se monta en las iglesias para la ocasión, pudiendo estar bien adosado a la pared, bien exento en medio de la nave mayor, en este caso: a fin de presentar cuatro caras ante las cuales rezar las correspondientes estaciones.

Su nombre procede del sustantivo latino *monumentum*, que significa sepulcro. Con él se denomina en las *Escrituras* (Mt. XVII: 52; Mc. XV: 46 y XVI: 2-5; Lc. XXIII: 53, 55; Jn. XIX: 42 y XX: 1-8 y 11) el lugar donde permaneció el cuerpo difunto de Cristo; de ahí que el sagrario en el cual se deposita el cáliz cubierto con la patena puesta del revés -o en su defecto el copón- conteniendo la segunda hostia consagrada en la misa *in Coena Domini* -la misma que consumirá el sacerdote en los oficios del Viernes Santo- adquiera aspecto de urna y que en la Edad Media apareciera escoltado por soldados romanos y las tres Marías. Ahora bien, dicha circunstancia en absoluto conllevaba la presencia de elementos tétricos o lúgubres, terminantemente prohibidos por la autoridad eclesiástica. En este sentido, conviene aclarar que la Contrarreforma acabó por eliminar todas las connotaciones fúnebres al considerarlas contradictorias con la liturgia del día que siempre eligió el blanco para sus ornamentos. Con semejante medida, los padres conciliares atendían una vieja demanda bajomedieval.

De su existencia en la ciudad tenemos constancia del encargado -con su custodia- por las clarisas el 25 de febrero de 1695 a Juan

del Castillo, el cual debía alcanzar los ocho metros de altura. De proporciones bastante más reducidas resulta el guardado en la sacristía de las Descalzas, hermoso ejemplar de madera tallada y dorada, realizado hacia 1690 por un maestro próximo a la plástica y estética de los Barahona. También se sabe de un tercero, esta vez con destino a la parroquia de San Pedro, cuyo dorado y estofado se encomendó en diciembre de 1798 al pintor Francisco Agustín, en precio de treinta mil reales.

En él se instala el **arca eucarística** de madera o metal, trasunto de la bíblica de la alianza. En San Blas hubo una, grande, de madera, con las figuras de bulto de Dios Padre, la Virgen y San Juan, estos últimos a los lados, labrada en 1580 por el entallador Juan de Figueroa en precio de mil ciento sesenta y seis maravedíes.

Una vez depositado en ella el **cáliz** cubierto con la **patena** invertida, conteniendo la santa hostia, se cerraba bajo **llave**, la cual era retirada de inmediato por el propio sacerdote oficiante, que a continuación solía colgarla de su cuello, en señal inequívoca de su celosa custodia sobre la misma. Eso explica la existencia de algunas labradas con especial esmero y riqueza, como la pareja de ellas conservadas en Santa María, de las cuales unas proceden del taller de Antonio de Luna en 1730 -caracterizada por lucir un querubín en su centro- mientras las sobredoradas lo hacen del correspondiente a Manuel de Gámez en 1773, quien cobró por dicha tarea veintiséis reales. En este sentido, no extraña que en Santa Clara haya una cajita oval destinada a guardarlas durante el resto del año.

Sin embargo, en determinadas ocasiones el arca se sustituía por una efigie del Redentor yacente, conocida por el sobrenombre de **Cristo de la reserva**, en base al receptáculo practicado en su costado, en el cual se deposita la referida forma. En San Pedro, se conserva la imagen de tamaño académico de Jesús yacente,



▲ Llave de monumento pascual. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▼ Cristo Yacente. Iglesia de san Pedro, procedente del convento del Carmen.



titular de la extinta hermandad del Santo Entierro y Soledad, que radicó en el convento del Carmen, de carmelitas calzados, el cual posee en su costado el mencionado dispositivo, que permitió la reiteración de esta piadosa práctica hasta fechas bastante recientes, la cual bien merecería su reposición.

Otro elemento fundamental en su composición son las citadas **bandejas** argénteas, ahora para recordar en la jornada de la institución de la Eucaristía la Santa Cena, ya que a partir de entonces el pan consagrado comenzó a considerarse como el Cordero de la nueva pascua. A ellas se suman buena porción de candeleros con cirios y jarras con flores blancas, aunque a menudo se introducían también las figuras de los profetas y de los reyes de Judá, entre los que se repetían con cierta frecuencia, por razones obvias: Moisés, Abraham, Melquisedec o David.

Por la tarde, sobre las tres, mientras se entonaba el *Mandatum novum*, tenía lugar la ceremonia del lavatorio, con participación de doce pobres en cada feligresía en representación de los apóstoles, quienes se disponían en torno a una mesa, dispuesta a imitación de la existente en el Cenáculo; y en este punto -al margen del papel asignado en la misa de Nochebuena a que nos hemos referido- las **tembladeras** cobrarían un papel destacado.

Una vez acomodados, se procedía al acto en sí, protagonizado por el sacerdote oficiante. Para ello era necesario el empleo de un **jarro**, como el de San Bartolomé -de la primera mitad del siglo XIX- obra del barcelonés Francisco Farrés, o los tres existentes en Santa María, de los cuales uno -anterior a 1588- lleva el punzón de Juan de Herrera Barragán, por lo que es manierista; otro, con gallones y botones de esmalte, data del primer tercio del XVIII; y el tercero de estilo Rococó, al parecer procedente de Barcelona.

A dicha pieza debía unirse una **jofaina, palangana o aguamanil**, semejante a la seiscentista guardada en San Bartolomé, por proceder de la sacramental de San Blas, o a las correspondientes al citado juego de esmaltes de Santa María -del primer tercio del XVII- y a la de rocallas con perfil ondulado -obra de Pedro Quesada- del propio templo. A ellas se suma el juego de la segunda mitad del XIX existente en Santa Clara.

Luego, en las vísperas se entonaba el *Adorate devote* y en los maitines se repetían las tinieblas y el miserere. Con sucesivos

turnos de vela transcurría la madrugada y la mañana del viernes. Recordemos al respecto que las sacramentales solían preparar un refresco o agraz para obsequiar a los sochantres encargados de la parte musical y a los beneficiados participantes en los rezos del coro sin necesidad de romper el ayuno.

A las doce se meditaba sobre las siete palabras y luego, a las tres, se hacían los oficios, con la ceremonia de la adoración de la cruz. Entonces se volvía a organizar el cortejo eucarístico de forma análoga a la comentada al tratar de la jornada anterior, aunque con la salvedad de usar **guión, estandarte y palio** negro -igual que los ornamentos del celebrante y las dalmáticas de los acólitos- y de hacerse *per brevior*, entonando el *Vexilla Regis*. Aunque este tono no está prohibido, hoy se tiende a usar el rojo, en recuerdo de la sangre derramada por el Redentor. A continuación, se despojaban los altares de las sabanillas, en señal de la supresión del sacrificio hasta la vigilia pascual.

Mientras tanto, a partir del miércoles por la tarde se celebraban las procesiones que desde distintos puntos de la ciudad se encaminaban a la prioral, con la idea de verificar su estación penitencial, siempre a tempranas horas, porque al anochecer debían estar recogidas.

Llegados a este punto, conviene señalar que se iniciaba por la **cruz**, seguida de otras insignias, entre las cuales -aparte de alguna de las mencionadas- sobresale el **senatus**, en realidad una cruceta de la que pende un trozo de tejido con las iniciales “*S.P.Q.R.*”, cuyo uso parece tan remoto como los propios cortejos penitenciales, pues supone la conexión histórica y espaciotemporal con los acontecimientos conmemorados en la pasión, dado que fue el gobernador romano Poncio Pilato quien firmó la sentencia de muerte y las huestes de Tiberio las encargadas de aplicarla. Por eso, se identifica con los verdugos y con el pueblo que propició el drama del Calvario.

Pero, al propio tiempo se identifica con el signo de la salvación. No en vano, el desarrollo de dichas letras puede decantarse bien por la lectura habitual: “*Senatus populusque romanus*”, bien por la frase litúrgica: “*Salva populum quem redemisti (cum sanguine tua)*”, recitada cada noche del Jueves Santo durante la vela del Santísimo Sacramento. Y es que, queramos o no, se juega con un texto abierto, favorecedor de los paralelismos conceptuales, máxime si consideramos que con la sangre derramada en el Gólgota se salvó al pueblo

redimido. A tal fin la hermandad de Nuestro Padre posee una vara de plata, fechada en 1780, donde colocar el referido tejido.

Algo posterior, aunque igualmente antiguo se estima el empleo de la **bandera**, un amplio paño cuadrado de unos dos metros de lado, cogido por uno de sus costados al asta, con una cruz roja -en recuerdo del martirio- o blanca -especialmente en los pasajes anteriores a la crucifixión- variando también el color del fondo en función del misterio o de la advocación contemplada: morado en las de Jesús con la cruz al hombro, verde en las de Vera Cruz, negro en las de Cristo muerto. Procede de la influencia ejercida sobre la liturgia católica por el *Vexilla Regis*, de la necesidad de materializar en los cortejos penitenciales las primeras estrofas del referido himno. De ahí que la citada corporación penitencial de San Bartolomé disponga de una vara argéntea de la segunda mitad del setecientos, perteneciente a la antigua esclavitud de los Dolores, ahora destinada al expresado fin.

En cuanto a la enseña corporativa: el **estandarte**, indicaremos que ha evolucionado a lo largo del tiempo, desde unas formas semejantes a las de los simpecados actuales -mantenida por las sacramentales- a la de bandera anudada que ostentan en la actualidad. En las dependencias de San Blas existe un espléndido remate, formado por las tres cruces que constituyen el escudo corporativo, el cual procede de época barroca.

En cuanto a las **andas**, en las cuales eran llevadas las efigies del Salvador, señalaremos que constaban de una peana, llamada *urna*, en base al carácter teatral de la puesta en escena de la procesión de Semana Santa, en el que cada pasaje pasionista se tiene por un desglose del Santo Entierro, circunstancia que explica no sólo el nombre de esta pieza, sino el que se ubique al final del primer tramo, y el que las andas con la Dolorosa se desplacen al final del cortejo para presidir el duelo, un lugar que en distintas circunstancias jamás ocuparía, porque por rango: latría frente a hiperdulía, corresponde a Jesús.

En este sentido, se sabe de la reforma auspiciada en 1698 por los hermanos de Jesús Nazareno, la cual debió estar concluida en 1700, año de la aplicación del pan de oro por el mencionado Juan del Castillo. Sobre ellas los datos resultan bastante precisos: eran de borne, llevaban dieciséis ángeles, se iluminaban mediante faroles,

y los faldones de damasco se adornaban con escudos bordados y flecos. También consta que con posterioridad fueron restauradas entre 1726 y 1734, fecha esta última del repaso del dorado por Francisco Rodríguez de Monte-Figueroa y de las figuras angélicas por Francisco de Aragón.

Por otra parte, las correspondientes al Cristo de la Humildad y Paciencia de San Pedro, fueron talladas a partir de 1713, si bien no quedaron concluidas, en lo referente al revestimiento áureo y a la policromía, hasta 1717, un momento en que se las dotó de idéntico número de figuras angélicas al de las anteriores, pero repartidas del siguiente modo: ocho pequeñas en la cornisa, cuatro medianas y otras tantas grandes entre las molduras, de las cuales estas últimas: unos serafines pasionistas, todavía se encuentran en uso, tanto en el retablo de culto diario, como en las sucesivas andas procesionales, en las cuales ha sido llevada cada Jueves o Viernes Santo la sagrada imagen por las calles de la ciudad.

Paralelamente, en noviembre de 1714 varios oficiales de la Columna y Azotes concertaron para su titular con los carpinteros carmonenses: Francisco Bolaños y Francisco de Gálvez una obra similar a las antes descritas, cuyo precio ascendió a la cantidad de mil seiscientos reales, en los cuales parece que no entraron las dos parejas de ángeles pasionarios ejecutados con destino a las esquinas, los mismos que la corporación conservó hasta hace unas décadas.

A la vista de lo expuesto, hemos de aclarar que tal reiteración en las características: cromáticas e iconográficas de las canastillas se debían, al intento de asimilarlas al arca de la alianza (*Ex.: XXXVII*), puesto que en su concepción tenían que dominar los valores escatológicos de la redención sobre cualquier connotación luctuosa, cifrada en todo caso en el tono de los faldones, el cual quedaba impuesto: bien por el carácter penitencial del acto, bien por la liturgia del día, al considerarlos frontaleras de ese altar ambulante que en realidad constituye cada paso.

Por lo que respecta a las Dolorosas indicaremos que hasta el siglo XX iban totalmente enlutadas, e incluso adornadas con ornamentos sacerdotales, de acuerdo con el modelo impuesto por Gaspar Becerra en la Soledad de los servitas madrileños, quien copió un cuadro traído de Francia en cumplimiento del encargo verificado por la reina Isabel de Valois.



▲ Serafín pasionario. Hermandad de la Humildad y Paciencia, iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

Con semejante atuendo, eliminado a comienzos del ochocientos -justo en unos momentos de especial actividad femenina, en demanda en sus derechos religiosos- se pretendía mostrarlas en calidad de auténticas oferentes de los sufrimientos de y por su Hijo, glorificadas de acuerdo con lo descrito en el *Apocalipsis* (XII, 1), según se observa en el famoso grabado de la Dolorosa de San Bartolomé o en los *Inventarios* de los cofrades de San Pedro, sin olvidar que ambas efigies mantienen todavía sendas **lunas**, siendo la una anónima del primer cuarto del XVIII, y la otra de José Guzmán en el último de la propia centuria.

Iban bajo un baldaquino negro sostenido por seis u ocho varas, sin apenas adornos de cera o flores. Por lo general eran lisos, con flecos y alamares, pero también los había bordados y de orfebrería, con decoración a base de tarjas pasionistas, roleos o leyendas, bien extraídas de las *Escrituras*, bien de la liturgia: *Stabat Mater*, tracto del Viernes de Dolores (extraído de *Lam.*: I, 12).

Se inspiraban en los catafalcos regios, con sus goteras cogidas exteriormente al bastidor del techo. Basta contemplar el correspondiente a la reina María Luisa de Orleáns, esposa de Carlos II -del que se conserva un lienzo de Sebastián Muñoz en la Hispanic Society de Nueva York- y comprobaremos cuanto aquí se afirma.

En esa línea se halla el perteneciente a la hermandad de Jesús Nazareno, en su origen con seis **varales**, labrados por Simón López Navarro en 1695, completado en 1725 por Antonio Luna al añadir el **palio** -con la profecía de Simeón (*Lc.* II, 35) que le otorga su indiscutible personalidad- y el bello escabel o **tarimilla**, del año siguiente, luego enriquecido hasta 1728 por Gabriel y Juan de Cárdenas al sobreponerle las chapas doradas que ocultan las uniones y aristas de las esquinas.

Y es que este tipo de paso de Dolorosa fue el habitual en la ciudad. Prueba de ello suponen los restos de bambalinas argénteas existentes en las dependencias de la Humildad y Paciencia entre las piezas de su ajuar cofradiero. Por ellos sabemos de su riqueza, pues se ornamentaban a base de roleos barrocos. Semejante envergadura presenta la **peana** de la primera mitad del setecientos.

Pero los citados no fueron los únicos, porque la Virgen titular de la esclavitud de siervos, establecida en la parroquia del Salva-



▲
Media luna. Hermandad de Jesús Nazareno, iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

dor, contó con unas decimonónicas, con cresterías y guirnaldas, recogidas en numerosos documentos gráficos antes de que un párroco de Santa María, de forma arbitraria contra la voluntad de los devotos, aprovechando unos momentos de laxitud en la vida corporativa, ordenase su desmontaje, al objeto incluir dichas piezas en el altar exento que se hacía con destino a la prioral.

No queremos concluir este apartado sin referirnos de nuevo a la concepción teatral del cortejo, con participación de numerosos personajes ataviados de ángeles o de romanos en torno a las andas de Jesús, junto a numerosas mujeres enlutadas o representando a las tres Marías... ya que respondían a rituales hoy perdidos en Carmona, aunque conservados en otras localidades cercanas -caso de Marchena, Mairena del Alcor, Alcalá de Guadaíra- como la ceremonia del encuentro que se verificaba a mediodía del Viernes Santo en el Palenque, por lo que afectaba incluso al horario de las salidas procesionales, que en la medida de lo posible tenían que acomodarse al momento de la pasión que se representa en los distintos pasos. Pero al escenificarse siempre fuera de los recintos sagrados obviamos sus pormenores.

LOS CULTOS EUCARÍSTICOS.

Tras la Semana Santa, se procedía a facilitar el cumplimiento pascual de los enfermos e impedidos de la feligresía, llevándoles la sagrada comunión de forma pública y solemne. A tal fin las calles se alfombraban de juncia, romero y otras plantas aromáticas. Se colgaban ventanas y balcones con tapices, ricos tejidos de terciopelo o damasco, colchas e incluso mantones de Manila. Se encalaban los muros, se ocultaban los desconchones con sábanas, palmas entrecruzadas, macetas y flores. En su origen salía uno de los tres días de pascua florida a temprana hora de la mañana.

Su orden era parecido al indicado en las del Jueves y Viernes Santo, pues abría el **guión sacramental**, en realidad una cruz alzada de pequeño formato, que siempre debe mirar al frente. Bajo ella y apuntando hacia detrás debe disponerse la banderola, en forma de mano, con el índice en actitud de señalar al Santísimo Sacramento. Se identifica con la diestra de San Juan Bautista por su célebre frase: "*Ecce agnus Dei qui tollis peccata mundi*", así como la del evangelista por la visión de Patmos recogida en el *Apocalipsis*,

▼
Virgen del Mayor Dolor de la hermandad de la Amargura en el paso de la Virgen de los Dolores de los siervos de María.



según demuestran los argénteos pertenecientes a las sacramentales de San Pedro y de Santa María: el uno, anónimo con la *Apoteosis eucarística*, el *Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos* y las *Alegorías de las uvas y las espigas*, se hizo en la primera mitad del siglo XVIII, el otro, de José de Olavide en el segundo tercio del propio siglo, se caracteriza por llevar entre rocallas sendos medallones con el *Agnus Dei* y la *Asunción*. Delante se situaba el **muñidor** con la **esquila**, el cual la tarde antes ya había anunciado al barrio en jubiloso bando el itinerario a seguir.

Los cambios se introducían en el tramo final. Así detrás del **pertiguero** con las reglas corporativas figuraba el **estandarte** -en manos de un mozo con sotana encarnada- o **lábaro** -como el estrenado recientemente por la sacramental de Santa María- seguido por los alcaldes con sus respectivas varas, con frecuencia adornadas con ramos de flores blancas cogidos con lazos del propio tono. Con ellos se iniciaba la parte más autónoma del cortejo, aquella que llegado a un punto del itinerario se apartaba de los restantes componentes, al objeto de encaminarse a algún domicilio cercano por cuya fachada no pasaba la procesión. Por eso no extraña que a continuación figurase la **cruz**, por lo general sobre una manzana con campanillas, acompañada por los **ciriales** e **incensarios**, portados por acólitos y precedidos en ocasiones por una escolanía entonando motetes e himnos eucarísticos. Recordemos al respecto que al quedar enmarcado en cada puerta el Santísimo debía ser incensado y reverenciado.

Luego venían varios monaguillos. El primero con la **naveta**. El segundo con la **campanilla** -para alertar nuevamente al vecindario- y el **portapaz**, como los pertenecientes a la hermandad sacramental de San Pedro con la *Apoteosis eucarística* y el escudo de San Pedro, labrados a comienzos del siglo XVIII. El tercero, con **manifestador** para exponer la sagrada forma en cada casa. Supone el caso del **templete** abalaustrado de comienzos del siglo XVII que se guarda en Santa María. El cuarto con el **libro** del ritual y la bolsa de los **corporales**.

Tras ellos, varios seglares -siempre en número par- con **faroles de mano** altos -provistos de astil, a menudo con ramos anudados- y bajos -con asa en la parte superior- estos últimos, al objeto de llegar con facilidad a la estancia del enfermo -un trayecto en el que

se recitaban los versículos del miserere- escoltando el **palio**, cuyas varas también se adornaban con hermosas composiciones florales. Bajo dicho baldaquino caminaba el sacerdote revestido con alba, estola y **pañó de hombros** llevando el Santísimo Sacramento en un **copón**, e incluso en otras ocasiones en un **portaviático** o caja -la cual con frecuencia adopta formas de clara adscripción eucarística, como el corazón- siempre provista de cadenas, al objeto de facilitar su conducción.

Así en San Pedro, hay uno labrado por Francisco de Luna en 1748 con el ostensorio y la tiara pontificia con las llaves del paraíso. A él se suman los de San Bartolomé, donde se guarda el correspondiente a la sacramental de San Blas -de estilo Rococó aunque con elementos neoclásicos- costeadado por la corporación en 1791; el de San Felipe, con el *Corazón* y el *Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos* como motivos centrales, el cual fue ejecutado por Alexandre en 1763; y también otro del último cuarto del setecientos con *custodia* cobijada bajo dosel por el anverso, mientras en el reverso figura el anagrama de Jesús.

Por su parte, en Santa María se conserva el Rococó de la sacramental del Salvador -fechado en 1756- con pabellón cobijando el tema de la *Apoteosis eucarística*; otro del tercer tercio de la misma centuria, de parecidas características, pero con el *Agnus Dei*, obra de Francisco Gámez; así como un tercero de José Adrián Camacho con el *Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos*; y un cuarto -procedente de Córdoba en 1778- con forma de pelícano, una morfología en absoluto extraña, máxime si pensamos que el *Adorote devote*, compuesto por Santo Tomás de Aquino, llama a Cristo: “bondadoso pelícano”.

No queremos concluir el apartado sin señalar que el fin real para el que fueron creadas tales piezas consistía en llevar el viático a cuantos feligreses se hallaban en el trance de morir. En esta ocasión el acompañamiento solía ser muy reducido, pues por lo general se limitaba al muñidor y a dos seglares con los **faroles** bajos, aunque podían darse otras fórmulas intermedias más numerosas.

Aparte de la procesión analizada renglones arriba, las hermandades sacramentales tenían que organizar otras de tipo claustral todos los domingos terceros de mes, con similar orden en la

▼
 Portaviático. Iglesia de san Bartolomé, procedente de la Hermandad sacramental de la iglesia de san Blas (Foto: A. G. Baeza).



composición del cortejo, si bien ahora Su Divina Majestad debía aparecer entronizado en la correspondiente **custodia** de mano, donde se coloca el **viril** o caja compuesta de un bastidor metálico, por lo general dorado y caras de cristal, en la que se deposita la sagrada forma, quedando sujeta mediante cadenita. De ellos se contabilizan tres en Santa María: uno manierista del último cuarto del XVI y dos de rocallas, uno cuajado de brillantes y otro de José Adrián Camacho.

Por su parte, el sacerdote debía revestirse además con la consagrada **capa pluvial**. Recordemos que estas corporaciones se rigen por las normas de las eucarísticas romanas de San Lorenzo in Dámaso -en lo referente a la atención de enfermos y moribundos- y de Santa María sopra Minerva, en lo relativo a los cultos internos. Entre los últimos se inscribían las llamadas fiestas mensales, en las cuales se exponía el Santísimo en la capilla mayor, se hacía un sermón, y se concluía con procesión, que debía bajar por la nave del evangelio a los pies del templo, nave de la epístola y de nuevo al presbiterio, donde se impartía la bendición, para acto seguido encaminarse por el camino más corto, hasta el sagrario.

En Carmona se conserva buena porción de **ostensorios** repartidos por toda la ciudad. Así, de inicios del siglo XVI data la peana y el nudo góticos de uno conservado en la parroquia de San Pedro -de base estrellada, sección poligonal del macho- cuyo viril manierista procede de 1600- un templo en el que también hay uno de rocallas sobredorado -del último tercio del setecientos- obra de Pedro José Quesada, y otros dos de comienzos de comienzos del XIX: uno dorado con medallas plateadas -de alegorías eucarísticas y querubines- otro con el siguiente texto: "*AMBROSIO AMBROSIANO ME FECIT. 1815*".

Por su parte, en San Bartolomé, hay uno del último tercio del XVI, procedente de San Blas, con los evangelistas en la peana, así como un segundo -del último tercio del XVIII- procedente de Zacatecas, donde alternan las rocallas con elementos de estilo imperio, e incluso un tercero con pelícano en el nudo. En el Salvador hay otro de la segunda mitad del siglo XVIII.

En Santa María, existe uno manierista de Francisco de Alfaro -a fines del quinientos- con los evangelistas en el pie, las virtudes

▼
Ostensorio. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).



▼
Hostiario o viril. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).



en la manzana y las sibilas en el receptáculo de la sagrada forma, al que se superpuso en la tapa -a principios del seiscientos- la custodia propiamente dicha, ya que en su origen parece que fue un copón. Del propio maestro y con idéntica cronología, hay un astil con su peana con esmaltes, correspondiendo a Fernando Alexandre el viril, confeccionado en 1782 con alhajas cedidas al efecto por Leonor Lasso de la Vega. Al siglo XVII se debe uno en forma de sol, del primer tercio. En cambio, del setecientos procede otro con escenas bíblicas y evangélicas, alternando con alegorías y las figuras de un ángel sosteniendo las ráfagas del viril, obra del último tercio de la centuria. Por último, en las Descalzas, el de estilo Imperio con el punzón de Palomino.

Quedan por citar únicamente los pertenecientes a las religio-
 sas observantes y a las corporaciones penitenciales. Así, en Santa Clara mencionaremos uno muy característico del purismo imperante en el primer cuarto del XVII, y en San Francisco otro de hacia 1800, con astil bulboso y sol con rayos cortados a bisel de gran tamaño.

Queda señalar que para el tiempo de exposición del Santísimo Sacramento eran necesarios unos **candelabros** o candeleros de varios brazos, que se sustentan sobre su propio pie, y sobretodo un **viso** o dosel de reducidas proporciones. Para dicha finalidad hay en Santa María un conjunto decimonónico, integrado por una pareja de los primeros, y por un ejemplar neobarroco del segundo, realizado en plata y damasco rojo sobre alma de madera, el cual cuenta con hermoso precedente local, labrado a fines del setecientos por José Adrián Camacho junto con Juan Ruiz y Antonio Agustín Méndez con destino a San Bartolomé.

Para la festividad del Corpus Christi, organizada por la sacramental de la prioral de Santa María, se contaba con hermosa **custodia procesional** o de **asiento** realizada en plata, la cual cuenta con varios cuerpos adornados con relieves, figuras alegóricas y santos relacionados con el Santísimo Sacramento. La hizo Francisco de Alfaro entre 1579 y 1584, si bien la peana, tardobarroca, procede de restauración verificada en el siglo XVIII.

Era portada en andas, que simulaban llevar los sacerdotes de Carmona, siendo precedida por todas las **cruces parroquiales**, y



▲ Candelabro. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).



▲ Viso. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▲ Custodia procesional. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).

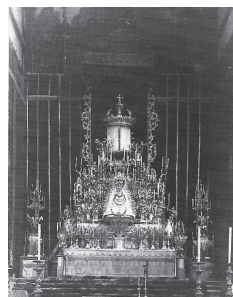
por representaciones de las instituciones acreditadas en la ciudad, con independencia de su origen religioso, civil, militar o laboral: los gremios -a veces portando las efigies de sus venerados titulares- por una auténtica vía triunfal, jalonada de altares y preciosos adornos. En este sentido, conviene recordar que mientras el cortejo recorría las calles, la vida local giraba en torno a ella, al quedar suspendidos incluso cualquier forma de culto en la totalidad de los templos locales.

A su conclusión la sagrada forma era trasladada al **altar portátil de aparato**, ahora usado para la novena de la Virgen de Gracia, el cual por esa razón se remata con el trono del Santísimo Sacramento, compuesto de **monumental corona**, ejecutada a fines del siglo XVIII por José Adrián Camacho, de donde pende el blanco **conopeo** para las sucesivas reservas, tras el cual queda semioculto el conjunto integrado por las **ráfagas** de Antonio Cansino en 1724 y la **peana** con alegorías eucarísticas, de Vicente Gargallo en el último cuarto del setecientos, pues ante él se oficiaba la octava.

El domingo infraoctava, el arrabal de San Pedro celebraba la suya particular. A tal fin la sacramental de San Pedro posee una que por copiar a la de Santa María se atribuyó a Alfaro, si bien consta que la hicieron en el siglo XVIII los plateros carmonenses Antonio y Francisco de Luna, en base al modelo en madera que realizó Tomás Guisado en 1731 en precio de 1.270 reales.

Ese mismo día, fundándose en la Bula otorgada por San Pío V a los predicadores, luego ratificada por Clemente XII en 1733, las dominicas de Madre de Dios celebraban la suya particular con buena porción de pasos con los bienaventurados de la orden, San Miguel, Nuestra Señora de la Encarnación y el Niño Jesús, cariñosamente apodado -en base a su atuendo- El Curita.

Aunque no se tienen noticias del momento exacto en el cual se entronizaba en ella a Su Divina Majestad, se sabe de otra concertada el 19 de noviembre de 1751 por la orden tercera del Carmen con Miguel de Gálvez, la cual debía seguir uno de los modelos propuestos por Juan de Arfe en su *Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura*, por valor de cincuenta y cinco pesos escudos de cincuenta y cinco reales cada uno.



▲
Altar de cultos con la Virgen de Gracia. Iglesia de Santa María.

LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN.

Pasando al culto mariano, señalaremos que siempre fueron muy concurridos los organizados por los frailes del Carmen y de Santa Ana en honor de sus respectivas titulares, en especial los de la última, aunque sobre ambas siempre estuvo la Virgen de Gracia, primero en el monasterio de San Jerónimo, después en la prioral de Santa María. Tenían lugar en horario de tarde. A tal fin se instalaba en el presbiterio de los referidos templos un **altar** de aparato, acorde con lo anteriormente descrito; es decir en base a una grada de madera tallada de enorme prestancia, dada la calidad de las piezas que la conformaban y la altura que alcanzaba el dosel con sus hermosas cresterías. Por lo general, a nivel medio, se situaba la peana de Nuestra Señora, mientras en la parte más elevada se ubicaba el trono de Su Divina Majestad. El conjunto se adornaba profusamente con buena porción de jarras repletas de flores blancas y cientos de cirios encendidos, armoniosamente repartidos en sus respectivos candeleros y **candelabros**, como el existente en Santa María, considerado de comienzos del XVII

Comenzaban, en medio de un hermoso despliegue de ornamentos blancos, con la interpretación del *Pange lingua* mientras se manifestaba a Jesús Sacramentado, ante cuya augusta y real presencia se desarrollaban, ya que las misas con anterioridad a la reforma litúrgica de 1956 sólo se oficiaban dentro de los actos correspondientes a la mañana, porque en los vespertinos, tras el rosario, se exponía al Santísimo, trasladado a ese lugar al comienzo de la primera jornada. A continuación se rezaban las plegarias de novena, triduo... y se cantaban las plegarias o coplas compuestas a tal fin. Seguía el sermón desde el **púlpito**, a cuya finalización se procedía a la reserva sin bendición, ya que ésta se impartía únicamente la última noche, al concluir la procesión claustral, o en torno al perímetro del templo: con salida por la puerta del lado del evangelio y entrada por la correspondiente a la epístola -de acuerdo con las disposiciones de la hermandad romana de Santa María sopra Minerva- mientras en las ocho anteriores bastaba con ocultarlo corriendo el conopeo.

Igual participación presentaban las procesiones con tales efigies. Se iniciaban con la **cruz parroquial o conventual** entre **ciriales**, si bien en el caso de la patrona participaban las pertenecientes a las siete collaciones que hubo en la ciudad hasta 1911.



▲ Manguillas ante la Virgen de Gracia. Archivo Fotográfico del Fondo Bonsor, Archivo General de Andalucía.

La sagrada imagen era conducida en un **baldaquino o ciborio**, realizados en plata, caso del que poseyó la Virgen del Rosario, venerada en San Pedro a raíz de la exclaustación de los regulares, el cual consta que fue ejecutado en 1637 y luego arrebatado por los franceses durante la Guerra de la Independencia, por lo que en la actualidad se encuentra en Ohio, en el Allen Memorial Art Museum del Oberlin Collage.

En él salió el primer domingo de mayo de 1650, luciendo por vez primera rico traje verde bordado en oro, al intento de significar la esperanza de los carmonenses por el fin de la epidemia de peste que venía asolando la región desde 1649, así como el 2 de febrero de 1708 para impetrar del Altísimo el fin de los temporales de agua y viento que asolaban los campos, o la que, con motivo de la elevación a los altares de su santidad Pío V, se organizó el 5 de mayo de 1713, fecha en la que visitó los monasterios de Concepción y Santa Clara, sin duda con entradas y salidas respectivas por cada una de las puertas gemelas de los referidos cenobios, de modo que la calle y el templo intercambiaran sus papeles durante la misma.

Luego, se hicieron otros. Supone el caso del labrado por Francisco de Luna en 1732. Con él estamos, sin duda, ante el más conocido de la ciudad, por servir de trono a la Virgen de Gracia, el cual -de acuerdo con inveterada costumbre, mantenida hasta fechas relativamente recientes- era conducido -igual que la Eucaristía- por los sacerdotes carmonenses, convenientemente revestidos, al objeto de reforzar la santidad del venerado icono.

Pero, ahora, todo es diferente, porque en la actualidad priman, de manera un tanto vergonzante, los desenfadados gustos del tipismo campesino foráneo, no exento de cierta tosquedad un tanto brusca, sobre los rígidos encorsetamientos urbanos de la piedad local, realmente refinada y aristocrática, con su frialdad distante y su aquilatada meticulosidad, repleta de mimos y primores.

De ahí que cuantos promueven semejante medida no sólo ofrezcan la negativa por respuesta, sino que traten de explicar tal desvirtuación de las formas, amparándose en una pretendida democratización del rito, al intento de acomodarlo de ese modo a los tiempos presentes.

▼
Baldaquino procesional
de la Virgen de Gracia.



Como si semejantes prácticas -privativas de la religiosidad popular, creada en su día por la oficialidad tridentina- tuviesen algo que ver con las corrientes eclesiales postvaticanistas, cuyos paladines -con el propósito de afirmarse en su pretendida “contemporaneidad”- no pierden la menor ocasión de ridiculizarlas, al privarlas de la menor nota de sacralidad y reducirlas a meras manifestaciones folklóricas, cargadas de sentimentalismo y emotividad.

Por lo que -en resumidas cuentas, a la vista de lo expuesto con anterioridad- los referidos cambios con su “espontaneidad” y sus aires romeros, lejos de lograr el beneplácito de los llamados sectores vanguardistas de la iglesia, consiguen justo lo contrario: refrendar los argumentos esgrimidos por los aludidos detractores.

Así las cosas, ante la absoluta pérdida de identidad en la puesta en escena, sólo queda un consuelo: el *In ictu oculi* de la onírica procesión oficial, cuya permanencia se nos antoja lejano eco del pasado. ¿Será para aseverar el dicho “si lo bueno breve, dos veces bueno”?

Le sigue en el tiempo, el que hace unos años desvirtuó la hermandad de la patrona al adaptarlo a carreta para el simpecado de la romería, en detrimento de la diseñada al efecto en su día por el pintor José Arpa, quien ideó un conjunto muy personal y afortunado.

Por haberlo adquirido a las franciscanas concepcionistas se identifica con el realizado en 1748 por el mismo platero de la pieza anterior con destino a la titular del monasterio de la Concepción, si bien elementos de estilo imperio indican, al menos, alguna reforma posterior.

Antes de esa fecha parece que las andas de esta última efigie se limitaban a una simple parihuela, según demuestra el lienzo del voto inmaculista, formulado por el concejo de Carmona el 15 de mayo de 1650, por lo que quizás ocurriese igual con la citada en segundo lugar, pues, a la vista de lo arriba expuesto, queda claro que en marzo de 1720, cuando Nuestra Señora fue llevada por unas horas desde San Jerónimo a la prioral de Santa María, iba en otras andas, cuyas características se ignoran por el momento.

A los tres baldaquinos mencionados es preciso sumar un cuarto, labrado en el siglo XIX de acuerdo con la inspiración Neomudéjar, propia de la referida centuria. De él no se poseen datos, sobre la fecha concreta de ejecución, promotores, destino. Sólo que se conserva en el convento de Santa Clara, pudiendo contemplarse en la festividad de la bienaventurada fundadora de la orden, cobijando su imagen procesional de vestir.

Algo parecido sucede con el rezo público del santo rosario, sacado de los límites conventuales del orden de predicadores a fines del siglo XVII, al ser difundido por Andalucía, a raíz de las intervenciones de un dominico: fray Pedro de Santa María de Ulloa, si bien lo relativo a la puesta en escena corrió a cargo del capuchino fray Pablo de Cádiz.

Ambos religiosos propiciaron la creación de corporaciones masculinas consagradas a este instituto. Sin embargo sería a comienzos del segundo tercio del XVIII cuando recibiese el impulso definitivo por el padre Vázquez Tinoco, al fomentar los femeninos, todo un logro para la estricta normativa social de la época.

Solían tener por titular a un santo crucifijo y a una imagen gloriosa de nuestra señora, como el de Nuestra Señora del Carmen en el Salvador. En este sentido, no extraña que en el crucero de San Pedro, junto al púlpito del evangelio, exista un retablito donde hasta fechas relativamente recientes se albergaba un Crucificado de pequeño formato, provisto de vara de plata, concebido para encabezar los cortejos que ahora nos ocupan.

Sin embargo, lo más frecuente fue iniciarlos con una **cruz procesional** de mayor formato, tallada y dorada, semejante a la aún visible en la capilla del Nazareno de San Bartolomé, bella pieza costeadada en el setecientos por siervas de María Dolorosa, provista de vara de plata, labrada por Juan Ruiz a fines del setecientos. Por lo general iban escoltadas por farolones de forja de gran formato, seguidos por otros de tamaño inferior.

Presidía un **estandarte mariano**, denominado **simpecado**, en base a las avemarías que se iban entonando. En realidad, consistía en una banderola de tela bordada en metal precioso y sedas de colores con imagen mariana -pintada en los de mayor antigüedad,



▲ Retablito para crucificado. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).



▲ Cruz procesional. Esclavitud de las Siervas de María, hermandad de Jesús Nazareno, iglesia de San Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

aunque también las hubo de escultura- pendiente de un astil metálico o de madera, rematado en cruz y adornado en sus costados con cordones y borlas. Por lo general eran de color granate, un tono de clara adscripción rosariana.

Iban rodeados por faroles de considerable tamaño, a veces de forma estrellada o semejantes a los citados al relatar el inicio de la procesión, y precedidos por un coro, con acompañamiento de instrumentos de cuerda: guitarras, bandurrias, laúdes e incluso violines; y percusión: sonajas, panderetas, campanillas, cascabeles, triángulos o cántaros; a los que rara vez se sumaban los de viento: flautas de pico o traveseras, clarinetes, saxofones. Entonaban coplillas muy eficaces y directas, de acuerdo con las pautas marcadas por los misioneros, las cuales eran contestadas por los asistentes, casi siempre muy conmovidos, por lo que resultaría de sumo interés conocer los textos cantados, con sus correspondientes melodías, por las corporaciones carmonenses de este instituto a lo largo del tiempo, al objeto de poder establecer las semejanzas y diferencias con respecto a otras poblaciones andaluzas.

Prueba evidente del arraigo de esta práctica en Carmona suponen el retablo existente en la cabecera de la nave del evangelio de la parroquia de San Pedro -provisto de vitrina principal para albergar una de estas enseñas- el cual se considera próximo al estilo de Tomás Guisado, así como el que preside la capilla de ánimas del propio templo -situada a los pies de la nave del evangelio- donde se veneró otro destinado al rosario de la Virgen de la Antigua, dados los vínculos establecidos entre ambas instituciones, pues consta que debían inscribirse en él todos los hermanos de la corporación propietaria del referido recinto, cuyo óvalo -próximo al estilo de Domingo Martínez- con trasunto dieciochesco del mural catedralicio sevillano, todavía se conserva en uno de los muros de la sacristía.

Por su parte, la hermandad de San Blas mantiene en uso un bello ejemplar bordado a fines del XVIII. Igual debe decirse del correspondiente a las siervas de San Bartolomé, con vara de la primera mitad del referido siglo y pintura de la titular, hecha en Madrid, en la cual aparece revestida con ornamentos sacerdotales, una costumbre hoy perdida pero de cuyo uso existe buena prueba, nos referimos a la **estola** negra -con instrumentos de la pasión- que



▲ Lienzo del simpecado de la Antigua. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

guardan los cofrades de la Expiración a modo de reliquia de un pasado no tan lejano.

Mas, no avancemos tanto en el tiempo, volvamos al presente. En este sentido es preciso mencionar en calidad de aportación contemporánea -aunque con evidentes raíces dieciochescas- el de la Virgen del Rocío del Salvador, realizado por Antonio López sobre terciopelo granate.

En un principio salían solamente a prima noche de cada día. Luego, comenzaron a hacerlo también las tardes de los festivos -caso de las siervas de San Bartolomé- favoreciendo de ese modo una mayor participación de fieles. Esta modalidad aportó una novedad: las estaciones en iglesias o conventos en los cuales se veneraban efigies marianas de especial devoción.

Con posterioridad, se incorporaron los de madrugada. En esta ocasión se rezaba el de la aurora en el interior del templo, para acto seguido lanzarse a la calle entonando las avemarías y volver al alba al objeto de asistir a misa, como el de Nuestra Señora del Buen Suceso, establecido en su diminuta capilla propia del arrabal, justo en la esquina del Angostillo, frente a San Pedro, cuyo predicamento en el vecindario provocó los celos del clero parroquial, que logró suprimirla temporalmente.

Al margen de las variantes señaladas, consta además que todos ellos, por si fuese poco, la víspera de la solemnidad consagrada por la iglesia a la advocación de la titular -igual que las noches del novenario anual, o de otras fiestas extraordinarias por causas diversas- se sacaban los denominados rosarios de gala.

En estos últimos el tejido base del **simpecado** solía abandonar el tono indicado, a fin de decantarse por el blanco, el verde o el azul, indicativos del título mariano. Sin embargo, los cambios no se limitaban a lo expuesto. Afectaban al orden y composición del cortejo, con mayor número de faroles y coros, pero sobre todo con la introducción de bandas de música -al comienzo y al final- y quema de bengalas o castillos de fuegos artificiales. Ejemplo de ello han de considerarse los verificados por las corporaciones masculinas -a excepción del de San Pedro- la noche del 29 de noviembre de 1790, cuando se encaminaron al monasterio de Santa Ana. El

motivo de tal peregrinación y de las luminarias: la conclusión del dorado del retablo de su titular la Virgen del Rosario, unos fastos que continuaron el día siguiente, en cuya tarde tocó el turno a los integrados exclusivamente por mujeres.

LAS RELIQUIAS.

No inferior importancia tuvo todo lo relacionado con ellas, en especial con aquellas consideradas con Cristo, a las cuales se les dispensaba culto de latría, igual que a la sagrada forma. Por eso, solían incluirse en la procesión del Corpus en lugar inmediato a la custodia, siendo instalado el **relicario** o receptáculo -por lo general metálico y con paramentos de cristal que las contienen- en otras análogas de inferior desarrollo y empeño o, en su defecto, conducido por un sacerdote bajo **palio**.

En este sentido, mencionaremos las partículas de la sagrada columna y del sepulcro del Redentor, donadas a la hermandad de Jesús Nazareno por Manuel Gil en 1777, las cuales se contienen en hermosa pieza labrada por José Adrián Camacho. Además, en San Pedro, hay un ejemplar barroco, de mediados del siglo XVIII, conteniendo un trozo del *Lignum Crucis* -que perteneció a los jesuitas- un resto del santo madero semejante al existente en Santa María, aunque ahora en una hermosa pieza de platería, labrada por el mencionado José Adrián Camacho en 1788. Todas ellas cobrarían especial protagonismo en Semana Santa y en las fiestas de la Cruz, que las había en mayo -la invención-, julio -las Navas, en recuerdo de la famosa batalla-, septiembre -la Exaltación-, etc.

Pero también se introducen en ellos restos de otras personas sagradas para ofrecerlas a la veneración de los fieles. Con esa finalidad, a los pies del muro del evangelio de San Pedro se encuentra el baptisterio, donde estuvieron -desde agosto de 1771 tras la exclaustación de los regulares de la compañía- las reliquias de San Teodomiro mártir, en receptáculo metálico con forma de pináculo. A él se une otro, de fines de la siguiente centuria -orlado de rayos cortados a bisel- con distintos trocitos de San Francisco de Paula. A él se suman otros dos en San Bartolomé: uno de hacia 1700 con querubines y labores de filigrana conteniendo restos del titular del templo, otro de Eugenio Sánchez Reciente en 1749 con trozos de

▼
Relicario de Santa Teresa. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).



San Felipe donados por don José Romero, por lo que se trajo de su iglesia. También el de 1687, formado por un par de óvalos, unidos por el escudo coronado del Carmelo, donde se contienen junto a un retrato de Santa Teresa diversas partículas de su cuerpo, el cual perteneció a los carmelitas descalzos, de cuya casa pasó a Santa María, templo en el que encontramos otro, de Damián de Castro -platero setecentista cordobés- ahora de estilo Rococó con apliques dorados, conteniendo restos de San Juan Nepomuceno.

En este apartado ha de incluirse la **espada** de San Francisco de Borja, donada entre 1622 y 1625 al jesuítico colegio de San Teodomiro por el regidor y alguacil mayor de Carmona: Juan Barrientos Villafuerte, por lo que -tras la expulsión de los regulares de la compañía en 1767- pasó a la prioral. No hace falta aclarar que en las festividades de tales bienaventurados los carmonenses las adorarían con singular fervor.

A los mencionados, sumaremos aquellos en los que no resulta tan clara la identidad de las reliquias que contienen. Por su parte, en San Bartolomé vemos dos: uno de mediados del XVII con adornos de bronce, caja oval y corona, al parecer venido de San Blas, otro de José Escamilla y Márquez, en torno a 1800 con peana circular y nudo esférico. Y, por último, en Santa María, uno de estilo Gótico -de hacia 1500- donado por un arcediano de Carmona llamado Juan, sin olvidar el decimonónico, labrado en Madrid por Meneses con hilos de oro, que regaló a Nuestra Señora de los Reyes Francisca Atamiz y Rueda en 1888.

LA ADMINISTRACIÓN DE LOS SACRAMENTOS.

De acuerdo con el orden de los mismos, conviene comenzar por los esponsales, el cual, al margen de los ornamentos blancos utilizados tanto en la fórmula abreviada -con **capa** y **estola**- como en la solemne -con **misa**- y de las piezas litúrgicas que cada modalidad conlleva, cuyo análisis obviaremos por haberse verificado en puntos anteriores durante el desarrollo del presente trabajo, únicamente nos centraremos en la primera de las prendas nombradas, caracterizada por llevar anchas cenefas delanteras y capillo o escudo en la espalda, como la existente en la sala I del tesoro de Santa María.



Al margen de lo estrictamente religioso, y dentro del aspecto jurídico que dicha ceremonia conlleva, al suplir -en cumplimien-

Tintero. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).

to de lo acordado por el concilio de Trento- durante los siglos XVI, XVII, XVIII y bastantes años del siglo XIX la labor de los registros civiles, parece oportuno incluir la **escribanía**, que convenientemente dispuesta en lugar próximo al altar, permitía a los contrayentes y testigos de la ceremonia firmar las correspondientes actas. A tal fin -aunque no exclusivamente para esto- existe en San Bartolomé un **tintero** de hacia 1800.

Pasando al bautismo, señalaremos que hasta fechas muy recientes se acostumbraba administrarlo a escasas horas de producirse el nacimiento, según manifiestan los propios fondos de los archivos parroquiales. A tal fin el sacerdote aparece revestido con sotana, alba o sobrepelliz, **estola** blanca y **capa pluvial**, del propio color.

Para la ceremonia se necesita una **pila bautismal** o recipiente grande de diversas materias, donde se echan las aguas bautismales a los neófitos. En el baptisterio de San Pedro hay una de jaspe encarnado, realizada en 1692 por el cantero moronense Antonio Martínez en precio de mil cien reales de vellón, la cual sustituyó a otra anterior, por fortuna conservada en una capilla abierta en la nave de la epístola de la propia parroquia, dedicada a San Juan Grande.

Sobre esta última, señalaremos que se trata de un hermoso ejemplar mudéjar de comienzos del siglo XVI, realizado en barro vidriado en verde con decoración en relieve a base de pámpanos y la firma de su autor: Juan Sánchez Vachero. Como en ella fue acristianado el referido santo de la orden hospitalaria -patrón de la diócesis jerezana- esta pieza se ha visto dimensionada, al adquirir la condición de reliquia del bienaventurado paisano.

En cuanto a las demás, señalaremos que en San Blas, también hubo una labrada en bloque único, la cual se guarda en un almacén del propio edificio. La de San Bartolomé se encuentra en la cabecera del evangelio. Por su semejanza con la de San Pedro, cabe pensar en parecida cronología y autor. De la correspondiente a San Felipe nada sabemos, pero sí de la reja que cerraba el recinto, labrada en 1777 por Dionisio Rodríguez de Cepeda. Por su parte, la de Santa María -así mismo pétreo- se encuentra en la primera capilla de los pies del evangelio, levantada -al parecer- en 1502,



▲ Capa pluvial. Iglesia de san Bartolomé (Foto: A. G. Baeza).



▲ Pila bautismal. Iglesia de san Pedro (Foto: A. G. Baeza).

mientras la de Santiago -de parecidas características- está en el trascoro, en el lado de la epístola.

Además, se precisa una **concha bautismal**, que recibe este nombre en base a su morfología, extraída de la cubierta caliza segregada por el manto que protege el cuerpo de los moluscos con tres capas: la cutícula exterior, la intermedia y la interior de nácar. La explicación de tal elección procede de las empleadas por San Juan en el Jordán. En San Bartolomé, hay una setecentista -con asa en forma de querubín-, en el Salvador otra que data de hacia 1600; y en Santa María dos más: una de mediados del siglo XVII, junto a una tercera tardobarroca del siglo XVIII.

También unas **crismeras**, o conjunto de dos jarritas que contienen el aceite y el bálsamo mezclados que consagran los obispos el Jueves Santo, el cual se pone al niño en la frente, boca y pecho. En San Pedro hay un juego de comienzos del siglo XVIII, frente a San Bartolomé que conserva otros cuatro, uno plateresco -de hacia 1580- con la tapadera del crisma coronada por una cruz y la del óleo con una O, otro dorado -de fines del propio siglo- traído de San Felipe, y los restantes -con recipientes cilíndricos- hechos en el siglo XVII: durante el primer tercio -el de San Blas- y de mediados de la centuria el rematado por el signo de la salvación entre las letras: I, C. Por su parte, el del Salvador también es seiscentista, mientras los de Santa María se fechan en el tercer tercio del quinientos: el adornado con las efigies de los profetas y los evangelistas, y en la primera mitad del XVII el de los querubines.

No queremos concluir el apartado sin señalar que este último objeto litúrgico se emplea igualmente en las ceremonias de confirmación, siempre oficiada por el prelado, o en su defecto por el vicario general de la diócesis, un cargo conocido en el pasado por el de provisor, quien hace con ellos la señal de la cruz en la frente de cuantos reciben este sacramento. Por último, señalaremos que también se utiliza en la unción de enfermos, marcando: de nuevo frente y labios, a los que se unen manos y pies, en el caso de los varones, pues antaño los últimos se obviaban si se trataba de una mujer por cuestiones de decoro.

Referente a los sepelios, señalaremos que hasta la creación de los cementerios municipales, éstos se verificaban en los parroquia-



▲ Concha bautismal. Museo de santa María (Foto: A. G. Baeza).

▼ Crismeras. Iglesia de santa María (Foto: A. G. Baeza).



les, por lo que dicha institución se encargaba de levantar los restos del finado, costumbre que con variaciones: desde el domicilio al límite jurisdiccional de la feligresía, pervivió casi un siglo más, alcanzando el pontificado de Pío XII, con su conocida reforma litúrgica de 1956. A tal fin se usaba la **cruz procesional**, con su **manguilla**, acompañada por una pareja de **ciriales**, seguida por el sacerdote con sotana, sobrepelliz, estola y **capa pluvial**. No hace falta aclarar que el color litúrgico empleado era el negro, propio del rito de entierros, de la que se conservan muestras en la sala I del tesoro de Santa María, y en San Francisco, por la hermandad de las Angustias, unas **enaguillas** de la expresada tonalidad, destinadas a los entierros de los miembros de la corporación, la cual se adorna con bordados de hacia 1630.

En lugar inmediato se situaba el sacristán, también revestido, en esta ocasión con el **acetre** y el **hisopo**. El primero consiste en un caldero pequeño para llevar agua bendita y hacer con ella aspersiones, en este caso para rociar el ataúd al final del responso de despedida, mientras el segundo es un palo corto y redondo, en cuyo extremo se pone un manojo de cerdas, con frecuencia ocultas mediante una bola de metal hueca con agujeros, que sirve esparcir agua bendita.

Conjuntos de ambas piezas encontramos varios, repartidos por toda la ciudad. Así, el de San Pedro: de fecha próxima a 1700, con gallones, tallos vegetales y flores, o los del Salvador y San Bartolomé -uno con el anagrama de Jesús, quizás por proceder del extinto colegio de San Teodomiro- fechados respectivamente en la primera mitad y el último tercio del seiscientos, una centuria a la que también se debe el de las cartelas existente en Santa María -obra de 1656- al que se suma un segundo ejemplar, ahora decimonónico con cenefa de hojas lancetadas, mientras el de Santa Clara, de fines del propio siglo, vino de Madrid, de Casa Meneses.

Para los funerales se empleaba el **pañó de difuntos**, por lo general bordado, con el escudo de la institución a que pertenece. Con él se cubría el túmulo, instalado delante del altar mayor de las iglesias, el cual se disponía con idéntica posición a la mantenida en vida por el finado cuando asistía a los cultos, ya en calidad de fiel, ya en la de oficiante, de modo que los primeros quedan



▲
 Paño de difuntos. Hermandad de las ánimas, actual techo de palio de la hermandad de la Humildad y Paciencia, iglesia de San Pedro (Foto: A. G. Baeza).

mirando al altar, mientras los segundos justo al contrario, razón que explica una conducción diferente del féretro con los restos de un sacerdote, quienes han de ir con la cabeza hacia delante, revestidos con casulla y sujetando un **cáliz** en las manos. A tal fin, la hermandad de ánimas de San Pedro bordó en oro uno durante el siglo XVIII con motivos de rocalla decadente en labores de canutillo y hojilla.

Dentro de este apartado cabe mencionar igualmente los **túmulos** alzados en medio de las naves parroquiales, sobre todo en Santa María -entre el coro y el presbiterio bajo- con motivo de los aplicados por el eterno descanso de príncipes y reyes, de los cuales el alzado en diciembre de 1818 en memoria de María Isabel de Braganza y de Borbón, segunda esposa de Fernando VII, parece que -con sus diferentes cuerpos y alegorías- mantuvo todavía parte de la especial magnificencia de tiempos pasados. Pero este campo del arte efímero levantado en nuestras iglesias apenas cuenta con el pertinente estudio, tan necesario y fundamental al objeto de aquilatar el desarrollo y la importancia otorgada al desarrollo de tales ritos.

Por eso, al igual que en nuestro paso por el planeta que llamamos tierra, las exequias ponen punto y final a la vida de todo hombre, con independencia del país o la época a la que nos transportemos, hemos querido que lo referente a ellas cierren este estudio, el cual esperamos sirva de ayuda a cuantos se acerquen a él y propicie otros posteriores que aportando nuevos datos nos ilustren con variantes y matices por el momento desconocidas.

VOCABULARIO.

Ángelus: rezo recordatorio de la salutación de San Gabriel a María que acompañado de repique se hace al mediodía.

Ánimas: almas del Purgatorio. También doblar de campanas al anochecer en recuerdo de los difuntos.

Arzobispo: dignidad titular de una sede metropolitana o archidiócesis.

Badajo: mazo que golpea las paredes de las campanas, haciéndolas sonar.

Bajomedieval: relativo a la etapa final de la Edad Media, comprendida entre los siglos XIII y XV.

Barroco: estilo artístico surgido en Italia a fines del siglo XVI, que pervivió durante todo el XVII y buena parte del XVIII.

Campanario: parte superior de la torre, en cuyos vanos se sitúan las campanas.

Campania: región de Italia situada al sur de Roma, importante por sus cultivos de cereales.

Cantoral: libro en el que se recogen los cantos e himnos religiosos que se interpretan en el rezo de las horas canónicas.

Cardenal: dignidad eclesiástica que compone el Sacro Colegio, cuyos miembros son a un tiempo electores y candidatos al papado.

Clarisas: religiosas franciscanas, cuya fundadora fue Santa Clara de Asís.

Collación: cada una de las divisiones administrativas y jurisdiccionales religiosas de una localidad, también llamadas feligresías.

Contrarreformista: relativo a la Contrarreforma o reacción católica a la Reforma protestante.

Cultural: relativo al culto sagrado.

Decimonónico: relativo al siglo XIX.

Dieciochesco: relativo al siglo XVIII.

Doble: toque grave de campanas para honras fúnebres.

Fiestas mensales: organizadas por las hermandades sacramentales, los domingos terceros de cada mes, a imitación de la corporación romana de Santa María sopra Minerva; de ahí que las procesiones con las que concluían fuesen conocidas por el nombre de la referida diosa.

Gótico: estilo artístico de la Baja Edad Media europea.

Horas litúrgicas: división de la jornada laboral en ocho partes repartidas desde el alba al anochecer, en las cuales los religiosos, de acuerdo con el reparto de papeles medieval, los *oratores*, debían alabar a Dios, mientras el resto de la sociedad: la nobleza o *bellatores* se adiestran en sus tareas castrenses y el pueblo llano o *laboratores* realizan las restantes tareas.

Infante: título dado a los hijos del rey.

Manierismo: estilo artístico surgido en Italia a partir de la crisis de 1520, luego difundido por Europa durante el siglo XVI, por lo que también se le conoce como Bajo Renacimiento.

Misa: conmemoración del sacrificio de la cruz, cuyo Sacerdote y Víctima fue Jesús.

Mirador: torre con ventanas corridas en la parte alta, concebida para contemplar la vida urbana.

Neoclásico: estilo artístico surgido en el siglo XVIII a raíz de los descubrimientos de las ciudades romanas de Pompeya y Herculano, por lo que trata de volver a los cánones e ideales de la Antigüedad Clásica.

Neogótico: corriente artística de la segunda mitad del siglo XIX caracterizada por inspirarse en los modelos del arte bajomedieval.

Neomudéjar: estilo artístico característico de la España decimonónica, con el que se vuelve la mirada a los patrones del arte Mudéjar.

Niños de doctrina: en número de doce, también llamados *carráncanos* por iniciar las procesiones eucarísticas.

Novena: culto que dura nueve días, asociándose en especial a las advocaciones marianas de gloria.

Obispo: dignidad eclesiástica, titular de una diócesis.

Octava: culto que se desarrolla durante ocho días, por lo general asociado a la Virgen por las fiestas de la Inmaculada o la Asunción, y al Corpus Christi.

Ochocentista: relativo al ochocientos o siglo XIX.

Orden de predicadores: fundada por Santo Domingo de Guzmán para combatir la herejía albigena.

Orden seráfica: fundada por San Francisco de Asís.

Plateresco: primera fase del Renacimiento Español.

Polilobulado: de muchos lóbulos.

Postvaticana: posterior al concilio Vaticano II.

Príncipe: título dado al heredero de la corona española y a su consorte.

Protobarroco: fase inicial del Barroco, tras el Manierismo

Protocolar: acción de escriturar ante notario un documento público.

Purismo: segunda fase del Renacimiento. Abarca los primeros veinte años del siglo XVI.

Quinario: culto que se desarrolla a lo largo de cinco jornadas, por lo que se vincula a las llagas de Cristo.

Rebato: convocación de los vecinos de un pueblo mediante campanas, con motivo de un peligro: fuego, ataque enemigo, etc.

Repique: toque de campanas, jubiloso a gloria.

Revestir: acto que realizan los oficiantes que participan en un acto religioso, mediante el que se ponen los ornamentos encima de algunas de las prendas de uso habitual o de calle.

Reyes: entendiendo por tales únicamente los titulares de la corona de España y sus consortes.

Rococó: estilo artístico del siglo XVIII, surgido en Francia.

Sacristía: dependencia inmediata al presbiterio en la que se guardan los objetos litúrgicos y donde se revisten los sacerdotes.

Seiscentista: relativo al siglo XVII o seiscientos.

Septenario: culto que se desarrolla durante siete días, por lo que se asocia a los Dolores de la Virgen.

Servitas: Orden Mendicante de los Siervos de María Dolorosa, fundada en Florencia en el siglo XIII.

Setecentista: relativo al siglo XVIII o setecientos.

Sotocoro: coro bajo de las iglesias conventuales.

Tardobarroco: Barroco tardío, generalmente del siglo XVIII.

Tardorrocó: Rococó tardío, de fines del siglo XVIII.

Tertramorfos: de las voces griegas *tetra*, equivalente a cuatro, y *morfé*, formas. Se refiere al ángel, al león, al buey y al águila asignados a los Evangelistas.

Trascoro: parte de la nave situada entre el coro y la fachada de los pies.

Tridentino: o trentino, relativo al concilio de Trento, a sus disposiciones.

Triduo: culto que dura tres días.

Volteo: giros sobre su propio eje transversal de cogida a los vanos de la torre que verifican algunas campanas.

BIBLIOGRAFÍA.

AA. VV.: *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 1981.

—. *Inventario artístico de Sevilla y su Provincia*. Tomo I, Madrid, 1982.

BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca*. Barcelona, 1978.

BUZÓN FERNÁNDEZ, Manuel: “El Estandarte Real de Castilla como símbolo principal en las Escrituras de Pleito Homenaje de la Festividad de San Mateo”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1984, s/p.

—. “La Plaza de San Fernando: un lugar histórico para el recuerdo”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre 1986, s/p.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la Arquitectura española*. Guadalajara, 1971.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Sus obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro”. En *B.S.E.A.A.*, XLVIII, 1982.

—. *Cinco siglos de platería sevillana*. Catálogo de la Exposición, Sevilla, 1992.

—. “La platería en la época de los Reyes Católicos”. En *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Catálogo de la Exposición, Madrid, 1992.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio: “El Túmulo de Doña María Isabel de Braganza en Carmona”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1984, s/p.

- “Arqueología cofradiera: el palio”. En *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, núm. 1, marzo, 1992.
- “Evolución urbana”. En *Carmona, Ciudad y Monumentos*. Carmona, 1993, pp. 29-54.
- “Figuras extravagantes”. En *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, núm. 4, Carmona, octubre, 1993.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio y GONZÁLEZ ISIDORO, José: *La imágenes titulares de la cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia. Contribución al estudio de la escultura sevillana del siglo XVIII*. Carmona, 1983.

GONZÁLEZ ISIDORO, José: “Notas para la Historia del Arte en Carmona: La Virgen de la Encarnación”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1986, s/p.

- “Memoria de los edificios”. En *Carmona, ciudad y monumentos*. Carmona, 1993, pp. 55-231.
- “Notas para la Historia de la Devoción y Culto a la Virgen del Rosario en Carmona”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1995, s/p.
- “El Portapaz”. En *Reina de Todos los Santos*, núm 24, Sevilla, octubre 1997, pp. 6.
- “El Arca y las Bandejas del Monumento Pascual”. En *Reina de Todos los Santos*, núm. 25, marzo, 1998, pp. 14-15.
- “El ostensorio”. En *Reina de Todos los Santos*, núm. 30, Sevilla, octubre, 2000, pp. 16-17.
- “El Paño de los Difuntos”. En *Reina de Todos los Santos*, núm. 35, Sevilla, marzo, 2003, pp. 21-22.
- “Los Simpecados Asuncionistas”. En *Asuncionista*, núm.9, Cantillana, agosto, 2003, pp. 43-46.
- “El acompañamiento musical en las procesiones: raíces histórico-culturales de los significados religiosos y su recreación en los cortejos”.

En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Tomo 8, Sevilla, 2003, pp. 316-327.

- “Conformación de los cortejos procesionales a través de la Historia”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Tomo 9, Sevilla, 2004, pp. 16-69.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Vol. II, Sevilla, 1943.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, QUILES GARCÍA, Fernando, y SAUCEDO PRADAS, Consuelo: *Carmona Barroca, Panorama artístico de los siglos XVII y XVIII*. Carmona, 1997.

LERÍA, Antonio: *Cofradías de Carmona. De los orígenes a la Ilustración*. Carmona, 1998.

- *Ordenada y veraz narración de los acontecimientos pasados y cosas memorables de la cofradía de la Columna y análisis estilístico de sus imágenes y enseres*. Carmona, 1999.

MAZA FERNÁNDEZ, Fernando de la, O.F.M.: “Las Campanas de Santa María”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1984, s/p.

- “El Voto Inmaculista de la Ciudad de Carmona en 1650”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre 1986, s/p.

MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: “La Custodia de Santa María de Carmona”. En *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre, 1986, s/p.

- “Un conjunto de plata hispanoamericana en la iglesia de San Bartolomé de Carmona”. En *Laboratorio de Arte*, núm. 2, Sevilla, 1989.

- “La custodia procesional de la parroquia de San Pedro de Carmona: una obra del siglo XVIII”. En *Laboratorio de Arte*, núm. 4. Sevilla, 1991.

- “Platería cofradería carmonense”. En *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, núm. 4, 5 y 6, Carmona, octubre, 1993, marzo y octubre, 1994, .

- *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2001.

MIRA CABALLOS, Esteban y GARCÍA BA, Francisco: “La evolución del paso de Jesús Nazareno de Carmona: del siglo XVII a nuestros

días”. En *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, núm. 5, Carmona, marzo, 1994.

RIBELOT CORTÉS, Alberto: “La seña u ostensivo de la Sagrada Bandera”. En *Retablo*, núm. 3. Año 1989, Sevilla, pp. 24 y 25.

ROMERO MENSAQUE: Carlos José: *El Rosario en Sevilla. Religiosidad popular y Hermandades de Gloria*. Sevilla, 1990.

- “Los Rosarios públicos y sus Hermandades en Sevilla. Un proceso histórico”. En *Actas del Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla, octubre 2004, pp. 347-361.
- “Religiosidad dominica sevillana y colonial en Córdoba a fines de la Edad Moderna. Las coplas del Rosario de la aurora de Cristóbal de Aguilar”. En *Segundas Jornadas de Historia de la Orden Dominica en la Argentina*. Tucumán, agosto, 2005, pp. 317-334.
- “Documento excepcional para la Hermandad”. En *Humeros*, núm. 59, Sevilla, octubre, 2005, pp. 8-9 y 12-13.

SANZ SERRANO, María Jesús: *Orfebrería Sevillana del Barroco*. 2 volúmenes, Sevilla, 1976.

- “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”. En *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990.

VILLA NOGALES, Fernando de la: “Un paso nuevo para la Cofradía de la Columna, en 1714”. En *Hermandad de la Columna. Boletín informativo*. Carmona, 8 de marzo de 1993, s/p.

VILLA NOGALES, Fernando de la, y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la Provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1993.

- “Notas sobre la extinguida Hermandad del Buen Suceso de Carmona”. En *Revista del Consejo de Hermandades y Cofradías de Carmona*. Carmona, cuaresma, 1995, s/p.
- “La evolución del cortejo procesional de la Hermandad de Jesús Nazareno”. En *Revista del Consejo de Hermandades y Cofradías de Carmona*. Carmona, cuaresma, 1997, s/p.